

Anca PREDA

MAURICE RAVEL – stil, interpretare, structură

Anca PREDA

**MAURICE RAVEL –
STIL, INTERPRETARE, STRUCTURĂ**



**Editura UNIVERSITARIA
Craiova, 2014**

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. habil. Stela DRĂGULIN

Prof. univ. dr. Mădălina RUCSANDA

Copyright © 2014 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria.

Nicio parte din acest volum nu poate fi copiată fără acordul scris al editorului.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**PREDA, ANCA****Maurice Ravel : stil, interpretare, structură /**

Anca Preda. - Craiova : Universitaria, 2014

Bibliogr.

Index

ISBN 978-606-14-0883-2

78(44) Ravel,M

929 Ravel,M

Introducere

În demersul meu de a încerca să descopăr o imagine de ansamblu asupra lucrărilor abordate din postura interpretului, atât prin prisma stilului și a contextului în care au fost compuse, cât și din punct de vedere analitic, am încercat să construiesc un traiect care să mă ajute să pătrund în cele mai ascunse detalii. Această lucrare are ca prim scop cercetarea, reprezentând, totodată, o înclinație de a prefera un anumit sistem de gândire. Așa cum în abordarea modernă a psihologiei copilului, orice comportament are o motivație ascunsă ce trebuie descoperită, fie că este legată de mediu, de influențe externe, de evenimente din trecut, la fel am considerat că o compoziție poate fi înțeleasă îndeaproape doar prin aflarea contextului în care a fost compusă. De aceea, am încercat să cercetez în primul rând detaliile asociate cu stilul și apoi să le conectez la o metodă de analiză.

Secolul al XX-lea este recunoscut ca fiind o perioadă a inovațiilor, a explorării unei diversități de stiluri și abordări ale muzicii pentru pian. Compozitorii s-au aventurat înspre noi direcții nestrăbătute până atunci, au încercat noi sonorități și au introdus principii de armonie inovatoare, care se îndepărtau de cele clasice, sau au păstrat un cadru tradițional, însă cu perspective noi.

Puține perioade muzicale ar putea să egaleze senzaționalismul tranziției pariziene spre secolul al XX-lea, cu interacțiunile dintre arte, ce încă nu au fost în totalitate descoperite. Ravel și Debussy au reușit să schimbe percepția muzicală a publicului în mod radical, printr-un amalgam de culori impresioniste. Lăsând deoparte filosofia muzicală și

interesele comune, cei doi au avut temperamente total opuse, dar au împărtășit concizia și coeziunea emoțională din limbajul muzical pianistic și orchestral.

Pianul a fost un instrument privilegiat în ceea ce privește atenția compozitorului Ravel, pentru că toate noile tendințe cu care s-a impus au apărut în muzica pentru pian: armonii sofisticate spaniole (*Habanera*), ritmuri de dans și portrete arhaice (*Menuet antique*), tehnici impresioniste (*Jeux d'eau*), texturi aerisite (*Le tombeau de Couperin*), contururi aspre (*Valses nobles et sentimentales*), adaptări de jazz (*L'Enfant et les sortillèges*).¹ Muzica sa pentru pian pare să urmeze claritatea și eleganța lui Scarlatti, Couperin și clavecinistii francezi, precum și pe cea a lui Mozart, Chabrier și Saint-Saëns, în timp ce culoarea și virtuozitatea aduc aminte de muzica lui Liszt sau a lui Chopin.

Interesul pentru interpretarea lucrărilor compuse în trecut ne conduce către necesitatea cercetării convențiilor, practicilor perioadelor respective și a instrumentelor disponibile. Cele mai multe schimbări suferite de pianul secolului al XIX-lea au avut ca scop posibilitatea acestuia de a produce sunete mai puternice, astfel că muzica pentru pian a suferit o serie de schimbări de-a lungul secolului următor. În consecință, a devenit o necesitate ca pianiștii să dobândească abilitatea rafinată de a distinge straturile sonore, combinațiile sofisticate de folosire a pedalei, tehnica percusivă și controlul metricii complexe și pasajelor ritmice, pentru a reuși să interpreteze lucrările compuse în această perioadă. Totodată, pianiștii trebuie să dobândească suficiente cunoștințe legate de

¹ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York: Dover Publications, 1991, 136.

stilurile individuale de compoziție, metode de analiză modernă și tehnici de compoziție.

Prin prisma perioadei în care a trăit și a compus Ravel, gradul de disponibilitate a surselor și materialelor cu potențial informativ pentru interpreți este mai mare în comparație cu repertoriul secolelor precedente. Pe lângă existența informațiilor legate de activitatea sa artistică, de mediul cultural, de persoane sau evenimente care și-au pus amprenta asupra stilului componistic, detalii care pot oferi interpreților posibilitatea de a asimila cunoștințe necesare legate de felul în care muzica se raporta la contextul artistic al perioadei, există înregistrări a câtorva din lucrările lui Ravel, în interpretarea compozitorului, ce pot oferi o imagine mai clară asupra intențiilor și viziunii sale.

Ravel a realizat două calupuri de înregistrări ale lucrărilor proprii, prima – în 1913 pe o pianină mecanică (*Sonatine* și *Valses nobles et sentimentales*) și a doua – în 1922, folosind un sistem Duo-Art (*Oiseaux tristes* și *La vallée des cloches* din suita *Miroirs*, *Toccata*, din suita *Le tombeau de Couperin*, *Le gibet*, din suita *Gaspard de la nuit*, și *Pavane pour une infante défunte*).²

Dezvoltarea mijloacelor de comunicare din secolul al XX-lea, precum și posibilitatea de înregistrare a interpretărilor

² Aceste înregistrări au fost, ulterior, multiplicat de către case de discuri, însă lipsa documentației face dificilă stabilirea exactă a provenienței. Cu toate că înregistrările din 1922 poartă semnătura lui Ravel ca garanție a autenticității, există informații care sugerează faptul că *Toccata* și *Le Gibet* nu sunt interpretate de compozitor. În 2003, s-a realizat o înregistrare digitală a acestora pe un pian de concert Yamaha, cu o rezonanță sonoră mai bună decât versiunile precedente. (Informații preluate de pe pagina Piano roll recordings, <http://www.maurice-ravel.net/pianorolls.htm> [accesat la data de 11 august 2014]).

au produs schimbări fundamentale ale standardelor pentru acuratețea tehnică, standarde ce, treptat, au determinat alte așteptări în sălile de concert. Așadar, interpreții au fost, deseori, puși în situația de a se adapta unor situații noi și de a face față unor dificultăți tehnice. La începutul secolului al XX-lea, complexitatea ritmică devenise o provocare în tot mai multe lucrări, astfel că gândirea simultană a mai multor configurații ritmice devenise o aptitudine necesară interpreților. Pe de altă parte, capacitatea de conducere a vocilor, de a reda motive, fraze sau perioade ca entități și de a „ascunde” legăturile dintre ele, se dobândește prin studiu și printr-o analiză îndeaproape a partiturii. Interpretul are o contribuție indispensabilă în ceea ce privește cultura muzicală. Prestația pe scenă sau înregistrată este, de fapt, principala formă de existență a muzicii, nu doar reflexia unei partituri. Este arta de a transmite detalii aflate dincolo de note și de notații. Unii consideră chiar că interpreții, având o oarecare libertate în ceea ce privește dinamica, inflexiunile, tempo-ul, vibrato-ul, devin ei înșiși creatori.

Interpreții tind către perfecționism, către un impact expresiv susținut printr-o interpretare fără cusur, căci doar astfel ei pot transmite eficient publicului mesajul care se află în spatele notelor. Însă calea către această împlinire este lungă și presărată cu dificultăți tehnice, fizice, mentale și de ordin teoretic. Dezvoltarea unor strategii personale care să-i ajute să parcurgă această cale, să-și îmbunătățească abilitățile necesare este, așadar, extrem de importantă. Analiza reprezintă, fără îndoială, un segment crucial în abordarea unei lucrări, în procesul de identificare și conceptualizare a construcției și a dispărării tensiunii, de control al cadențurilor, al punctelor culminante în jurul cărora sunt structurate frazele, de

descoperire a interpretării corecte a efectelor componistice. Interpretul trebuie să aibă capacitatea de a aborda fiecare segment al unei lucrări cu precizie strictă, pentru că orice scăpare poate determina ruina întregii construcții.

Deseori am fost întrebată în ce fel mă ajută analizele schenkeriene în interpretare. Schenker susținea faptul că o interpretare corectă se bazează „doar pe percepția coerenței organice a lucrării”³, pe identificarea și înțelegerea nivelurilor muzicii, dincolo de unitățile formale care formează întregul, cu scopul de a obține „punctuația muzicală”.

O altă întrebare care mi-a fost adresată făcea referire la importanța identificării Ursatz-ului, a liniei principale – „notele principale trebuie punctate, accentuate?”. Așa cum însuși Schenker susținea în cartea *Free Composition*, făcând comparație cu marcarea exagerată a fiecărei voci în interpretarea (slabă) a unei fugi, linia fundamentală nu trebuie să fie subliniată, lăsând, totodată, în sarcina interpretului să găsească modalități de a transmite coerența ascultătorului.

De ce abordări ale principiilor schenkeriene pentru muzica lui Ravel, al cărei limbaj, deși predominant tonal, este destul de îndepărtat de cel al clasicilor vienezi sau de cel al romantismului german pe care Schenker nu doar i-a preferat, ci i-a considerat ca fiind unicii compozitori care merită atenția? Alți compozitori – și mai ales cei francezi – nu erau considerați muzicieni adevărați, iar operele lor nu meritau atenția sa. Totuși, dincolo de anumite considerații cu caracter naționalist, așa cum reiese din literatura care expune aspecte privitoare la viața teoreticianului austriac, este indubitabilă valoarea

³ Heinrich Schenker, *Free Composition*, ed. și trad. de Ernst Oster, New York: Longman, 1979, 8.

teoriilor sale care au revoluționat muzicologia. Astfel că, în perioada post-belică, analizele schenkeriene au fost diseminate și dezvoltate, astfel încât, până la finalul secolului al XX-lea, au devenit principala abordare analitică a muzicienilor din America de Nord și Europa de Vest. Și mai mult, ajutorul analizelor schenkeriene în interpretare, așa cum însuși Schenker susținea, este recunoscut în lumea interpreților⁴, mai ales având în vedere abordarea sa care încadra analiza în interpretare. În ciuda faptului că Schenker nu a luat în considerare muzica franceză în analizele sale, o serie din caracteristicile muzicii lui Ravel demonstrează faptul că aceasta poate fi analizată după modelul teoretic al teoreticianului austriac.

Așa cum observa însuși Schenker, nivelurile muzicii sunt guvernate de constrângeri diferite ale legilor conducerii vocilor, nivelul de bază având cele mai stricte reguli. Astfel că principiile de prolongație pot fi extinse pentru a fi adaptate muzicii post-romantice prin noi criterii aplicate nivelurilor de suprafață, prin prisma complexității sporite a limbajului muzical, fără a se modifica substanțial paradigmele în cazul nivelurilor de bază care, în mare, se aliniază formelor de *Ursatz*. Prolongațiile disonante sunt prezente doar în nivelurile de suprafață și mediane, fiind reduse din nivelul de bază. De asemenea, structurile non-diatonice sunt subordonate celor diatonice.

⁴ În cartea sa, *Beyond the Score*, (Oxford University Press, 2013), Nicholas Cook menționează sintagma “pedagogia interpretării muzicale schenkeriene” și amintește Mannes College of Music, unde câțiva dintre studenții lui Schenker au reușit să facă cunoscute teoriile lui Schenker. Sunt demni de menționat teoreticianul și interpretul Carl Schachter și pianistul Murray Perahia.

Și totuși, de ce Schenker a respins vehement muzica franceză? Există, se pare, o serie de diferențe notabile între muzica franceză și cea a compozitorilor vorbitori de limba germană, diferențe care, probabil, au avut o oarecare însemnătate în decizia lui Schenker de a respinge muzica franceză. Cursurile de semiotică urmate ca student, masterand și doctorand mi-au oferit informații legate de abordarea muzicii ca limbaj care m-au ajutat să descopăr structurile arhetipale ce preced codurile supuse structurării, structuri ce lucrează predominant cu elemente de semiotică. Așadar, ideea legăturii dintre muzică și limbaj și influență pe care acesta din urmă o poate avea în gândirea muzicală m-au determinat să cercetez această problemă.

În articolul său, *“National metrical types in music of the eighteenth and early nineteenth centuries”* (2008), William Rothstein vorbește despre grupările ritmice și metrul începuturilor și încheierilor de fraze, făcând referire la muzica franceză și la cea a compozitorilor germani și austrieci. Leigh VanHandel (2009) analizează ipotezele lui Rothstein și le aplică chiar repertoriului modern. În articolele la care am făcut referire nu se vorbește despre un anumit metru tipic pentru o anumită cultură națională, arătându-se faptul că atât compozitorii școlii franceze cât și cei ai școlii austriece și germane folosesc același set de organizări metrice de bază: binare și ternare, simple sau compuse, în majoritatea compozițiilor. Trebuie precizat, însă, faptul că în muzica franceză este folosit mai des metrul ternar, în timp ce compozitorii vorbitori de limba germană folosesc mai des metrul binar.