

Anca PREDA

Anca PREDA

**MAURICE RAVEL –
ANALIZE STRUCTURALE
vol. II**



**Editura UNIVERSITARIA
Craiova, 2017**

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. habil. Petruța COROIU

Prof. univ. dr. Mădălina RUCSANDA

Copyright © 2017 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României PREDA, ANCA

Maurice Ravel - analize structurale / Anca Preda. -
Craiova : Universitaria, 2015-2017
vol.

ISMN 979-0-9009865-4-2

Vol. 2. - 2017. - Conține bibliografie. - ISMN 979-0-
9009865-8-2 ISBN 978-606-14-1337-9

78

© 2017 by Editura Universitaria

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețelele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Introducere

Această carte reprezintă o încercare de a conceptualiza aspectele stilistice și interpretative ale lucrărilor analizate, aparținând lui Ravel, precum și o analiză a acestora, folosind o abordare bazată pe teoriile lui Heinrich Schenker și dezvoltată de studenții acestuia în Statele Unite, începând cu anii '30. Având în vedere, însă faptul că teoriile lui Schenker pot fi aplicate în mod nealterat exclusiv muzicii tonale, intervine ideea identificării unei metode extinse aplicate muzicii post-tonale. Cu toate acestea, în opinia mea, această problemă este doar una de semantică, fiind clară ideea de adaptare la contextul unui limbaj muzical în principal tonal, dar extrem de complex, mai ales că Ravel s-a folosit din plin de tehnicile clasice de contrapunct și armonie, iar multe dintre sonoritățile de suprafață, precum și nivelurile mediane și de suprafață neobișnuite sunt create prin folosirea extinsă a notelor de pasaj, ornamentale, sau de înlocuiri ale acestora. Conducerea vocilor ne relevă note subînțelese și diverse mixturi, fiind eliminate sau diminuate ca importanță anumite dublaje esențiale. Așadar, limbajul tonal din lucrările lui Ravel apare ca o extindere a limbajului tonal din perioada clasică și romantică. Iar scopul analizei ar trebui să fie înțelegerea modului în care tonalitatea este utilizată pentru a putea facilita raportarea la teoriile schenkeriene.

În procesul de analiză a lucrărilor din creația lui Ravel, o schemă generată prin prisma reducățiilor elementelor secundare poate arăta elementele tonale în contextul piesei analizate, fără a se ajunge neapărat la o structură de bază abstractă. Practic această reducăție comparată cu un Ursatz specific pieselor aparținând muzicii tonale ar putea demonstra diferențe majore care să denote eventual lipsa tonalității, însă ceea ce voi încerca va fi o abordare care să nu trateze limbajul

muzical extrem de sofisticat al lui Ravel nici ca pe o deformare a stilului clasic, nici ca o versiune primară a unuia viitor. Totuși, nu trebuie trecute cu vederea mișcările tonale existente sau chiar aluziile tonale, sau faptul că Ravel folosește sonorități netradiționale în cadrul unor sintaxe tonale. Pentru Ravel, premisa componistică este dată de un motiv muzical, sau de o progresie armonică, sau de o sonoritate disonantă ale căror contexte creează o problemă ce trebuie rezolvată. În contextul unei perioade în care s-au remarcat inovația, explorarea diversității stilurilor și abordărilor muzicii pentru pian și predispoziția pentru interacțiunea dintre artele care nu au fost descoperite în totalitate, Ravel și-a creat un limbaj muzical inspirându-se de la compozitorii pe care i-a studiat și admirat. El a avut o personalitate independentă rezultată din pasiunea sa pentru o varietate de stiluri, de la barocul francez la muzica populară spaniolă și jazz-ul și blues-ul american. Un compozitor cu o cultură remarcabilă, un adevărat cunoscător al literaturii și al artelor vizuale contemporane și un pasionat împătimit al dansului, Ravel a abordat compoziția într-o manieră complexă interdisciplinară, fiind preocupat de sinestezia artelor și de efectele pe care muzica le poate avea asupra simțurilor. Stilul componistic ravelian este reflectat prin alinierea cu tehnicile ce definesc mișcarea contemporană a artelor vizuale, în special prin folosirea tehnicii “trompe l’oeil” – caracterizată de iluzia tridimensionalității. Determinând un proces analog al dezorientării auzului, Ravel distrage ascultătorul de la evenimentele structurale, anticipate prin introducerea ornamentelor în cadrul nivelului structural de suprafață și a configurațiilor ritmice în cadrul pasajelor dintre structurile formale, invocând astfel limite fluide ale textului muzical și creând efectul „trompe l’oreille”. Cu toate că muzica lui Ravel are caracteristici tonale, pentru perioada în care a trăit, aceasta a fost considerată a fi inovativă și, păstrând stilul școlii vechi franceze, melodiile sale sunt, aproape exclusiv,

modale. Compozițiile lui Ravel nu au depins de folosirea modurilor, ci de extinderea armoniilor și de modulațiile complicate uzate în afara practicilor tradiționale. Ravel a folosit acorduri de nonă și undecimă și appoggiaturi nerezolvate. Limbajul armonic ravelian este încărcat cu sonorități complexe, disonante și structuri acordice bazate pe appoggiaturi nerezolvate și pe elemente non-diatonice.

Analiza prin reducții schenkeriene a muzicii lui Ravel nu reprezintă o noutate pentru interpreți, întrucât însuși Ravel a redus cel de-al șaptelea vals la o progresie funcțională diatonică de bază. Astfel că acele caracteristici tonale extinse se alătură diminuărilor schenkeriene și progresiilor funcționale clasice, ce pot fi reduse la ideile tonale de bază.

Astfel, putem vorbi de adaptări ale teoriilor sale atunci când pornim în analiza muzicii post-tonale. Aceste teorii au fost formulate doar pentru repertoriul tonal, însă, fără să stabilim limitări bazate pe natura metodologiei descrise în cărțile lui Schenker, putem considera Ursatz-ul ca fiind un schelet pe baza căruia se dezvoltă muzica, căutând în același timp un echivalent al acestuia, o schemă de bază netradițională, adică o structură contrapunctică cu elemente tonale, așa cum o descoperim în contextul piesei analizate. Și pentru că analizele schenkeriene se bazează pe opoziții, crearea unor criterii de ierarhizare a elementelor contrapunctice și armonice se poate realiza prin prisma tonicii și dominantei, a consonanței și disonanței, a tensiunii și rezolvării, a importanței și neimportanței contextuale. De asemenea, conexiunile dintre note și mișcările caracteristice care să arate conducerea vocilor se pot observa chiar și în afara unui context tonal. Prolongația în sensul “descompunerii” unei note, unui interval sau a unui acord prin intermediul ornamentelor și elaborării prin adăugiri mai puțin importante în cadrul structurii, apare în cadrul nivelelor mediane și de suprafață și permite identificarea punctelor structurale. Uneori suprapunerile și interacțiunile

diferitelor elemente liniare creează prolongații simultane ale unor armonii aparent incompatibile. De asemenea, anumite structuri armonice pot fi dificil de identificat, din cauza subordonării anumitor elemente față de altele, astfel că este necesară stabilirea priorităților structurale în funcție de context.

După ce, în volumul I, am abordat trei lucrări pentru pian solo, am continuat aici analizele cu Concertul pentru pian și orchestră în Sol Major și cu Sonata pentru vioară și pian nr. 2 în Sol Major. Intenția mea a fost de a cerceta atât contextele în care au fost compuse lucrările analizate, cât și de a le explora îndeaproape prin analiză și ilustrarea caracteristicilor relevante legate de stilul, tehnica pianistică și expresivitatea specifice fiecăreia dintre lucrările abordate, pentru a le percepe mai clar și a reuși să transmit mai departe un limbaj complex și inovator.

I. Concertul pentru pian și orchestră în Sol Major

Ravel și-a dorit mult timp, în decursul carierei sale, să compună un concert pentru pian, iar ultima lucrare pentru pian pe care a compus-o a fost Concertul pentru pian și orchestră în Sol Major pentru pian și orchestra (1929 - 1931). Din multe puncte de vedere, concertul reprezintă un testament al filosofiei compoziției pe care Ravel a dezvoltat-o de-a lungul vieții sale, precum și o reflectivă a sintezei creației sale muzicale, date fiind asemănările cu lucrările compuse anterior. Dar cel mai important aspect este faptul că este o reprezentare a sa, căci o serie de idei care i- au influențat stilul pot fi regăsite aici. Marguerite Long, prima interpretă a acestui concert îl consideră “o lucrare esențială pentru țara noastră. Incluzând cele mai originale detalii de armonie, ritm și melodie într-un cadru tradițional, Ravel trezește multe părți ale sensibilității noastre cu tente discrete și economice; el vorbește o nouă limbă în sfera lui Mozart și Bach. Muzica este evocativă dar nu poruncitoare. Personalitatea compozitorului este ținută modest în afara cadrului. Totuși, întreaga lucrare este uimitor de perfectă – o muzică fundamental franceză.”¹

¹ Marguerite Long, *At the Piano with Ravel*, trad. de Olive Senior-Ellis, ed. de Pierre Laumonier, London: J. M. Dent and Sons Limited, 1973, pp. 42-43.

I.1. Date generale

Concertul pentru pian și orchestră în Sol Major a fost primit ca “un simbol al artei franceze”² Prima audiție a avut loc în 14 ianuarie 1932, în interpretarea pianistei Marguerite Long, căreia i-a fost dedicat și care l-a descris ca fiind „o operă de artă în care fantezia, umorul, și pitorescul formează una dintre cele mai sensibile melodii care au reieșit din sufletul omenesc.”³ Dacă nu ar fi avut probleme de sănătate, ar fi fost chiar el primul solist în turneul european pe care l-a întreprins pentru a-l prezenta, turneu de mare succes de altfel – publicul solicitând de cele mai multe ori bis pentru partea a III-a⁴.

Spre deosebire de Concertul pentru mâna stângă, acesta folosește orchestră restrânsă. Deși au fost compuse către finalul carierei⁵, cele două concerte au reprezentat o nouă direcție pentru Ravel, fiind o melanj de mai multe stiluri. Concertul pentru mâna stângă a fost recunoscut ca fiind o lucrare dramatică, în timp ce Concertul pentru pian și orchestră în Sol Major este exuberant, mai apropiat de înclinația sa către umor și lirism elegant.

² Marguerite Long, *At the Piano with Ravel*, trad. de Olive Senior-Ellis, ed. de Prof. Pierre Laumonier (London: J. M. Dent and Sons Limited, 1973), pp. 42-43.

³ Long, p. 42.

⁴ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York: Dover Publications, 1991, p. 103.

⁵ În 1929, Ravel a început să compună un concert pentru pian prin care să-și demonstreze virtuozitatea și talentul componistic. L-a întrerupt o perioadă, pentru a-i compune pianistului austriac Paul Wittgenstein un concert pentru mâna stângă, deoarece acesta și-a pierdut o mână în primul război mondial. După ce a compus Concertul pentru mâna stângă, a revenit asupra celui în Sol Major pe care l-a terminat în 1931. A întreprins, apoi, un turneu european pentru a-și promova concertul, printre orașele în care a concertat fiind și Bucureștiul.

Concertul este structurat clar în trei părți distincte, toate în tonalități majore, deși pe alocuri apar elemente care creează senzația de bitonalitate și disonanță. De asemenea, cele mai multe secțiuni ale concertului au tonalități identificabile, deși conținutul armonic este sofisticat și cromatic, fiind folosite note și acorduri alăturate. Acest aspect face posibilă o analiză structurală, după modelul schenkerian adaptat.

1.1.1. Context

Ravel a fost în mod clar influențat de lumea muzicală mereu în evoluție, din jurul său, pentru că a trăit într-o perioadă de inovație artistică. Dominația școlii germane a continuat de-a lungul secolului XX, cu compozitori precum Wagner, Mahler sau Strauss, care au experimentat extinderea tonalității și i-au explorat limitele, astfel că alți compozitori, precum Ravel au avut ocazia și contextul să dezvolte un nou limbaj muzical. Prin prisma revoluției serialiste și atonale create de cea de-a doua școală vieneză, care anulează centrul tonal și acordă importanță egală tuturor celor 12 note, Franța a intervenit cu impresionismul, care era un stil artistic atât muzical cât și vizual. Compozitori precum Debussy, Satie sau Fauré au încercat ca muzica lor să reprezinte idei, imagini sau scene. Folosind moduri bisericești, armonii extinse și sonorități exotice, muzica devenise o noutate, pentru că elabora scene și lăsa impresii despre anumite subiecte, fără a continua, propriu-zis tradiția muzicii absolute. Școala rusă și-a pus, de asemenea, amprenta asupra explorării muzicale prin ritmuri agitate, industrializare și naționalism, prin compozitori precum Rimsky-Korsakov, Stravinsky, Prokofiev și Shostakovich.

Astfel că, într-o perioadă scurtă de revoluție muzicală, datoria de a stabili un limbaj muzical original nu a fost ușoară pentru tânărul Ravel, însă a avut șansa de a se dezvolta

profesional în Paris – probabil unul dintre cele mai mari centre muzicale din lume – și de a studia la Conservatorul de aici. De asemenea, foarte importantă în dezvoltarea sa ca muzician a fost cultura bască, cu o muzică plină de ritmuri vii și melodii excepționale, o cultură pe care a încorporat-o în compozițiile sale. Totodată, s-a folosit de scări muzicale și sonorități orientale, dar și de trenduri americane de jazz. Ravel a considerat că influențele muzicale sunt “inevitabile, [chiar] declarând că un compozitor care nu admite influențele ar trebui să nu mai compună”.⁶

1.1.2. Influențe

Faptul că, înainte de a începe să lucreze la acest concert, a efectuat un turneu în Statele Unite, l-a influențat în mod evident. Deși jazzul fusese o inspirație pentru el și în lucrările precedente, acolo a început să-l aprecieze și să-l aprofundeze, astfel că a folosit aici din plin elemente ale acestui stil pur american, alături de elemente basce și spaniole. În același timp, influența mozartiană a rămas neclintită, acest lucru fiind evident dacă vorbim despre lirismul părții a II-a; de asemenea, acompaniamentele de bas – precum ostinato-ul ritmic de la mâna stângă din aceeași parte – demonstrează influențele baroce.

Influențele sale, în general, au fost lumea muzicală, arta, filosofia, mitologia, primul război mondial sau mașinăriile moderne. Madeleine Goss adaugă “cărțile pe care le- a citit, muzica pe care a auzit-o și studiat-o, viața însăși au fost

⁶ Barbara L. Kelly, “Ravel, (Joseph) Maurice,” în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, Volumul 20, ed. Stanley Sadie și John Tyrrell, New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001, p. 869.