https://doi.org/10.52673/18570461.26.1-80.22
CZU: 78.071.1(44):784

DON QUICHOTTE À DULCINÉE DE M. RAVEL: POTENȚIALUL INTERPRETATIV AL TRATĂRII TEXTULUI AUTORULUI

Doctorand **Ecaterina CRASNOVA-SEVERIN**
E-mail: ecaterina_crasnova93@yahoo.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-1776-5317
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
© 2026. Drepturile de autor aparțin autorului. Licență: CC BY 4.0.

***DON QUICHOTTE À DULCINÉE* BY M. RAVEL: THE INTERPRETATIVE POTENTIAL OF THE AUTHOR'S TREATMENT OF THE TEXT**

Summary. The present article provides an outline of an analysis of the vocal cycle *Don Quichotte à Dulcinée* by Maurice Ravel. The score has been examined from the perspective of identifying possible interpretative variants. For this purpose, the expressive means chosen by the composer to reveal the artistic content of the songs will first be characterized. Subsequently, three interpretative versions that treat the author's text in different ways will be compared. The first belongs to the Canadian baritone Gerald Finley and the British pianist Julius Drake, the second to the French singer Gérard Souzay and the renowned American accompanist Dalton Baldwin, and the third to the German vocalist Dietrich Fischer-Dieskau and the Swiss pianist Karl Engel. These interpretations were selected from a very large number of existing versions, based on the consideration that they are performed by world-renowned musicians known as outstanding performers of 19th–20th-century chamber and vocal music. The relevance of studying Ravel's vocal cycle is determined by the fact that, although it represents a valuable achievement in French chamber vocal lyricism at the beginning of the 20th century and immediately attracted the attention of musicians, this work has not been sufficiently researched from interpretative perspectives.

Keywords: vocal cycle, chamber vocal ensemble, Maurice Ravel, *Don Quichotte à Dulcinée*, piano part, melody, interpretative potential.

Rezumat. Articolul de față conține o schiță de analiză a ciclului vocal *Don Quichotte à Dulcinée*, semnat de Maurice Ravel. Partitura a fost examinată din perspectiva identificării unor posibile variante de interpretare. În acest scop, vor fi caracterizate, în primul rând, mijloacele de expresivitate alese de compozitor pentru a dezvălui conținutul artistic al cântecelor. Ulterior, vor fi comparate trei versiuni interpretative prin care se tratează în mod diferit textul autorului. Prima aparține baritonului canadian Gerald Finley și pianistului britanic Julius Drake, a doua – cântărețului francez Gérard Souzay și cunoscutului maestru de concert american Dalton Baldwin, și cea de-a treia – vocalistului german Dietrich Fischer-Dieskau și pianistului elvețian Karl Engel. Aceste interpretări au fost selectate dintr-un număr foarte mare de versiuni existente, pornind de la ideea că aparțin unor muzicieni de renume mondial, cunoscuți ca interpreți remarcabili ai muzicii camerale și vocale din secolele XIX–XX. Actualitatea studierii ciclului vocal al lui Ravel este determinată de faptul că, deși reprezintă o realizare valoroasă în lirica vocală de cameră francez la începutul secolului al XX-lea și a atras imediat atenția muzicienilor, acest opus nu a fost cercetat îndeajuns din perspective interpretative.

Cuvinte-cheie: ciclu vocal, ansamblu vocal de cameră, Maurice Ravel, *Don Quichotte à Dulcinée*, partida pianului, melodie, potențialul interpretativ.

CARACTERIZAREA GENERALĂ A CICLULUI

Compunerea, în anul 1932, de către Maurice Ravel, a partiturii *Don Quichotte à Dulcinée* este legată de producerea filmului *Don Quijote*[1], regizat de Georg Wilhelm Pabst. Noua creație cinematografică trebuia să conțină patru cântece ale lui Don Quijote și câteva piese de fundal. Pentru realizarea coloanei sonore, autorii filmului au lansat invitații personale către cinci compozitori: Maurice Ravel, Jacques Ibert, Marcel

[1] Filmul *Don Quijote* (1933), realizat de Georg Wilhelm Pabst după scenariul scriitorului francez Paul Morand, este o ecranizare a romanului clasic scris de Miguel de Cervantes și reprezintă prima versiune cinematografică sonoră a capodoperei autorului spaniol. Se știe că Pabst a realizat filmul în trei versiuni lingvistice – franceză, engleză și germană – și în toate trei rolul principal a fost interpretat de celebrul bas de operă Fiodor Șaliapin, care realizase deja un portret scenic genial al lui Don Quijote în opera lui Jules Massenet (1910). Totuși, Pabst nu și-a dorit un film-opera, chiar dacă în desfășurarea acțiunii Șaliapin interpretează patru cântece.

Delannoy, Manuel de Falla și Darius Milhaud. Doar primii doi au dat curs invitației, însă comanda i-a fost, într-un final, atribuită lui Ibert, întrucât starea precară a sănătății lui Ravel nu i-a permis finalizarea în termen a partiturii.

În pofida tuturor provocărilor și obișnuit să ducă la bun sfârșit fiecare lucrare începută, Ravel a definitivat totuși cântecele lui Don Quijote. În aceste împrejurări, compozitorul s-a apropiat și mai mult de imaginea cavalerului spaniol, care simbolizează marea sa dragoste pentru cultura și tradițiile folclorice ale Spaniei [1, p. 103], inspirată, de altfel, și de originile basce ale mamei sale – Maria Deluarte [2, p. 389]. Potrivit amintirilor Hélènei Jourdan-Morhange, o prietenă apropiată a lui Ravel, acesta spunea adesea: „Spania este a doua mea patrie muzicală" [3, p. 70][2].

La scurt timp după finalizarea lucrului la partitura ciclului *Don Quichotte à Dulcinée*, acesta a fost interpretat în prezența compozitorului de către cântăreața Madeleine Grey[3], acompaniată de Francis Poulenc. Cu o altă ocazie, partida de pian a fost prezentată de compozitorul și dirijorul Manuel Rosenthal, unul dintre discipolii lui Ravel.

În procesul de creație, compozitorul s-a condus după posibilitățile vocale ale lui Șaliapin, care a interpretat rolul principal în filmul lui Pabst. Cu toate acestea, mai târziu Ravel și-a dedicat cântecele unor baritoni francezi, strălucițicântăreți de operă – Rober Cousinou, Martial Singer și Roger Bourdin.

Don Quichotte à Dulcinée este scris pe versurile scriitorului și diplomatului francez Paul Morand[4], unul dintre cei mai apreciați prozatori și eseiști ai Franței anilor 1930. Conținutul fiecărui cântec se reflectă perfect în titlu: primul – *Chanson Romanesque*, al doilea – *Chanson épique*, al treilea – *Chanson à boire.*

Chanson Romanesque

Primul cântec – *Chanson Romanesque* – reprezintă devotamentul pe care îl are Don Quijote față de Dulcinée. Eroul se adresează iubitei sale într-o formă poetică înălțătoare, promițând să-i îndeplinească orice dorință: dacă o deranjează rotația Pământului, va porunci scutierului să oprească planeta; dacă stelele îi devin plictisitoare, va distruge noaptea cu o singură lovitură și va adormi vântul sub ploaia de stele. Cavalerul o asigură pe doamna inimii sale că îi este fidel și jură că ar fi gata să moară în cinstea ei. Acest conținut este exprimat sub forma a patru catrene, care stau la baza unei forme muzicale variantice din patru strofe.

Materialul tematic este prezentat în secțiunea inițială, în care textul poetic este structurat într-o perioadă din patru fraze – *a*, *b*, *c* și *d*, ale căror hotare, evidențiate prin cezuri, subliniază împărțirea formei în versuri. Debutul primei fraze vocale (*a*) este precedat de o introducere pianistică din patru măsuri, a cărei configurație ritmică și de factură amintește de sonoritățile chitarei, iar măsura variabilă (*6/8* și *3/4*) și formula specifică de hemiolă devin „cartea de vizită" a întregului cântec, determinând apartenența acestuia la genul vechiului dans spaniol *guajira*[5] [4, p. 64] (Exemplul 1). Într-un tempo *Moderato*, unitatea ritmică indicată este optimea, egală cu 208 M.M. Cele patru măsuri ale introducerii reprezintă, structural, o măsură dublă repetată. Formula metroritmică de contrast va fi ulterior evidențiată de compozitor prin mijloace orchestrale: acordurile primei măsuri sunt atribuite ansamblului de coarde, iar în a doua măsură instrumentele de suflat în surdină creează un efect de ecou. La apariția partidei vocale, tot acest material se va repeta constant. Astfel, pianul prefigurează o organizare ritmică pentru solist și asigură baza armonică a întregii compoziții, motiv pentru care pianistul trebuie să respecte ritmul cu precizie, fără a neglija linia melodică a solistului (Exemplul 2).

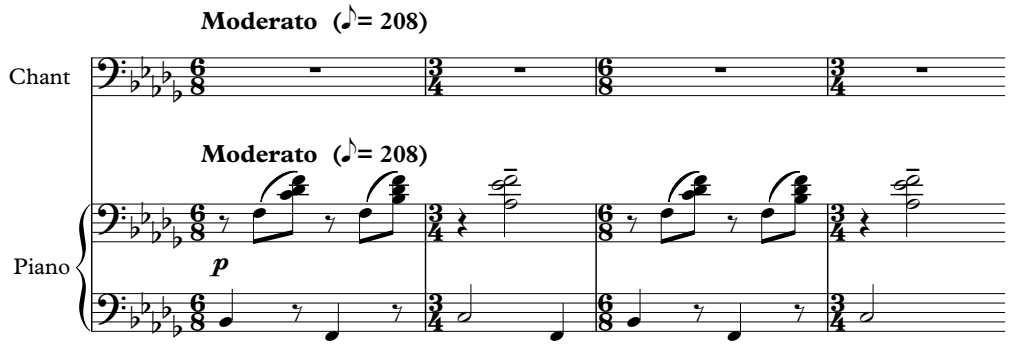
Muzicologul Valeri Smirnov definește genul *Chanson Romanesque* drept o serenadă a cărei melodii combină cantabilitatea cu declamația [5, p. 188]. Desfășurată într-un diapazon de duodecimă (B–f^1), partida vocală reflectă rigorile poeticii franceze. Fiecare frază se dezvoltă asemenea unui val, cu o culminație la mijloc de măsură (pe timpul relativ puternic) urmată de un declin al discursului cu rol de încheiere. Pe parcursul întregului cântec, compozitorul dezvoltă melodia după principiile formei variantice, modificând anumite detalii (augmentarea figurilor ritmice, mișcarea retrogradă cu salturile mari ș.a.), în timp ce păstrează conturul intonațional și ritmic.

[2] În afară de ciclul vocal *Don Quichotte à Dulcinée*, ritmurile și intonațiile spaniole sunt prezente în multe alte lucrări ale lui Maurice Ravel: *Alborada del gracioso* din ciclul pentru pian *Miroirs*, *Vocalise-étude en forme de Habanera*, *Rapsodie Espagnole*, opera *L'Heure espagnole*, *Boléro*.
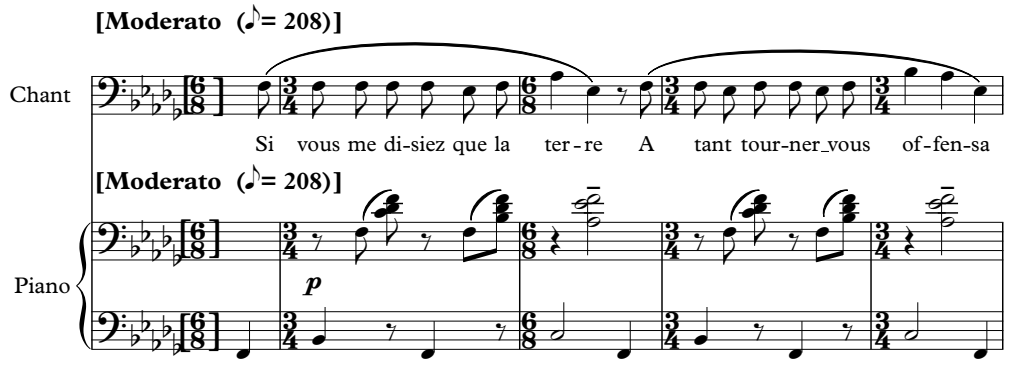
[3] Perceput ca o lucrare „masculină", ciclul este interpretat în mod tradițional de un bariton sau bas-bariton. Este posibil ca interpretarea menționată să fi fost admisă de compozitor în scopul adaptării conținutului sonor.

[4] Paul Morand (1888–1976) a fost un scriitor și diplomat francez, autor de nuvele și romane pline de stil și ironie, de jurnale de călătorie, memorii, portrete ale altor scriitori, precum și de cronici publicate în ziare și reviste.

[5] Unii specialiști consideră că dansul (și cântecul) *guajira* s-a născut în Cuba, fapt care ar putea explica temperamentul său specific. Coregrafia veselă și ușoară a acestui dans feminin, care demonstrează plasticitatea și grația gesturilor, precum și tehnica desăvârșită a mânuirii evantaiului, asemănată cu o fâlfâire de fluture, se reflectă indirect în structura liniei melodice a cântecului analizat.



Exemplul 1.



Exemplul 2.

În factura introducerii pianistice, care străbate întregul cântec, se pot distinge cel puțin trei voci individuale. Cele mai importante par să fie basul din mâna stângă și melodia ascunsă (*c*^{1}*–b–as*) a vocii mediane din acordurile mâinii drepte. Din perspectiva armonică, în primele zece măsuri Ravel respectă principiul alternării acordurilor de tonică și dominantă. În primul interludiu pianistic (măsurile 15–18), formula hemiolei este completată prin sincoparea celei de-a treia optimi din fiecare început de motiv. Acordul de tonică este înlocuit cu un *cluster*, pe fundalul căruia acordul de dominantă din măsurile 16 și 18 sună destul de clar. În strofa următoare, tonalitatea *b-moll* este substituită cu paralela *Des-dur*, iar cel de-al doilea interludiu pianistic (măsurile 27–34) realizează modulația în *B-dur*. În măsurile 45–46, melodia apare o singură dată în partida pianului, oferind instrumentistului posibilitatea de a dialoga cu solistul, iar din măsura 49 ambele partide devin aproape egale. Ultimele sunete ale pianului se dizolvă „în ceață", prin pedala acordului de tonică cu cvintă și sextă.

Compararea versiunilor interpretative ale *Chanson Romanesque* anterior menționate – Finley și Drake, Souzay și Baldwin, respectiv Fischer-Dieskau și Engel – conduce la concluzia că toate sunt realizate în tonalitatea originală, într-un diapazon confortabil pentru bariton sau bas-bariton.

Varianta *duo*-ului Finley și Drake se remarcă prin sobrietate, sugerată atât prin energia emanată, cât și prin tempoul ce corespunde cu exactitate indicației compozitorului *Moderato* (♪ = 208 M.M.). Interpretarea se bazează pe contrastul ritmic expresiv în succedarea metrului (*6/8* și *3/4*). Deși numărul optimilor este același în ambele cazuri, diferența constă în accentele utilizate: în cazul măsurii de *6/8*, aceasta se împarte în două jumătăți, iar cel de *3/4* conține trei. Fiecare alternare este subliniată prin accente mici pe primele note. Întregul cântec se desfășoară într-un tempo unitar, cu excepția unor fragmente. În secvența majoră. pe textul *Mais si vous disiez que mon sang Est plus à moi qu'à vous, ma Dame*. se realizează o încetinire pronunțată. Fraza finală de adresare, *O, Dulcinée*, este cântată de Finley în *pianissimo*, cu un timbru cald și intim. Pianul lui Drake sună moale, pe o pedală destul de „seacă", menținând echilibrul între ritm și armonie. În ansamblu, această versiune este una academică, gândită unitar și echilibrat.

Ansamblul Souzay – Baldwin propune un tempou mai viu, o tratare agogică pronunțată. Cei doi muzicieni percep fiecare „pereche" de măsuri ca pe o unitate expresivă completă: pianistul execută grupurile de optimi într-o mișcare gradual intensificată, în timp ce succesiunea de pătrimi se realizează prin ușoare încetiniri pe cel de-al treilea timp al măsurii. Vocalistul își construiește frazele în mod similar, Souzay impresionând prin bogăția paletei timbrale: la început, timbrul baritonului este viguros; în pasajul major, când interpretul folosește activ *rubato* și acce-

lerează optimile, vocea devine mai flexibilă; în secțiunea în *B-dur*, vocea dobândește finețe și o culoare intimă. Solistul acordă o atenție deosebită frazei *Vous la verriez fixe et se taire*, subliniind expresivitatea și tensiunea armonică determinată de modul frigic în basul pianului. Ultima adresare către Dulcinée este cântată cu o voce delicată, aproape liber, pe *meno mosso*. Baldwin folosește pedala pe jumătate de măsură, întrerupând-o brusc pe a treia optime, conferind astfel o sonoritate de chitară. În scurtele punți ale acompaniamentului, pianistul accentuează temperamental disonanțele stridente din mâna dreaptă, sporind nivelul de expresivitate. Ultimele note în bas nu întrerup ultimul acord, construit prin acumularea treptată a sunetelor.

Varianta Fischer-Dieskau și Engel prezintă cel mai grăbit tempou. Prima parte nu admite devieri agogice și, totuși, partida vocală este executată cu o înaltă expresivitate și o puternică încărcătură emoțională, solistul folosind filarea sunetului și încetiniri la finalul frazelor (de exemplu, pe cuvintele *cadastres*, *blâme* ș.a.). Fischer-Dieskau utilizează tehnica *portamento* în mai multe locuri, în special în secțiunea *Des-dur* de la f^1 la *b* și înainte de interludiul pianistic. Ca și la Souzay, finalul este tratat cu delicatețe și transparență timbrală. O atenție deosebită merită fraza *Est plus à moi qu'à vous*, în care interpretul mută accentul de pe timpul tare (cuvântul *qu'à*) pe cuvintele relevante din punct de vedere semantic, metrul muzical fiind subordonat logicii textului. Astfel, se oferă prioritate expresivității textului literar în raport cu rigurozitatea metrului și a ritmului.

În măsurile cu optimi, pianistul scurtează intenționat cel de-al treilea timp prin *staccato*. Finalul fiecărui segment din două măsuri este ușor încetinit, printr-un *ritenuto* suplimentar, care atrage atenția ascultătorului asupra turației frigiene în bas, sporindu-i expresivitatea. Engel variază creativ formula pianistică repetată (măsurile 27–30): dacă primul segment din două măsuri este executat în deplină conformitate cu indicațiile lui Ravel, în al doilea interpretul utilizează *staccato* pe optimile a doua și a treia. Acordul final, pe fundalul pătrimilor întrerupte din bas, încheie cântecul fără *ritenuto*.

Chanson épique

Cea de-a doua piesă, *Chanson épique*, este o rugăciune a cavalerului către Dumnezeu, prin care cere binecuvântare și ocrotire. Textul conține trei strofe inegale ca dimensiuni: în prima, alcătuită din șapte versuri, eroul se adresează Sfântului Mihail, care, în opinia cavalerului, i-a îngăduit să-și vadă și să-și apere frumoasa Doamnă; în strofa a doua, cu cinci versuri, el cere binecuvântare pentru spada sa, pentru săvârșirea faptelor de vitejie; iar în cea de-a treia, de asemenea cu cinci versuri, îi cheamă pe Sfântul Mihail și pe Sfântul Gheorghe să coboare din cer pe altarul Madonei în mantie albastră. Ravel structurează *Chanson épique* într-o formă muzicală tripartită simplă, fiecare parte corespunzând unei strofe a textului, și transformă forma poetică într-un mod original: în prima parte (prima strofă), versurile sunt aranjate după formula 2 + 2 + 2 + 1; în a doua și a treia parte se propune o structură mai compactă: 4 + 1. Măsura 5/8 și organizarea ritmică specifică (3+2) a cântecului *Chanson épique* permit identificarea trăsăturilor unui vechi dans spaniol (basc) – zortzico[6] (Exemplul 3).
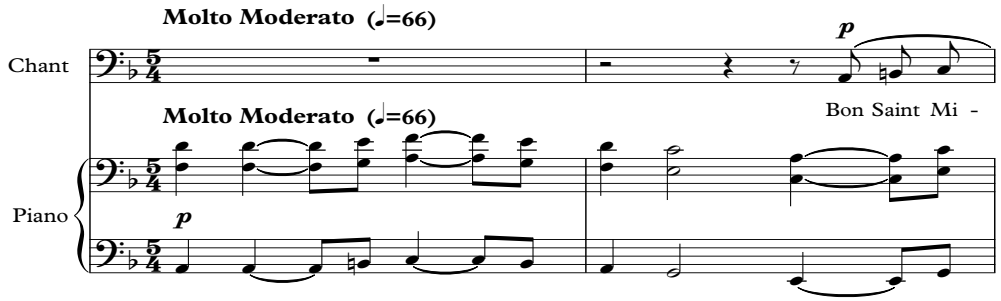
În partida vocală, cele trei fraze inițiale – adresări către Sfântul Mihail – sunt construite în jurul unor sunete centrale, veritabile axe ce susțin linia melodică monotonă și meditativă, amintind de un coral gregorian. În prima frază, tonul de repercusiune este sunetul *d*, în a doua – *g*, iar în a treia – *c*. Cu fiecare reluare, țesătura vocală se înalță treptat, într-un final, atingând sunetul e^1. Linia vocală din al doilea segment se bazează pe un material nou, întemeiat pe gama pentatonică. Mișcarea lină este înlocuită cu una săltată, iar ambitusul se lărgește intens, ajungând până la extremul f^1, după care pentatonica majoră este înlocuită de cea minoră. Pe cuvintele *Ma Dame* revine intonația descendentă de secundă, utilizată în încheierile frazelor din *Chanson Romanesque*. Melodia finală începe cu un tetracord apropiat sonor de începutul cântecului, a cărui direcție se schimbă rapid într-una descendentă, coborând pe sunetele modului până la treapta a V-a a gamei *F-dur*.

Introducerea pianistică la trei voci, într-o factură acordică, induce o atmosferă întunecată, specifică genului de coral. Latura modernă a sonorităților se datorează politonalității abordate: *a-moll*, *F-dur* și *d-moll*[7]. Conducerea paralelă a vocilor prin acorduri din cvarte și sexte amintește de tehnica organumului medieval. La început (măsurile 1–4), Ravel nu utilizează un sistem tonal-funcțional clar și abia mai târziu prinde contur sonor tonalitatea *d-moll*. Textura la trei voci se menține pe parcursul primelor opt măsuri, după care se desfășoară la patru voci, una dublând linia melodică vocală.

Puntea către secțiunea secundă (măsurile 12–14) este organizată ritmic similar introducerii. Din măsura 16, numărul vocilor crește brusc, ceea ce provoacă apariția treptată a acordurilor D_9, D_{11}, D_{13}, D_{15} și, im-

[6] Trăsătura definitorie a *zortzico* este îmbinarea ritmului punctat cu măsura din 5 timpi, neobișnuită pentru alte dansuri europene. *Zortzico* apare în comediile muzicale spaniole din secolul al XVIII-lea (*tonadillas*). Ulterior, acest gen a fost utilizat și în piese instrumentale de Pablo Sarasate și Isaac Albéniz.

[7] În structura ritmică a primelor unsprezece măsuri ale partidei pianului se regăsesc primele măsuri din *Trio* în *a-moll* pentru pian, vioară și violoncel de Maurice Ravel.



Exemplul 3.

plicit, a principalei culminații a *Chanson épique*. Tonalitatea majorului paralel se păstrează până la sfârșitul cântecului. După atingerea apogeului, valul sonor se stinge brusc, pe sunetul lung *g*. Acompaniamentul pianistic al secțiunii finale sună sobru și ascetic. Melodia vocală este contrapunctată cu o melodie de tip gamă în registrul grav, urmată de o scriitură corală în patru voci și de acordul final în *F-dur*.

Interpretarea pătrunzătoare a acestei piese de către Finley și Drake creează o atmosferă în spirit religios. Linia melodică suplă și cursivă se asociază sonor cu cea a unui violoncel. Cântărețul respectă *legato*-ul din partitură și își construiește respirația în funcție de logica indicației. Deși compozitorul plasează accentul din cuvântul *L'ange* pe un timp slab, Finley elimină această discrepanță, accentuând silaba principală a sintagmei poetice. Interpretarea lui Drake amintește de sonoritățile unui ansamblu de coarde, efect obținut datorită unui *legato* profund și fluid, prin care se evită ridicarea degetelor de pe clape, precum și prin evidențierii sunetelor superioare ale scriiturii. Culminația expresivă se realizează printr-un *crescendo* gradual ce conduce la un *forte* bogat și intens, dar lipsit de asprime.

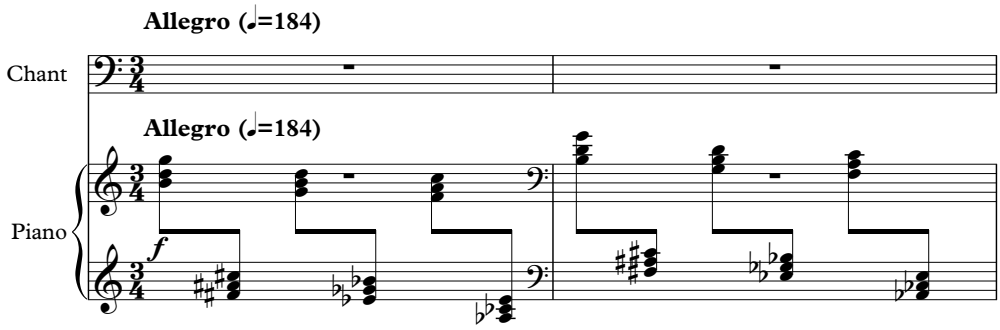
Interpretarea epică realizată de Souzay și Baldwin se desfășoară într-un tempo ceva mai reținut, ceea ce îi conferă o nuanță gravă și întunecată, aproape medievală. Baritonul cântă legat și fluid, utilizând o culoare vocală sumbră și menținând, prin *legato*, continuitatea liniei melodice. Aceste preferințe interpretative duc ocazional la o rostire mai puțin clară a consoanelor. În punctul culminant, între sunetele f^1 și c^1 se folosește un *portamento* expresiv, prin care se intensifică dramatismul momentului. Cuvântul final *Amen* este executat luminos, creând un contrast emoțional față de caracterul general sumbru menționat anterior. În viziunea lui Baldwin, partida pianistică amintește, prin nuanța timbrală, de sonoritatea unui ansamblu cameral de alămuri. Acest efect este obținut printr-un *toucher* corespunzător și o pedalare atent controlată. Spre culminație, se constată o accelerare sesizabilă a tempoului, care conferă muzicii un sentiment de avânt. Apoi, tempoul revine la valoarea inițială din partitură. O atenție specială trebuie acordată interpretării cuvântului *bleu*, pentru care Souzay și Baldwin adaugă o coroană scurtă, dar expresivă, evidențiind armonia respectivă.

Înregistrarea variantei Fischer-Dieskau și Engel se distinge printr-un caracter poetic înălțător, evocând imagini cu Madona din picturile lui Raffaello Santi. Discursul muzical nu pare static ori măsurat cu strictețe, ci, dimpotrivă, o mișcare organică. Aceasta este obținută printr-o frazare specială, în care artiștii orientează dezvoltarea muzicii de la un punct armonic de sprijin la altul, de la un accent expresiv la următorul. Punctele de sprijin coincid, de regulă, cu notele lungi, în timp ce sunetele dintre ele sunt interpretate într-o manieră „trecătoare". Pe nota înaltă dintre f^1 și c^1, Fischer-Dieskau utilizează *portamento*, prin care subliniază tensiunea frazei. Spre finalul piesei, atenția se oprește asupra cuvântului *bleu*, printr-un scurt *tenuto*.

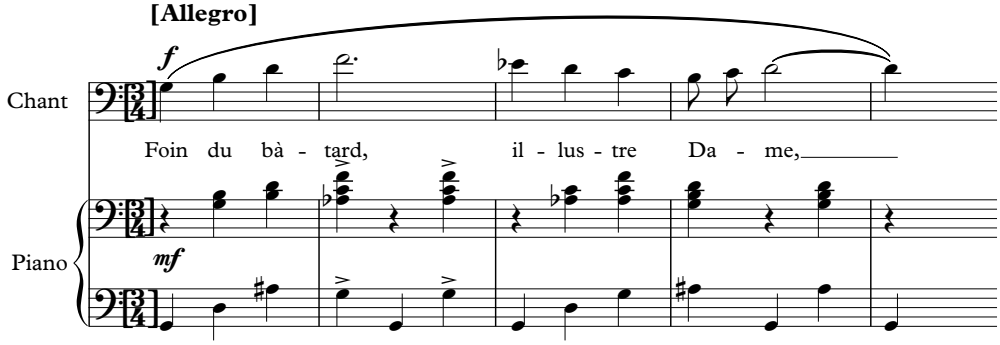
În introducerea pianistică, Engel execută separat primele două acorduri repetate, după care trece la *legato.* Toate sunetele din verticala acordică sunt emise la același nivel dinamic. În măsura 14, notele grave *c* amintesc de sonoritățile timpanelor. După culminație, pianistul folosește un *diminuendo*, urmat de o ușoară încetinire spre sfârșit, conferind astfel muzicii seninătate și senzația de împăcare.

Chanson à boire

Cea de-a treia miniatură, *Chanson à boire*, un cântec energic de pahar, etalează o factură de mare virtuozitate, mai ales în partida pianului. În comparație cu cântecele precedente, acesta este interpretat cel mai frecvent. Textul poetic cu patru strofe se deosebește prin conținut și formă: strofele impare, mai dezvoltate, conțin accentuări semantice, în timp ce strofele pare, mai fragmentate, sunt construite ca niște toasturi verbalizate. Ravel a subliniat această particularitate a poeziei recurgând, în *Chanson à boire*, la o formă bistrofică bazată pe un refren și o strofă introductivă. Conținutul poetic este intensificat ritmic, întrucât silabele accentuate ale textului coincid cu timpii tari. Modificările aduse de compozitor textului literar constau în adăugarea unor exclamații vocale *Ah!* și *La*... în finalul fiecărei secțiuni a formei.



Exemplul 4.



Exemplul 5.
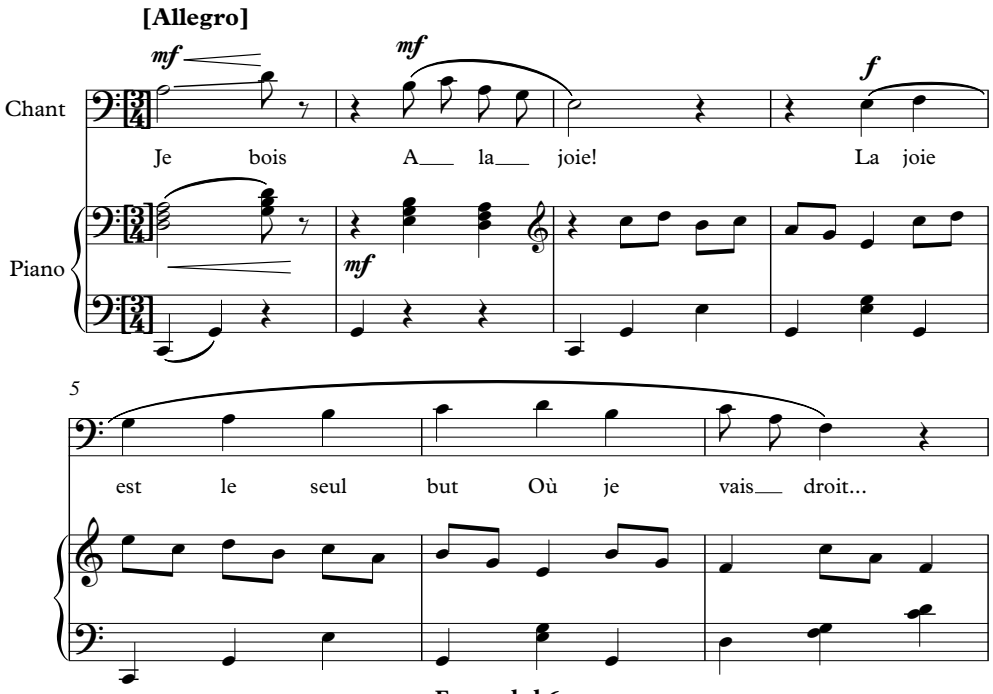
Introducerea pianistică reprezintă o cascadă de acorduri descendente, care pornesc tonal de la sunetul de bas *g* (Exemplul 4). Acest procedeu amintește, din punct de vedere armonic, de dansul *flamenco*, cu modul său frigian și cu senzația de dominantă ca principal punct de sprijin (se percepe tonalitatea *G-dur* cu acorduri pregătitoare către aceasta). În acordurile din măsurile 3–6 apare sunetul disonant *a*, prin care spațiul sonor oscilează între major și minor. Acest material va fi preluat în acompaniamentul care susține melodia (măsurile 7–18). Partida vocală are un caracter patetic, fiind subordonată tipului de mișcare melodică specifică pentru *flamenco*. Încă din a doua măsură se ajunge la sunetul cel mai înalt f^1, iar ornamentele scrise apar în mod repetat – element caracteristic folclorului basc (Exemplul 5). Pe silaba vocală *Ah!*, melodia capătă forma unor valuri sonore succesive, care cresc treptat în intensitate.

În refrenul *Je bois à la joie* apare pentru prima dată tonalitatea *C-dur*, care se dovedește a fi tonică a cântecului *Chanson à boire* (Exemplul 6). Caracterul muzicii emană o bucurie nestăpânită, textura conținând trăsături specifice unui alt dans – *jota*[8]. În partida pianului, autorul utilizează mișcarea prin acorduri paralele. Începând cu măsura 34, claritatea intonațiilor descendente amintește de sunetul castanietelor, tipic pentru *jota*. Această figură este asociată cu un fragment din partea a patra a *Rapsodiei spaniole* de Ravel, unde este redată o imagine expresivă a unei sărbători populare. Și acolo se aud intonații descendente de secundă, armonizate prin acorduri paralele în *C-dur*. În măsurile 39–40 își face apariția, în mod expresiv, figura ritmică de hemiolă.

Melodia vocală a refrenului debutează cu o mișcare de tip *glissando*, de la *a* la d^1, imitând vorbirea unui om vesel și ușor amețit de băutură. Fragmentul în care se repetă exclamația *Ah!* este construit ca o secvență ascendentă, în care compozitorul indică o apogiatură cu *portamento* (*glissando*), amintind de procedeul *port de voix*. În această structură se pot auzi ecouri ale cântecelor franceze de pahar, precum cântecele de ospăț din operele *Hamlet* de Ambroise Thomas și *Béatrice et Bénédict* de Hector Berlioz.

Pe neașteptate, în măsura 47, Ravel utilizează armonia treptei a VI-a majore, care se rezolvă în tonică. Interludiul pianistic, urmat de o măsură cu pauze, împarte *Chanson à boire* în două secțiuni aproape identice, singura excepție fiind textul poetic. Cântecul se încheie cu acorduri descendente zgomotoase ale

[8] *Jota* este un dans spaniol de perechi, vioi, dinamic și energic, scris în măsură ternară, acompaniat de castaniete. A apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea în Aragon, iar la începutul secolului al XIX-lea s-a răspândit în întreaga Spanie. Compozitorii de altă origine decât cea spaniolă au recurs adesea la utilizarea *jotei* în creațiile lor. Trăsături ale acestui dans se regăsesc în introducerea actului al patrulea din *Carmen* de Georges Bizet, în materialul tematic al *Jotei aragoneze* de Mihail Glinka, în *Rapsodia spaniolă* de Franz Liszt, precum și în *Jota aragoneză* pentru orchestră de Camille Saint-Saëns.



Exemplul 6.

postludiului pianistic, conferind formei elemente de *rondo*. Gama cromatică descendentă rapidă din partida pianului amintește de ultima tușă a pensulei unui maestru francez pe o pânză spaniolă.

Interpretarea realizată de Finley și Drake este în întregime subordonată scopului artistic de a reda starea unui bărbat amețit de băutură. În acest sens, este ales un tempo moderat, stabilit încă de la început prin introducerea pianistică. În comparație cu cele două piese precedente, Finley și Drake manifestă o libertate mai mare în utilizarea agogicii. Fiecare refren începe cu indicația *meno mosso*. Această încetinire a tempoului este sugerată deja prin sunetele *g* din partida pianului. Cântărețul interpretează cu precizie ritmică, folosind *portamento*, conform indicațiilor lui Ravel. În anumite fragmente, intonarea vocală este intenționat lipsită de claritate, în scopul imitării unei stări de ebrietate. Silabele *Ah! Ah! Ah!* și *La... la... la…* exprimă un râs vesel.

Acompaniamentul lui Drake se caracterizează printr-o anumită „greutate" a sonorității. Pe alocuri pare că pianistul nu redă deslușit acordurile din partitură, creând impresia unui „rateu" intenționat. Prin neconcordanța ușor întârziată a sunetelor în armoniile alterate se obține un efect de ascuțime și tensiune expresivă. Înaintea celei de-a doua strofe, materialul muzical al partidei pianului „alunecă" către registrul grav, ceea ce poate fi perceput de ascultător drept o metaforă a „poticnirii" sau pierderii echilibrului, tipice stării de ebrietate.

Versiunea Souzay – Baldwin evidențiază o abordare mai academică a textului, fapt care se reflectă în alegerea unui tempo mai accelerat. Începând cu măsura 8, este aplicată o organizare metroritmică în care fiecare măsură pară devine accentuată, iar cea precedentă este tratată ca o anacruză către aceasta (un iamb de ordin superior). Acest procedeu corespunde, în majoritatea cazurilor, logicii textului poetic și contribuie la evitarea accentuării silabelor neaccentuate. Emisia vocală a lui Souzay nu urmărește sugerarea unui personaj aflat în stare de ebrietate. Maniera sa demonstrativ virilă amintește mai degrabă de aria Toreadorului. Debutul refrenului este interpretat într-un tempo încetinit, baritonul folosind *portamento* pe cuvintele *Je bois* și *la joie!*, scurtând și „rupând" simultan sunetul acut. La sfârșitul fiecărui cuplet este adăugată o coroană pe nota lungă *e*[1]. Pianistul interpretează introducerea fără pedală, într-un stil sec și sacadat. Odată cu intrarea vocii, acordurile de pe primii doi timpi sunt unite printr-un *legato* de frazare, iar valorile de pătrime, lipsite de accent, sunt cântate *staccato.* Pasajul final din registrul grav se remarcă prin precizie metroritmică, însă nu este tratat ca un element de bravură sau pentru a obține vreun efect.

Fischer-Dieskau și Engel propun o interpretare de mare virtuozitate, realizată în cel mai rapid tempo, menținut constant pe tot parcursul piesei, cu excepția unor abateri minime (în special pe cuvintele *Je bois*). Cu toate acestea, cântărețul introduce ușoare variații agogice. În fraza a doua, Fischer-Dieskau accentuează verbul *perdre*, dorind probabil să evidențieze semnificația sa semantică, plasat înaintea unuia mai puțin relevant, care cade pe timpul tare următor. Înaintea fiecărui ornament care începe pe nota *as*, baritonul ia intenționat o nouă respirație. Acest procedeu asigură claritate

și virtuozitate în pasajele rapide. În strofa a doua, pe cuvintele *qui pleure et fait serment*, Fischer-Dieskau folosește în voce nuanțe „plângătoare", creând o imagine parodică a personajelor corespunzătoare. La Engel, pasajul introductiv se desfășoară cu o energie impetuoasă, asemănătoare unei avalanșe sonore. Pianistul utilizează o pedalare mai profundă decât ceilalți interpreți. Pasajul final de bravură din registrul grav este redat cu o ușoară încetinire, ceea ce permite o articulare extrem de clară a fiecărei note[9].

CONCLUZII

Ciclul *Don Quichotte à Dulcinée* de Maurice Ravel a fost conceput pentru un film și destinat unui anumit tip de voce. În acest context, cele patru cântece sunt menite să însoțească anumite fragmente din film, în care curajosul hidalgo își exprimă sentimentele față de Frumoasa Doamnă. Pentru a contura acest personaj, compozitorul alege mijloace de expresivitate muzicală corespunzătoare. În ciuda unei melodii vocale predominant recitative, se impune un caracter emoțional elevat. În muzică se resimte clar coloritul spaniol, realizat în principal prin aluzii de gen și prin organizarea ritmică a discursului muzical. În partida pianului sunt utilizate imitări ale tehnicilor chitarei și sunetelor de castaniete, precum și stilizări ale genurilor *guajira*, *zortzico* și *jota*.

[9] Remarcabil maestru al scriiturii orchestrale, Maurice Ravel a realizat o versiune a *Cântecelor* pentru voce și orchestră. Partitura orchestrală a fost definitivată cu ajutorul colegilor de breaslă Lucien Garban și Manuel Rosenthal.

Fiecare cântec întruchipează o ipostază diferită a lui Don Quichotte: în *Chanson romanesque* – elevat și galant, în *Chanson épique* – eroic și plin de evlavie, iar în *Chanson à boire* – vesel și ancorat în realitate. Forma poetică a versurilor este evidențiată de compozitor prin cezurile dintre frazele vocale, iar strofele poeziei devin fundamentul pentru structurarea secțiunilor formei muzicale.

Compararea celor trei variante de interpretare relevă un spectru larg de abordări posibile: de la execuții afectuoase și subiective până la altele strict academice. Această bogăție a soluțiilor interpretative confirmă universalitatea compoziției și capacitatea lui Maurice Ravel de a îmbina perspective artistice diferite.

Articol recepționat: 9 decembrie 2025
Articol acceptat: 6 februarie 2026

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu, R. Maurice Ravel. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1964. 159 p.
2. Șerban-Părău, O. Larousse – Dicționar de mari muzicieni (traducere). București: Univers Enciclopedic, 2000. 539 p.
3. Martynov, I. Moris Ravel´. Moskva: Muzyka, 1979. 336 p.
4. Grines, O. K voprosu ob interpretatsii 'vechnogo obraza': 'Tri pesni Don-Kikhota Dul´sinee' M. Ravelya, în: Aktual´nye problemy vysshego muzykal´nogo obrazovaniya, no. 4 (50) (2018): 63-70.
5. Smirnov, V. Moris Ravel´ i ego tvorchestvo. Leningrad: Muzyka, 1981. 221 p.



Acad. Emil BURZO, președintele Filialei Cluj a Academiei Române (al doilea din stânga), ales membru de onoare al Academiei de Științe a Moldovei. Chișinău, 30 august 2019.



Acad. Răzvan THEODORESCU, vicepreședintele Academiei Române, ales membru de onoare al Academiei de Științe a Moldovei. Chișinău, 31 august 2022.