

a doua jumătate a lunii iulie și între 1—20 august 1983, într-o regiune în care participanții să beneficieze de un regim climatic reconfortant, de prelegeri interesante și atractive ca și pînă acum. Participarea profesorilor de muzică la ediția actuală a Festivalului național „Cîntarea României“ este o datorie de conștiință și profesională.

Și pentru că este vorba de Festivalul național „Cîntarea României”, îmi exprim încă o dată părerea că în jurii este indicat să fie și un membru al filialei Societății profesorilor de muzică și desen. Știm că sînt mulți creatori de cîntece frumoase în rîndul profesorilor de muzică, cîntece dedicate patriei, partidului, muncii, păcii. Unii le-au pus în repertoriul formațiilor ce le conduc și foarte bine au făcut,

însă atestarea valorii artistice a acestora este necesar s-o facă secția de creație a filialei, în colaborare cu celelalte foruri existente la nivel de județ.

În viitor, în această rubrică vor fi comentate programele și manualele de muzică și creațiile muzicale cu caracter didactic. Se vor da știri despre realizările foarte importante ale profesorilor de muzică și ale elevilor ce urmează școlile de artă. Prin această rubrică am dori să se dezbată și clarifice căile de realizare a unui „Lexicon al profesorilor de muzică“ reprezentativi, din școala românească, a căror muncă a făcut cunoscută creația și arta muzicală românească.

Prof. Anton SCORNEA

Comemorări

KAROL SZYMANOWSKI

La 24 septembrie 1982 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Karol Szymanowski, unul dintre cei mai mari compozitori polonezi de după Chopin și în același timp una din figurile reprezentative ale muzicii europene din prima parte a secolului XX. Compozitorul s-a născut în satul Tymosowka, dintr-o familie de proprietari din nord-vestul Poloniei, aflată pe vremea aceea sub stăpînirea Rusiei țariste. Talentul compozitorului moștenit de la ambii părinți a avut în ambianța casei părintești condiții de dezvoltare deosebit de favorabile. Dînd de timpuriu dovada talentului său muzical, ia lecții de pian de la vîrsta de 7 ani și începe să compună la zece ani. Concomitent cu studiile sale de liceu pe care le-a urmat la Moscova, Szymanowski a studiat pianul cu eminentul profesor Neuhaus iar apoi urmează cursurile de compoziție ale Conservatorului din Varșovia în clasa lui Zygmund Noskowski.

În partea a doua a secolului trecut creația muzicală poloneză, reprezentată de un număr redus de compozitori, ca Stanislas Moniuszko, Vladimir Zelenski, Zygmunt Noskowski și alții, și se afla sub semnul tendințelor naționale ce s-au manifestat la un nivel inferior celor atît de convingător afirmate în mazurcile și polonezele lui Chopin. Pe la începutul secolului XX, a luat naștere mișcarea literară care urmărea depășirea limitelor strict naționale dominante pînă atunci în cultura poloneză, ca expresie a rezistenței împotriva politicii de impilare a celor trei puteri care în secolul al XVIII-lea au împărțit Polonia. Tendințe similare au început să se manifeste și în creația muzicală, compozitorii polonezi căutînd o apropiere mai mare de arta muzicală occidentală. În acest scop s-a format grupul de compozitori „Noua Polonie“ din care în afară de Szymanovsky au făcut parte: Apolinay Szeluto, Ludomir Rozycki, Vladimir Lubomirski

și Gregorz Fitelberg. Animat de această dorință Szymanowski întreprinde frecvente călătorii în Germania, Austria, Italia și Franța unde i se oferă prilejul de a lua contact cu creația muzicală a personalităților celor mai de seamă. În timpul anilor de conservator Szymanovsky studiază pe lîngă creația clasiciiilor, cu pasiune operele lui Richard Wagner și lucrările simfonice ale lui Richard Strauss, primele sale compoziții fiind scrise sub influența combinată a muzicii clasice și post-romantice. Cu prilejul unei călătorii în Germania, o impresie deosebită îi face opera muzicală a lui Max Reger a cărui influență lasă și ea urme importante în lucrările sale din aceea perioadă. Plecînd cu alt prilej în Franța, aici se întîlnește cu muzica lui Debussy, ceea ce are drept urmare eliberarea sa de sub influența precumpănitoare a muzicii germane și o modificare importantă a gîndirii sale armonice. Astfel, drept consecință a contractului său cu muzica diferitelor personalități din Apus și a procesului de asimilare a unor tehnici noi, limbajul lui Szymanowski prezintă de-a lungul drumului său creator modificări destul de importante, cele trei diferite perioade stilistice (I — 1907—1914; II — 1914—1920; III — 1920—1936) fiind totuși organic legate între ele datorită fondului lor emoțional predominant, constituînd expresia unui temperament înclinat — cum afirmă muzicologul polonez Sofia Lissa — spre misticism și extaz. Tratîndu-și de prin anii 1920 boala de plămîni în Munții Tatra, Szymanowski ajunge în contact cu muzica populară poloneză din acea regiune, care exercită o însemnată influență asupra gîndirii sale muzicale; comentatorii polonezi ai operei sale consideră că abia sub înfrîurirea muzicii populare poloneze Szymanowski a reușit să-și făurească un stil cu totul personal, caracteristic pentru lucrările sale cele mai importante ca baletul *Harnasie*, *Simfonia a IV-a*, *Concertul pentru vioară nr. 2* și altele.

Primele lucrări ale lui Szymanowski, în majoritatea lor piese pentru pian și cîtece sînt încă strîns legate de tradiția clasico-romantică, influența muzicii germane (Brahms, Reger și Strauss) fiind evidente. Cea mai importantă lucrare a sa de pian din acea perioadă este *Sonata nr. 1* (op.8). Strict tonală, această compoziție are în mod neîndoielnic influențele compozitorilor menționați mai sus, înfrîurirea lui Chopin, manifestîndu-se doar în pasajele de mare virtuozitate care oferă scriiturii pianistice un caracter brillant.

Finalul, o Fugă la trei voci nu este scrisă în mod integral în stil riguros contrapunctic, părți polifone alternînd cu episoade de structură omofonă și pasagii de virtuozitate. În scopul unei mai organice legături cu partea I a Sonatei, în punctul culminant al fugii apare tema I a primei părți. Acest procedeu de revenire la sfîrșitul unei compoziții la ideile muzicale expuse la începutul ei, va fi aplicat de Szymanowski și în lucrările sale de mai tîrziu, ca o caracteristică a tehnicii sale componistice.

Între prima și cea de a doua sonată nu există deosebiri esențiale de conținut și de stil, modificări în ceea ce privește caracterul muzicii lui Szymanowski vor apare doar de pe la 1914.

Din prima perioadă de stil a lui Szymanowski fac parte și primele sale două simfonii, prima op.15, compusă în 1907 și cea de a doua sa lucrare de acest gen, în Si bemol major, op.19, scrisă în 1909.

În timp ce prima simfonie, de factură destul de academică, este încă atașată la unele modele clasico-romantice, *Simfonia a II-a* constituie un pas înainte pe calea modernizării modului său de exprimare, compozitorul încercînd o sinteză între două stiluri atît de contradictorii, pe deoparte cel contrapunctic, sobru, al lui Max Reger, și cel predominant omofon al lui Richard Strauss, colorat datorită unei orchestrații atît de opulente.

Într-una din scrisorile sale Szymanowski se referă la cea de a doua sa *Simfonie* în felul următor: „Simfonia se va înfățișa astfel: prima mișcare într-o manieră destul de măreață, mișcarea a doua, o temă cu nouă variațiuni, adagio-ul și finalul cu o fugă“. Și mai departe: „Nimic nu mi-a plăcut atît de mult, de multă vreme, ca această simfonie. Am impresia că cîteva cutii fermecate, pline cu valori muzicale s-au deschis în interiorul meu, totuși nu în sensul în care ultra-moderniștii înțeleg noile valori muzicale; din contra, această simfonie este puțin ca o muzică „Zopf“ și sînt chiar speriat gîndindu-mă dacă vă va place sau nu. Cu toate acestea nu pot crede că ar fi unele inconsecvențe orchestrale în ea, așa cum au fost în primele mele lucrări“. Totuși, cu mulți ani mai tîrziu, în 1934, compozitorul a hotărît să introducă unele modificări în această simfonie, care au făcut ca tehnica lucrării să devină mai clară. Szymanowski

a lucrat la aceste schimbări împreună cu prietenul său, cunoscutul dirijor Grzegorz Fitelberg, care condusese prima execuție a Simfoniei a 2-a, ce a avut loc la Varșovia în aprilie 1911.

Cu prilejul primei audiții a *Simfoniei a II-a*, criticii polonezi au primit-o foarte rece. Spre deosebire de aceștia, Richard Specht, renumit critic vienez, care a asistat și el la prima audiție, a înțeles mai bine și mai adînc atmosfera ferventă a muzicii simfoniei. Apreciînd talentul și individualitatea lui Szymanowski pe baza audierii *Simfoniei a II-a* și cunoscînd și cea de a doua Sonată de pian a compozitorului, Richard Specht a scris: „Un talent complet surprizător, puternic și bogat în idei, vorbește în ambele compoziții. Acest talent poartă trăsături ale multor tendințe muzicale și totuși își urmează propriul său drum. A apărut din nou cineva cu trăsături de mare compozitor, cineva care se simte în largul său atunci mai ales cînd poate compune în dimensiuni monumentale“.

Simfonia a II-a a lui Szymanowski este considerată pînă azi cea mai reprezentativă lucrare de acest gen, ce continuă mărețele tradiții ale simfoniei clasico-romantice.

Începînd cu anul 1914, în stilul lui Szymanowski au loc însemnate modificări, compozitorul îndepărtîndu-se de la tradiționalul sistem armonic, îmbogățindu-și — probabil sub influența muzicii franceze — mijloacele armonice. Aceasta o dovedesc nu numai liedurile sale, dar și lucrările instrumentale, create după data menționată mai sus.

După unii comentatori ai operei muzicale a lui Szymanowski, modificările intervenite în stilul său sînt și rezultatul contactului său cu muzica arabă. Între 1911—1914 compozitorul a vizitat Sicilia și Africa de Nord (Tunisia), unde a ascultat muzica arabă, care se pare că i-a făcut o impresie deosebită. Bogata melismatică a unor melodii ale compozitorului sînt probabil rezultatul influenței exercitate de către muzica arabă, influențată care s-a manifestat mai vizibil în liedurile sale cu subiect oriental, ca de pildă *Cîntecele de dragoste ale lui Hafiz* (Caietul nr. 1 op.24, 1911 și Caietul nr. 2, op. 26, 1914), *Cîntecele muzeeiului nebun*. În același timp, compozitorul a început să fie preocupat și de cultura și arta vechilor greci, studiul lor manifestîndu-se în compunerea unor piese de pian cu titluri ca *Metope*, *Măști*, *Mituri*, etc., demonstrînd în același timp și înclinația lui Szymanowski de a se inspira din idei poetice și filozofice, care stau și la baza celei de a treia simfonii ale sale, creația sa cea mai importantă din această perioadă. O valoare deosebită o au și cele două cvartete de coarde ale sale compuse în cea de a doua sa perioadă de creație. Spre deosebire de lucrările menționate, inspirate de imagini poetice, cele două cvartete sînt numai expresia stărilor sale emoționale, fiind lipsite deci de

un substrat poetic și fără un caracter programatic. Spre deosebire de piesele de pian și de *Simfonia a 3-a*, în care Szymanowski se exprimă cu ajutorul unor mijloace armonice, deosebite de cele clasico-romantice caracteristice pentru lucrările sale compuse în prima sa perioadă de creație, *Cvartetul nr. 1* reprezintă oarecum o revenire la structura armonică diatonică.

Partea a II-a, un *Andante* în formă de lied tripartit, are o structură melodică și armonică și mai accentuat diatonică.

Finalul, în caracter *Scherzo*, are în schimb o structură armonică politonă, fiecare dintre cele patru instrumente cântând în altă tonalitate: vioara I în La major, vioara II în Fa diez major, viola în Mi bemol major iar violoncelul în Do major, *Scherzoul* fiind conceput în forma unei fugi de construcție oarecum liberă.

Cvartetul nr. 2 prezintă modificări stilistice destul de însemnate față de primul cvartet, atât în ce privește structura melodică, cât și cea armonică. Compozitorul se îndepărtează de rigorile tonalității, tratând în același timp în mod liber disonanțele și modul de înlănțuire în ceea ce privește construcția sonoră, respectând mai fidel modelele clasico-romantice. Cel de al doilea cvartet se distinge prin numeroase efecte sonore noi, uneori cu un colorit vădit orchestral. Efecte noi de sonoritate le reprezintă între altele și cele de la începutul lucrării, în care tema, executată de vioara I și violoncel la distanță de o octavă, este susținută de o tramă sonoră de un efect coloristic deosebit, reprezentând din punct de vedere armonic un fel de „pedală mobilă”, constând din alternarea acordului de La bemol major cu cel de Sol major.

Partea mediană se distinge prin accentuarea cromatismului în structura melodică și armonică, ceea ce, după unii comentatori polonezi ai operei muzicale a lui Szymanowski, nu l-a împiedicat de a strecura și unele motive și inflexiuni melodice de obârșie folclorică, ceea ce devine caracteristic stilului său abia de la 1920 încolo.

Partea a III-a a acestui cvartet, Finalul, reprezintă o fugă cu două teme legate între ele prin divertismente de construcție foarte liberă. Spre deosebire de fugile cu două sau mai multe teme ale lui Bach, în care aceste teme apar de obicei în punctul culminant al fugii suprapuse, Szymanowski, folosește cele două teme doar ca mijloc de contrast emoțional, pe deoparte de efuziune lirică, pe de altă parte pentru exprimarea unei tensiuni dramatice, caracteristică de altminteri întregii lucrări.

Din lucrările sale de muzică de cameră scrise în această perioadă, face parte și *Sonata pentru pian nr. 3*, prezentând față de lucrările sale anterioare de acest gen caracteristicile stilului din cea de a doua sa perioadă de creație, schimbări esențiale. Alcătuită din trei părți

— *Allegro*, *Adagio* și un *Final* în formă de fugă — cele trei părți sînt legate una de alta, formînd un întreg ce se execută fără întrerupere. Temele principale ale secțiunii I a sonatei demonstrează suficient de clar modificările intervenite în modul de exprimare al compozitorului.

Fuga finală combină într-un mod original polifonia cu episoade de structură eminentemente omofonă, de mare complexitate armonică. Merită de a fi remarcată aici preferința lui Szymanowski pentru porcedul de a încheia unele dintre lucrările sale ciclice cu o fugă; acest fapt este cu atât mai interesant cu cît în perioada sa mijlocie de stil predomină armonia și din această cauză — cu excepția fugii finale din *Cvartetul nr. 2* care este scrisă în stil prin excelență linear — expozițiile și divertismentele fugii *Sonatei pentru pian nr. 3* constituie o originală îmbinare între omofonie și polifonie, fără ca polifonia să devină de fapt contrapunct armonic. Aceasta se datorește libertății depline cu care compozitorul tratează acordurile cele mai disonante.

Cea mai importantă lucrare a sa, din această perioadă, este — după cum s-a mai menționat — *Simfonia a 3-a*, op. 27, (1916), intitulată *Cîntecul nopții*, pentru solo de tenor, cor și orchestră, compusă pe un text al filosofului și poetului persan Djelal ad-Din Rumi, din secolul 13. Ca și în celelalte lucrări compuse între 1914—1920 și în *Cîntecul nopții* armonia se eliberează de rigorile funcționale ale tonalității, coeziunea lor fiind asigurată prin sensibile artificiale.

Cîntecul nopții nu este o simfonie în sensul tradițional al noțiunii conform căreia în partea I și uneori în final, în formă Sonată, două teme contrastante sînt supuse unor dezvoltări. Alcătuită într-o singură parte, această lucrare nu se aseamănă nici cu simfoniile lui Mahler, în care o parte întregă este destinată solistului sau corului. În *Cîntecul nopții* după expunerea de către violi a unei prime idei muzicale de lungă respirație corul cîntă un fragment al textului, urmat de o destul de amplă parte mediană pur orchestrală, revenind abia spre sfîrșitul simfoniei. Avînd o structură armonică proprie unitonală, partea corală este încadrată de o textură simfonică complexă în care evoluează o seamă de idei muzicale, fiecare cu un profil propriu, alcătuiind adesea nu o simplă suprapunere de voci în care una sau alta din voci deține rolul principal, ci de fapt o suprapunere de teme-melodii de egală valoare, diversele lor combinații avînd menirea de a contribui la o mai sugestivă exprimare a substanței emoționale a textului.

O altă lucrare importantă din această perioadă mijlocie o reprezintă primul *Concert pentru vioară și orchestră*, op. 35 (1915) al cărui fond expresiv redă în linii mari conținutul emoțional tot al unei poezii, ca în

cazul Simfoniei a 3-a, — de data aceasta a poeziei *Noapte de mai* de Tadeus Micinski. El este conceput în formă de sonată într-o singură parte, cu unele subdiviziuni cu caractere diferite. Acestea sînt: o Introducere, un Scherzando, urmat de o parte lentă cu un conținut liric și o parte finală în care ca un fel de sinteză a părților precedente, apare pe rînd întregul material tematic. Cromatismul în melodie și armonie deține și în acest concert același rol important ca și în celelalte lucrări ale lui Szymanowski din perioada sa mijlocie de creație.

Ținînd oarecum mijlocul între concert și simfonie, nici *Simfonia a 4-a concertantă* (op. 60. — 1932) care face parte din cea de a treia perioadă de creație nu se încadrează, la fel ca și *Simfonia a 3-a* în tipul clasic al lucrărilor de acest gen. Alcătuită din trei părți, în care pianul și cîteva instrumente de suflat au un important rol solistic, lucrarea prezintă sub aspect arhitectural unele vagi asemănări cu tipul concertului baroc.

După cîteva măsuri introductive ale corzilor și ale timpanului, — un fel de pedală, un acord în Fa major — pianul execută în tempo de *Moderato tranquillo* o idee muzicală de largă respirație.

Ca și în muzica Barocului structura melodică a acestei teme se desfășoară pe baza unei variații permanente a cîtorva nuclee generatoare. După expunerea acestei teme, odată cu schimbarea mișcării *Moderato* în una de *Allegro*, apare o nouă temă cu caracter oarecum de semnal, amplu dezvoltată, dezvoltarea fiind în mod frecvent întreruptă de intervenția pianului, care execută figurații de considerabile dificultăți tehnice. Partea a II-a *Andante molto sostenuto* are o structură asemănătoare cu partea I-a, în sensul că la fel ca în majoritatea cazurilor, temele melodice au o largă respirație.

Și această melodie este susținută din punct de vedere armonic de figurațiile pianului, întregite de contribuția orchestrei. Finalul, un fel de Rondo-Toccata, în ritmul dansului polonez *Oberek*, este singura parte care, datorită ritmului său, are pentru un necunoscător al muzicii populare poloneze, un caracter mai evident național. Desigur, între structura melodică a acestei simfonii și cea a lucrărilor din perioada mijlocie există o evidentă deosebire, dat fiind rolul predominant al structurii diatonice a melodiei, care, după părerea muzicologilor polonezi, se datorește influenței muzicii populare poloneze.

După renașterea în 1920 a Poloniei ca stat național independent, în concepția estetică a lui Szymanowski s-au produs însemnate modificări determinate de dorința de a făuri un limbaj cu o caracteristică amprentă națională. După părerea muzicologilor polonezi, modificările de stil intervenite în creația sa au fost înlesnite de întîlnirea compozitorului cu mu-

zica populară din Munții Tatra, unde, fiind suferind de o boală de piept, a petrecut un timp în scopul însănătoșirii sale. În timp ce în baletul său *Harnasie*, influența muzicii populare este mult mai evidentă, compozitorul folosind chiar unele citate în *Simfonia a IV-a*, influența folclorului se manifestă poate mai mult în structura dominant diatonică a melodiei decît în inflexiuni melodice quasi-populare. Această ipoteză pare a fi cu atît mai îndreptățită cu cît compozitorul afirma că: „Folclorul are pentru mine doar rolul unui stimulator. Mă străduiesc de a creea în stil național începînd cu un *Slopniewnie* care nu are nici o urmă de folclor.¹⁾“

Se pare că Szymanowski, la fel ca și Sibe-rius, Smetana și Enescu, a urmărit caracterul etnic al muzicii sale nu prin reproducerea mai mult sau mai puțin fidelă a caracteristicilor melodice și ritmice a muzicii populare — care desigur pot fi identificate în mod mai evident în unele din lucrările sale, ca de pildă în ciclul de cîtece *Slopniewnie*, în baletul *Harnasie* precum și în *Mazurcile* sale pentru pian — ci mai ales prin etosul ei, exprimînd în muzica sa trăsăturile caracteristice ale modului de simțire polonez.

O altă lucrare reprezentativă din această perioadă care a contribuit la faima sa de compozitor pe plan internațional este *Concertul pentru vioară nr. 2*. Spre deosebire de primul concert în a cărui structură melodică și armonică cromatismul deține un rol important, cel de al doilea *Concert op. 61* (1933) reprezintă o evidentă simplificare, în sensul reîntoarcerii la diatonism și includerea în structura melodică a lucrării într-o măsură mai accentuată a unor inflexiuni populare. Alcătuit din două părți distincte, prima, în formă de Sonată, cea de-a doua în formă de Rondo, cele două părți formează o unitate. Ca și în alte lucrări ale compozitorului compuse anterior, temele sînt susținute la prima lor apariție de un suport orchestral mai mult sau mai puțin colorat sub formă de pedală.

În afară de lucrările analizate pe scurt în cele precedente, Szymanowski a mai compus operele *Regele Roger* și *Hagarl* precum și un *Stabat mater*.

Agravîndu-se boala sa de piept, compozitorul a fost nevoit să se interneze într-un sanatoriu de tuberculoși din Davos (Elveția) unde a murit la 27 martie 1937. Corpul său neînsuflăit a fost adus în Polonia și înmormîntat în Catedrala Skalka din Cracovia. Amintirea sa este păstrată de poporul polonez ca fiind unul dintre cei mai de seamă fii ai săi.

Zeno VANCEA

¹⁾ Tereza Chylinska „Prefața ediției integrale a creației lui Szymanowski“ 1973, Ediția P.M.V. Krakovia.