

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI

**IPOSTAZE ALE TIMPULUI MUZICAL ÎN CREAȚIA CAMERALĂ CU PIAN
A LUI CLAUDE DEBUSSY
REZUMAT**

Doctorand: Iulia Olteanu

Coordonator științific: Prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu

Ianuarie 2021

I. Introducere

De-a lungul carierei sale, muzicianul interpret este expus unei largi varietăți de genuri și stiluri muzicale pe care este obligat să și le însușească pentru a putea face față exigențelor meseriei. Alegerea unui repertoriu variat este necesar mai ales pe parcursul anilor de studiu, iar cerințele academice au ca scop pregătirea interpretului și dezvoltarea sa completă. În acest context, o parte din interpreți își conturează mai devreme sau mai târziu afinități pentru un compozitor sau altul, pentru un stil sau altul, bazându-se pe o serie de criterii de ordin personal. Asumate sau nu, aceste preferințe se fac simțite în timp. În cazul meu, este vorba de compozițiile lui Claude Debussy. Unul din principalele motive pentru care creația acestui compozitor a constituit întotdeauna o atracție pentru mine este modul în care utilizează timpul muzical, adică desfășurarea elementelor metrice, ritmice și agogice. Alternarea sau suprapunerea acestor elemente înseamnă alternarea sau suprapunerea de stări și emoții. Din acest punct de vedere, scriitura lui Debussy este extrem de complexă și variată, lucru care se potrivește cu personalitatea mea.

Chiar dacă partiturile lui Debussy abundă în notații minuțioase cu privire la metru, tempo sau agogică, acestea nu îngădesc imaginația și creativitatea interpretului, ci dimpotrivă, le stimulează, acordându-i acestuia o mare libertate de exprimare.

În lucrările lui Debussy pentru pian, provocările de ordin tehnic au de multe ori la bază complexitatea ritmică a scriiturii, așa cum este cazul în *L'isle Joyeuse*, de exemplu. Aceste probleme pe care le întâmpină pianistul sunt rezolvate prin găsirea unor soluții tehnice care se subordonează întotdeauna cerințelor muzicale. El își creează astfel o imagine auditivă comparabilă unui scenariu sau unei piese de teatru. Din punctul meu de vedere, în interpretarea lucrărilor lui Debussy, acest lucru se realizează cu o mai mare ușurință datorită scriiturii sale extrem de sugestive, dublate de un imaginar muzical, fie acesta explicit sau nu. Formulele ritmice devin personaje dramatice bine conturate, dar niciodată rigide, iar frazele muzicale sunt ușor de modelat cu ajutorul agogicii interioare. În acest sens, timpul devine o necesitate în rezolvarea conflictelor de ordin dramaturgic. Uneori, frazele sunt interdependente și se determină una pe alta, interpretul fiind nevoit să facă în permanență ajustări de ordin agogic. Alteori, fragmentarea discursului muzical duce la impresia unei lipse de cronologie – alternarea de segmente care aparent nu au legătură între ele are ca rezultat dilatarea sau condensarea temporală prin expunerea de tablouri diferite, ca într-un montaj de film prin care se elimină secvențele redundante.

Voi încerca în această teză să explorez câteva din modalitățile interpretative prin care se poate aborda tema timpului muzical în creația cu pian a lui Debussy. Ideea care stă la baza acestei lucrări este unicitatea temporală a fiecărei interpretări și importanța viziunii personale în actul creativ, întrucât am convingerea că muzicianul interpret este în egală măsură și creator.

În capitolul al II-lea voi prezenta elementele ce constituie imaginarul creației muzicale cu pian. Motivul pentru care am simțit nevoia să împart lucrările lui Debussy pentru pian solo sau camerale instrumentale cu pian în câteva categorii este semnificația acestora și modul în care fiecare tematică atrage după sine procedee agogice specifice.

În capitolul al III-lea voi face o scurtă prezentare a diverselor aspecte de ordin muzical și pianistic pe care muzicianul trebuie să le încorporeze în actul interpretativ. Întrucât aceste aspecte sunt întotdeauna în strânsă legătură cu problemele de ordin temporal, pe care le determină uneori, am găsit necesar să le amintesc, chiar dacă nu se referă strict la subiectul principal al lucrării. Am selectat câteva din lucrările care consider că ilustrează ideile abordate.

În capitolul al IV-lea am ales trei lucrări camerale cu pian pentru a expune complexitatea elementelor metrice, ritmice și agogice din creația lui Debussy. Modalitățile interpretative pe care le propun aici au la bază experiența mea ca pianist și constituie viziunea mea personală la momentul realizării acestei lucrări.

Capitolul al V-lea va include câteva idei generale formulate în urma analizelor întreprinse în capitolele anterioare.

În capitolul al VI-lea voi aminti câțiva dintre compozitorii care au fost, conștient sau nu, influențați de inovațiile temporale pe care Debussy le-a adus în creația sa.

II. Teme ale imaginarului muzical în creația cu pian a lui Claude Debussy

Tema imaginarului în creația lui Debussy a fost abordată în mai multe rânduri în literatura de specialitate, drept pentru care mă voi rezuma la analiza creației pianistice și mai ales la modalitățile comune și, de ce nu, diferențele de expresie din interiorul fiecărei categorii tematice în parte. Consider că acest demers este relevant pentru subiectul tezei, întrucât imaginarul unei lucrări muzicale influențează fundamental construcția temporală a acesteia.

Pentru nepracticant, importanța unei astfel de categorisiri constă în facilitarea dobândirii unei imagini de ansamblu asupra preocupărilor lui Debussy și a predilecției sale pentru anumite tipuri de program. Din punct de vedere interpretativ, însă, interesul pentru un astfel de demers se lărgeste, fiind suscitată în primul rând de trăsăturile comune ale interpretării anumitor teme, dar și de diferențele dintre acestea, precum și de găsirea unor procedee, în acest caz pianistice, care să redea cât mai bine specificul fiecărei categorii, acolo unde este cazul. Câteva din aceste procedee vor fi prezentate în subcapitolul *Caracteristici ale celor patru mari categorii tematice*.

Fiecare din elementele prezente în imaginarul lui Debussy are un corespondent sau o

componentă definitivă de ordin temporal. De exemplu, **vântul** are nevoie de o anumită viteză pentru a putea fi prezentat. Sau mai bine zis, de o marjă de viteze optime, în funcție de tipul de vânt ilustrat, fie el furtună sau doar o adiere ușoară. Dacă tempo-ul nu este adecvat, întreaga semnificație a textului muzical se pierde. Același principiu se poate aplica atunci când este vorba despre **apă**. În privința **dansurilor**, lucrurile sunt ceva mai simple, întrucât interpretul se raportează la tempo-urile specifice, iar marja variațiilor temporale este redusă. Un exemplu în acest sens este *habanera*, care își pierde caracterul dacă este cântată prea repede. În ceea ce privește **personajele** din lucrările lui Debussy, fie ele reale sau imaginare, libertatea interpretului este mai mare. Restricțiile de ordin stilistic sunt reduse, cu condiția ca indicațiile notate de compozitor să fie respectate, iar muzicianul să fie în permanență ghidat de bunul-simț muzical. Se ajunge astfel la ideea că, indiferent de piesa aleasă, există întotdeauna o justețe a desfășurării temporale a acesteia. Această justețe, însă, nu trebuie interpretată drept rigiditate.

Desigur, în muzica programatică avem un cadru preexistent la care ne raportăm, și toate elementele ce alcătuiesc o interpretare muzicală validă (agogică, dinamică, tușeu etc.) se vor subordona acestuia. Dar în interiorul acestui cadru se vor găsi întotdeauna noi combinații și proporții ale acestor elemente constitutive, care definesc unicitatea fiecărei interpretări. Iar liantul acestor elemente va fi, în situația ideală în care interpretul își pune astfel de probleme, povestea din spatele muzicii scrise. După părerea mea, este absolut necesară realizarea unei anamneze de către interpret, pentru ca acesta să fie capabil să construiască un context coerent în care se desfășoară muzica. Personajele, fie ele umane sau nu, au nevoie de un trecut, îndepărtat sau imediat, care să le determine stările sau acțiunile din prezent, adică din momentul interpretării. Un bun exemplu pentru a ilustra importanța poveștii din spatele poveștii este începutul preludiului *La Danse de Puck*. Mă voi rezuma, desigur, la variațiile de ordin agogic care influențează conturarea personajului, alegând doar două posibile scenarii pentru această exemplificare:

1) **Imaginea sugerată** – Puck intră în scenă direct și se prezintă deschis, iar scriitura ritmică punctată sugerează o lejeritate ludică, putând fi comparată cu pasul ștrengarului. Schimbările dese de direcție din scriitură dau impresia de nehotărâre, iar aceasta este amplificată de alternarea cu formule de sextolet sau șaizecipătrimi. Semnalul din măsura 6 îi întrerupe lui Puck plimbarea și în țintuiește pe loc prin *Retenu*, făcându-l atent. În finalul măsurii 7 se revine la mișcarea anterioară, notată cu *Au Mouvement*.

Modalitatea de redare – Fraza este cântată de la bun început într-un tempo rapid, cursiv și fluid, dar ferm, fără *rubato*, până la semnalul din măsura 6.

2) **Imaginea sugerată** – Puck intră în scenă ezitant, temător și nesigur. Formulele de șaizecipătrimi sugerează momente în care își face curaj să avanseze câte un pas, în timp ce formulele de sextolet dau impresia de reținere, de precauție. În acest context, semnalul din măsura 6 poate fi o încercare de

introducere a unui nou personaj sau eveniment care, de asemenea, îi oprește avansarea lui Puck.

Modalitatea de redare – Fraza este cântată într-un ușor *rubato*, iar prima măsură poate începe sub tempo pentru a sugera ezitare și precauție.

Iată cum regii diferite duc la rezultate sonore diferite. După părerea mea, acest procedeu, aplicat atât muzicii programatice cât și celei fără program, asigură coerența și unicitatea fiecărei interpretări. Mai mult decât atât, interpretul însuși este supus unor modificări de ordin emoțional sau fizic. Evenimentele trecute, stările, gradul de oboseală sau emoțiile vor afecta într-un fel sau altul momentul interpretării. Din punctul meu de vedere, aceste modificări sunt benefice, atâta vreme cât nu au un efect destabilizant care să ducă în final la ratarea actului interpretativ. Tocmai această umanizare a interpretării este cea care o face unică, întrucât fiecare muzician are felul său propriu de a înțelege și decoda ceea ce simte, pe de o parte, și ceea ce se întâmplă în jurul său, pe de altă parte. Cu alte cuvinte, fiecare interpret deține un filtru numai al său, care va fi perceput de către ascultător dincolo de exactitatea redării textului muzical, care este același pentru toată lumea.

Pentru a putea face o prezentare a elementelor particulare fiecărei categorii este necesară o analiză a partiturii prin observarea parametrilor muzicali – ritm, tempo, armonie, melodie, instrumentație, dinamică, textură – și felul în care aceștia sunt folosiți. Uneori este nevoie doar de un singur parametru pentru a crea atmosfera unei întregi lucrări, cum ar fi **ritmul** în *La puerta del Vino*, alteori sunt necesare combinații de parametri, precum **ritm, textură și dinamică** în *Poissons d'or*. De asemenea, în interiorul unei categorii se pot observa mai multe modalități de utilizare a parametrilor pentru a sugera aceeași temă generală. Un exemplu ar fi tema apei în diverse stări de agregare.

O componentă importantă o constituie **ornamentele**. În creația pianistică a lui Debussy, acestea nu au doar un rol de îmbogățire a scriiturii, ci sunt parte integrantă a descrierii stărilor, personajelor sau întâmplărilor. Cu alte cuvinte, ornamentele conturează identitatea acestora, așa cum este cazul în *La puerta del Vino* sau *Général Lavine - eccentric*. Menționez că, în opinia mea, din categoria ornamentelor nu fac parte doar trilurile, grupetele, *glissando*-urile sau apogiaturile, ci și unele elemente scrise cu note reale, cum ar fi unele arpegii sau figuri ritmice. Un exemplu în acest sens ar fi succesiunile rapide de acorduri din *Le vent dans la plaine*, care capătă valoare de apogiatură, sau unele formule ritmice de treizecimoimi din *Les fées sont d'exquises danseuses*, care pot avea valoare de tril măsurat.

La fel de importante pentru interpret sunt și indicațiile notate de Debussy pe parcursul lucrărilor, indicații ce clarifică în mare măsură intențiile compozitorului. Câteva exemple ar fi indicațiile *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*, pe care o găsim la începutul preludiului *Des pas sur la neige*, sau *Mouvement de Habanera, avec de brusque oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur* în *La puerta del Vino*. Aceste informații sunt necesare în căutarea unor anumite sonorități menite să transpună ascultătorul în atmosfera

imaginată de compozitor.

Scopul acestui capitol este de a pune într-o lumină nouă temele favorite din creația pianistică și camerală a lui Debussy; intenția mea principală este să mă raportez la viziunea interpretului și la modalitățile de expresie ale acestuia. Voi încerca astfel să descopăr caracteristicile interpretative ale fiecărei categorii, lucru ce mă va ajuta ulterior să am o înțelegere mai profundă a lucrărilor și, în final, o interpretare coerentă a acestora.

De asemenea, îmi doresc ca acest capitol să fie un exercițiu de tălmăcire a partiturii într-o manieră personală, bazat pe observații directe și experiență proprie.

III. Probleme de interpretare pianistică și temporalitate în lucrări selectate pentru pian solo și duo ale lui Claude Debussy

În acest capitol îmi propun să prezint câteva din provocările cu care se confruntă un pianist atunci când trebuie să interpreteze lucrările pentru pian solo sau camerale cu pian ale lui Claude Debussy, în speranța că informațiile ce urmează a fi expuse vor ușura munca unui eventual cititor pianist. Chiar dacă subiectul tezei se referă la problema timpului muzical, am simțit nevoia să introduc și alte elemente, fără de care o interpretare valabilă nu ar fi posibilă.

Fiecare subcapitol se ocupă de o anumită problematică, fără a avea pretenția că voi acoperi toate detaliile. Voi trasa, mai degrabă, linii generale care vor fi însoțite de observațiile mele personale și de soluțiile pianistice pe care le voi găsi.

Pentru a descrie cât mai clar ceea ce urmăresc, mă voi folosi de câteva exemple muzicale din partitură. Lucrările selectate pentru aceste exemple sunt următoarele: trei *Preludii* pentru pian - *Feux d'artifice*, *La Danse de Puck* și *Les collines d'Anacapri*; *Prélude à l'après-midi d'un faune*; patru din cele *Șase Epigrafe Antice* - *Pour invoquer Pan*, *dieu du vent d'été*, *Pour remercier la pluie au matin*, *Pour la danseuse aux crotales* și *Pour que la nuit soit propice*. Am ales aceste lucrări întrucât ele se regăsesc în înregistrarea anexată, prin care am ilustrat mijloacele proprii de rezolvare a problemele descrise.

IV. Probleme de interpretare și temporalitate în creația camerală instrumentală cu pian

În acest capitol voi analiza lucrările camerale instrumentale cu pian ale lui Claude Debussy. Pentru că teza mea are ca subiect problematica timpului muzical, nu voi face referire la elementele melodice, armonice sau timbrale decât în măsura în care acestea determină sau sunt în strictă legătură cu cele de ordin temporal.

Menționez că *Trio pentru pian, vioară și violoncel*, compus în 1879, nu face obiectul unei analize detaliate, întrucât scriitura sa romantică nu este relevantă în contextul particularităților temporale ce definesc stilul lui Debussy. De asemenea, voi introduce și o analiză a lucrării *Première Rhapsodie pentru clarinet și pian*. Chiar dacă versiunea originală este scrisă pentru clarinet și orchestră, această lucrare este de cele mai multe ori cântată în varianta camerală, reducția pentru pian fiind realizată chiar de Debussy. Celelalte două lucrări analizate aici sunt *Sonata pentru violoncel și pian*, compusă în 1915, și *Sonata pentru vioară și pian*, compusă în 1917. Acestea urmau să facă parte dintr-un ciclu de șase sonate pentru diverse instrumente pe care compozitorul nu l-a mai finalizat¹. Fiind compuse spre sfârșitul vieții sale, aceste sonate ilustrează interesul lui Debussy pentru problema naționalismului muzical francez în lumina schimbărilor politice aduce de Primul Război Mondial, ca răspuns la influențele stilistice preponderent germane ale vremii². Preocuparea sa pentru definirea valorilor franceze autentice aduce în prim plan admirația pe care Debussy i-o purta lui Jean-Philippe Rameau, iar influența barocului francez se poate observa în scriitura clasică a celor două sonate³. Un element edificator în acest sens este cadența picardiană din finalul primei părți a *Sonatei pentru violoncel și pian*.

¹Marianne WHEELDON, *Debussy and La Sonate cyclique*, în *The Journal of Musicology*, Vol.22, Nr.4, p.645, University of California Press, 2005.

²VAN DEN BOGERT, p.18.

³VAN DEN BOGERT, p.23.

V. Concluzii

1. Temporalitatea în interpretarea muzicală

În urma analizelor întreprinse în teză se pot extrage o serie de idei generale privitoare la impactul problemelor de ordin temporal asupra fiecărei interpretări.

Muzica, prin natura sa, este legată indisolubil de timp, iar muzicianul se folosește de această particularitate într-un mod personal, unic. Cu toate acestea, se pot formula câteva elemente comune tuturor interpretărilor, determinate în mare măsură de indicațiile din partitură. Aportul personal se regăsește în proporția intențiilor agogice, acolo unde acestea sunt precizate de compozitor. Pe de altă parte, acolo unde aceste precizări lipsesc, intervine creativitatea fiecărui interpret, cu ajutorul căreia muzica va prinde viață.

Un element important în execuția unei partituri muzicale este egalitatea metrico-ritmică, ce derivă din nevoia de organizare a frazelor muzicale. Dar această egalitate este relativă, întrucât factorul uman este permanent prezent. Rezultatul este mai degrabă o impresie de egalitate, realizată cu ajutorul micro-frazărilor. Uneori, egalitatea formulelor ritmice este esențială în transmiterea unor stări sau pentru a contura anumite personaje sonore, și este cerută în mod evident mai ales în formulele cu valori scurte, repetitive, așa cum este cazul în unele secțiuni de acompaniament. Asta nu înseamnă că egalitatea va dispărea acolo unde sunt notate valori lungi. În acest sens, se conturează importanța subdivizării, care se realizează proporțional în funcție de contextul muzical, chiar și în pasajele *ad libitum* sau *rubato*. Atunci când vine vorba de lucrări camerale, interpreții sunt nevoiți să ajungă la un consens în privința acestor proporții temporale. Viziunea unitară asupra unei lucrări camerale se obține pe două planuri. Astfel, în timpul repetițiilor, muzicienii trasează împreună liniile generale ale desfășurării agogice, cum ar fi alegerea tempo-urilor sau realizarea notațiilor din partitură. Intervine apoi ascultarea reciprocă din timpul actului interpretativ propriu-zis, unde fiecare instrumentist va face ajustări în timp real pentru a urmări fluctuațiile temporale spontane care apar în mod inerent.

2. Claude Debussy și emanciparea ritmică în muzica secolului XX

Procesul de emancipare ritmică apărea încă din secolul al XIX-lea, când compozitori ca Ludwig van Beethoven, Robert Schumann sau Johannes Brahms începeau să acorde o importanță sporită unor procedee cum ar fi hemiola sau mutarea accentelor de pe timp tare pe timp slab. Claude Debussy continuă să pună accentul pe latura ritmică prin procedee care aduc o mare complexitate în acest sens, cum ar fi întreruperile bruște ale discursului muzical, alternarea rapidă de tempo-uri contrastante sau folosirea de structuri ritmice suprapuse. Aceste tendințe vor fi preluate ulterior de compozitori cum ar fi Igor Stravinski, Anton Webern, Olivier Messiaen, Conlon Nancarrow sau György Ligeti. De asemenea, trebuie amintiți aici Béla Bartók, Bohuslav Martinů sau George Enescu, compozitori cu o puternică amprentă personală în plan ritmic. Privitor la creațiile lui Bartók și Enescu, acest fapt se datorează mai ales preocupării acestora pentru muzicile tradiționale ale țărilor din care provin. La Bartók, ritmurile din tradiția orală sunt transcrise și prelucrate cu minuțiozitate.

Fiecare dintre acești compozitori a contribuit în felul său la dezvoltarea și extinderea universului ritmic, ceea ce face ca muzica secolului XX să fie atât de variată din acest punct de vedere. În acest sens, se adaugă treptat procedee ca poliritmia, condensarea temporală, asimetriile, polimetria, măsurile alternative, toate acestea având ca rezultat complicarea structurii metro-ritmice a partiturii. Acest lucru va avea de-a lungul timpului un impact puternic asupra interpretului, a cărui muncă de descifrare și analiză a partiturii se va extinde odată cu creșterea dificultății scriiturii. Se vor căuta noi modalități de expresie artistică, mai ales prin preocuparea pentru precizia ritmică și respectarea cu strictețe a indicațiilor din partitură, care sunt de multe ori foarte minuțioase și cerute în mod special de compozitor. De asemenea, dezvoltarea tehnologică rapidă a facilitat expunerea compozitorilor pe de o parte, și a publicului pe de altă parte, la muzicile etnice specifice unor zone geografice izolate în trecut. Acest fapt a dus la extinderea orizontului de cunoaștere și apreciere a culturilor orale, care au pătruns ulterior în creațiile muzicale culte.

Un alt rezultat al dezvoltării tehnologice este facilitarea unui contact mai rapid al interpreților cu compozitorul, fie direct sau indirect. Dacă acest lucru era rezervat în trecut doar câtorva muzicieni aflați în anturajul restrâns al autorului, odată cu dezvoltarea și modernizarea mijloacelor de comunicare, el se va produce la scară largă într-un timp mult mai scurt, prin eliminarea barierelor de

ordin geografic. Cu ajutorul înregistrărilor sau interviurilor, compozitorii au posibilitatea să-și expună ideile, mentalitățile și credințele artistice. Pentru interpret, acest lucru ușurează înțelegerea contextului istoric și cultural în care a luat naștere o lucrare muzicală, iar eterna preocupare pentru ceea ce a vrut compozitorul să transmită va căpăta astfel valențe noi.

Un alt element care trebuie menționat atunci când vorbim despre muzica secolului XX este pauza. Odată cu emanciparea metrico-ritmică, rolul pauzei în plan narativ capătă noi valențe, fiind în continuare una din componentele esențiale ale discursului muzical. Schimbările stilistice ce s-au produs în această perioadă au determinat noi viziuni ale incorporării pauzei în dramatica frazelor muzicale. Mai mult decât atât, unii compozitori, așa cum este cazul lui John Cage, îi atribuie un rol principal în creația lor. În funcție de felul în care sunt înțelese și interpretate, pauzele modifică percepția temporală a unei lucrări, contribuind la varietatea și complexitatea agogică a acesteia în aceeași măsură ca sunetele.