

## CREAȚII

### **Ravel și Gershwin, o relație cu influență reciprocă prin "criptocodul" teoriei muzicii de jazz**

**O analiză muzicală a părții a II-a a *Sonatei pentru vioară și pian nr. 2* de Maurice Ravel**

#### **Florin Răducanu**

Cu diverse alte ocazii, în unele articole de specialitate din cadrul unor reviste online, aminteam fugitiv despre momentul de cotitură al istoriei și esteticii creației muzicale, eveniment petrecut în deceniul II al secolului XX.

În 1924, a avut loc la *Aeolian Hall* din New York, proiectul *An Experiment in Modern Music*, inițiator fiind dirijorul-șef de orchestră, Paul Whiteman. Acesta a propus mai multor compozitori, realizarea unor proiecte muzicale care să fie reprezentative pentru muzica americană a momentului.

Fără să mai aștepte confirmarea clară a lui Gershwin, Whiteman anunța pe 3 ianuarie 1924, în *New York Tribune* că Gershwin lucrează la un concert de jazz. Articolul se intitula: *Ce este muzica americană ?*

Pe lângă anunțul că Gershwin lucrează la un concert, Whiteman spunea că și Irving Berlin scrie un poem sincopat iar Victor Herbert lucrează la o suită americană. Citind articolul, Gershwin l-a contactat nedumerit pe Whiteman care i-a spus că rivalul său, Vincent Lopez, vrea să preia ideea și, din acest motiv, s-a grăbit cu anunțul. Problema era că mai erau doar 5 săptămâni până la data anunțată a concertului în *Aeolian Hall*, iar lucrarea lui Gershwin nu era terminată.

În acest context, a avut loc și premiera mondială a *Rhapsody in blue* pe care George Gershwin a realizat-o în timp record. Practic, varianta pentru două pianе a fost pusă pe note în câteva săptămâni, iar împreună cu orchestrația realizată de Ferde Groffe, timpul lucrului la *Rhapsody in Blue* reiese că a fost de aproximativ o lună.

Pe 12 februarie 1924, a avut loc evenimentul care avea să aducă o noutate absolută în istoria muzicii, apariția subgenului *Jazz Simfonic*.

La acest concert au participat, ca spectatori, Rahmaninov și Stravinski, acest fapt subliniind importanța evenimentului.



Afișul original (sursa: world wide web - public domain)

Care este legătura acestui preambul cu Ravel ?

Pe de-o parte, se cunoaște faptul că Gershwin a avut intenția să ia lecții de compoziție și orchestrație de la Ravel, dar există o replică celebră pe care Ravel i-a dat-o lui Gershwin: "Why should you be a second-rate **RAVEL** when you can be a first-rate **GERSHWIN**?"

Se pare că acest sfat sincer al lui Ravel i-a fost dat lui Gershwin cu ocazia sărbătorii împlinirii vârstei de 52 de ani,

atunci când soprana Eva Gauthier a organizat o serată în cinstea lui Ravel, în New York. După ce Gershwin a interpretat la pian fragmente din operele sale, Ravel a fost impresionat, iar replica a venit ca un sfat prin care acesta și-a exprimat aprecierea față de Gershwin.

În acest articol / studiu, vom prezenta o analiză a părții a doua din *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* de M. Ravel, relevând astfel influența jazzului și, în special, a creației lui Gershwin, asupra lui Ravel.

Astfel, observăm că atât Ravel, cât și Rachmaninov și Stravinski aveau legături strânse cu muzicienii de jazz americani. De altfel, peste timp, Stravinski a și dedicat lucrarea *Ebony Concerto* (1945) orchestrei de jazz a lui Woody Hermann și acestuia, în calitate de clarinetist solist.

Aceasta este o fotografie inedită cu Stravinski - dirijor - la repetiția cu mica orchestră de suflători cu secție ritmică și instrument armonic, pianul, (de tip Big Band) a lui Woody Hermann :



(Sursa: world wide web - public domain)

**Sonata nr. 2 pentru vioară și pian** a fost compusă de Ravel între 1923 și 1927. Astfel, în această perioadă de 4 ani în care Ravel a lucrat la această sonată, a avut loc evenimentul din 1924, în care a fost inclusă și premiera *Rhapsody in blue* a lui Gershwin. Mai mult, în 1926, Gershwin publică și cele **3 Preludii pentru pian**, ambele lucrări lăsând urme adânci în conștiința creatoare a compozitorilor epocii.

Având în vedere unele asemănări din partea a doua a sonatei lui Ravel cu unele teme din creația lui Gershwin, cu siguranță că acestea l-au influențat pe Ravel, după cum vom observa din spusele autorului de mai târziu.

Partea a II-a din *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* poartă denumirea de "Blues", Ravel făcând trimitere către idiomul afro-american care a devenit parte componentă în subgenul muzicii secolului XX, jazzul.

Pe *Wikipedia english* apare informația că Ravel ar fi fost influențat, atunci când a compus sonata, de muzicianul afro-american, W.C. Handy, venit în turneu la Paris.

De altfel, Ravel a fost condus chiar de Gershwin și alți muzicieni americani la *Savoy Ballroom* să asculte jazzul acelei perioade, practicat în sălile de dans.

Varianta reală - dar, cu siguranță, incompletă - despre ceea ce l-a determinat și inspirat pe Ravel pentru această parte a sonatei este descrisă de Frank Tirro în *Jazz: A History*<sup>1</sup>. Aici apare informația că Ravel a fost influențat de către clarinetistul Sidney Bechet, care a cântat la saxofon sopran cu *Will Marion Cook's Southern Syncopated Orchestra*, în 1919, în cadrul unui turneu în Franța.

Chiar Ravel îi sfătuia pe confrăți, într-un interviu din *Musical Digest* nr.13 din martie 1928, să "ia jazzul în serios"<sup>2</sup>.

Așadar, avem chiar cuvintele lui Ravel, prin care încearcă să semnaleze faptul că muzica de jazz are un potențial extraordinar în ceea ce privește îmbogățirea soluțiilor de creație muzicală cultă - chiar dacă, la acel moment (anii 1920 - ), vorbim doar de jazzul încă neașezat în integralitate pe principiile muzicii culte, așa cum s-a întâmplat după 1940.

Sonata este structurată în 3 părți :

1. Allegretto (Sol major)
2. Blues. Moderato (La b major)
3. Perpetuum mobile. Allegro (Sol major)

---

<sup>1</sup> Frank, Tirro, *Jazz: A History* (New York: W.W. Norton & Co, 1977), p.160

<sup>2</sup> Ravel, "Take Jazz Seriously!", *Musical Digest*, 13 (March 1928), pp.49-51, as quoted in Orenstein, *A Ravel Reader*, p. 390

După cum observăm, structura tonală a sonatei este una atipică, părțile I și III fiind compuse în Sol major, în timp ce partea a II-a este realizată în tonalitatea aflată la 5 cvinte inferioare distanță.

Foarte interesant este faptul că partea a II-a - cea pe care o vom analiza în detaliu aici - păstrează această combinație a traverului tonal, prin modulația cromatică la 5 cvinte distanță, dar aici modulația este una definitivă. Astfel, partea a II-a debutează în Sol major și finalizează în La b major, lucru destul de rar întâlnit în practica componistică.

Înainte de a începe analiza acestei interesante părți a II-a denumită *Blues*, trebuie să subliniem faptul că prezența românească a fost parte din prezentarea în primă audiție mondială a lucrării. **Astfel, prima audiție a sonatei a fost realizată pe 30 mai 1927 la Paris, în cadrul unui recital în care solist era George Enescu iar la pian, Ravel...**

Pentru a înțelege ceea ce a realizat Ravel în partea a II-a a sonatei, trebuie mai întâi să știm ce este *Blues*-ul.

*Blues* este un idiom afro-american, o muzică etnică bazată pe o scară muzicală hexatonală.

C- Eb - F - F# - G - Bb
Do - Mib - Fa - Fa# - Sol - Sib

Această scară hexatonală provine din combinația celor două scări pentatonice :

A. Pentatonic major: Do-Re-Mi-Sol-La (C-D-E-G-A)

B. Pentatonic minor: Do-Mib-Fa-Sol-Sib (C-Eb-F-G-Bb)

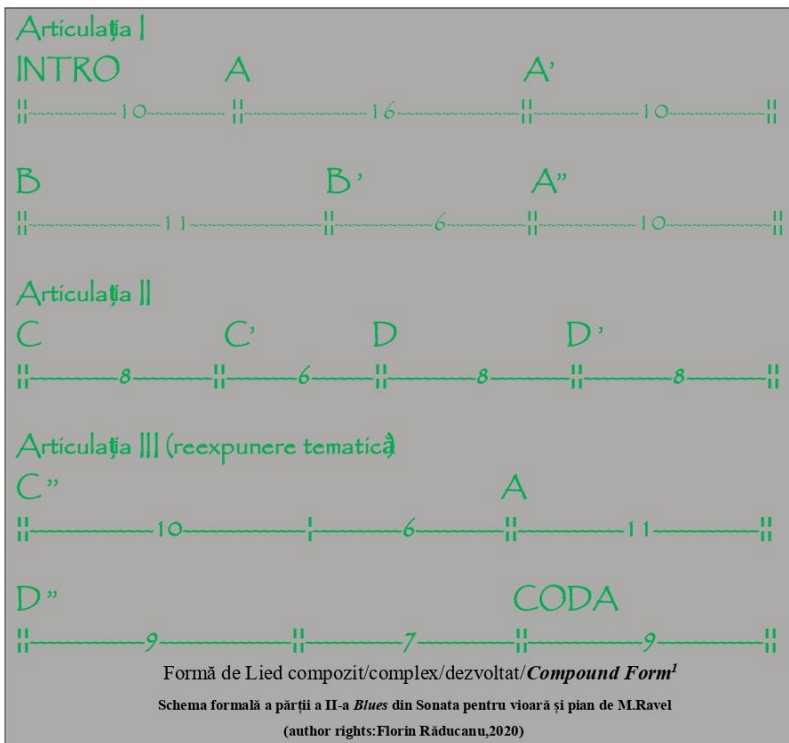
Astfel, scara hexatonală, denumită *blues scale* are un caracter bi-modal (major-minor), abaterile de la sunetele fixe ale scării hexatonale fiind denumite *blue notes*. Dacă ne raportăm la scara lui Do major, *blue notes* sunt: Mib - Fa# - Solb - Sib (Eb, F#, Gb, Bb) etc. De fapt, aceste *blue notes* provin din intonația netemperată, fiind sinonime cu microintervalele, precum sferurile de ton. În sistemul temperat al pianului modern, realizarea *blue notes* se face prin ambiguitatea modală major-minor, prin tenta lidiană a majorului (cu treapta a IV-a urcată sau a V-a coborâtă) și prin

ambiguitatea treptei a VII-a (*dominant seventh / acord major cu septimă mică - major seven / acord major cu septimă mare*).

*Blues-ul* a fost preluat și încorporat în creația de jazz, astfel devenind una dintre puținele forme muzicale specifice subgenului jazz, alături de forma de *Rhythm changes* (provenită din structura de Lied bipartit rotunjit a song-ului *I got Rhythm* compus de G. Gershwin). Cei care vor să înțeleagă mai mult despre forma de blues (major și minor) pot să consulte *Jazz Fuga Blues & Ghid practic de improvizație pe forma de Blues*, autor Florin Răducanu, Editura Grafoart, 2015.

Prezentăm aici o analiză personală, o schema formală a acestei părți :

### Compound Form



Partea a II-a este structurată pe o formă de Lied compozit / complex sau dezvoltat. Există 3 articulații (secțiuni care conțin mai multe subsecțiuni), după cum vom vedea, ultima articulație are rol de reexpunere a temelor precedente, o reexpoziție tematică.

Debutul părții se face cu structură introductivă - INTRO - (1 - 10) în care conceptul de bitonalitate este evident prin folosirea armurilor unor tonalități diferite, concomitent: vioara expune un *ostinato* în Sol major, care face trimitere către banjo, în timp ce pianul expune în La b major, un leitmotiv care apare de mai multe ori pe parcursul travaliului componistic.

## II

### Blues

13

**Articulația I** cuprinde subsecțiunile: A - A' - B - B' - A''.

În secțiunea **A** ambiguitatea tonală / modală se face resimțită, deși ambele instrumente sunt scrise acum cu armura tonalității La b major. Ambiguitatea modală (minor-major) se datorează intenției lui Ravel de a crea o temă în idiom *blues*, despre caracteristicile căruia am amintit mai sus. Astfel, acest **La b** în care este construită tema, are un caracter modal ambiguu, asemenea temelor cu formă de *blues* în care terța este mobilă și apar "blue notes".

nostalgico  
arco  
p  
simile

Această primă temă are un caracter politonal, astfel :  
- în ciuda armurii de La b major, motivul viorii este configurat pe *blues scale* în Sol (Nr. 1 m. 2-6), iar continuarea se face pe *blues scale* în Fa (m. 7-11)

14

sul tasto  
p

- pe această configurație melodică modală, circuitul armonic al pianului este :



Abmaj#4(m1-7) // Abmaj7#5(m8-9) // Fm7[Ma7](m10) // F7b913(m11-12) // Bb7 9(m13-14) // Eb7b9 (m15) // C#m-Dm-Em-Eb (m16)

**A'** (Nr. 2) este de fapt, variat (în care se păstrează identic doar primul motiv, cel de-l doilea fiind variat):

The musical score for section A' (Nr. 2) is presented in three systems. Each system consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand part (middle), and a piano left-hand part (bottom). The key signature is three flats (B-flat major / D-flat minor). The first system includes the instruction "sul tasto" above the vocal line and a circled number "2" above the piano part. The second system includes the instruction "sul R6" above the vocal line. The third system includes a circled number "3" above the piano part and the instruction "sord." below the piano part. The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p".

Spre finalul secțiunii **A'** se creează o scurtă punte către **B** (m. 9 - 10).

În secțiunea **B** (Nr. 3), noua temă este expusă și dezvoltată de către pian, vioara având rol secund. Tema se compune prin secvențarea primului motiv (model + 2 secvențe), răspunsul / consecvența fiind realizat printr-un grup motivic

propos prin repetiție. Finalul perioadei asimetrice de 11 măsuri aduce o nouă punte pregătitoare pentru **B'** (Nr. 3, m. 10 - 11).

**B'** (sistemul 3, m. 2) este mai scurt (6 măsuri), grupul motivic al consecvenței fiind mai scurt:

The image displays a musical score for system 3, measures 10-11. It consists of four staves: a single violin staff at the top, followed by two piano staves (treble and bass clefs), and a final violin staff at the bottom. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key markings include 'senza sord.' (without sordina) and 'sul Sol' (sul ponticello). There are also performance instructions like 'sord.' (sordina) and 'senza sord.' in the piano part. The system concludes with a fermata over the final notes.

În încheierea articulației 1 apare **A''** (Nr. 4), o reluare a primului motiv (acum în Mi $\flat$ ) din **A**, dezvoltat prin secvențare în Fa $\sharp$ :

4

sul La

*pp*

*marcato*

*mf*

*mf*

## Articulația II

Odată cu secțiunea C (Nr. 5) începe cea de-a doua articulație.

5

*pizz*

*pp*

Dacă până aici au existat vași trimeri către atmosfera tematică a song-urilor lui Gershwin - precum *Summertime* -, de această dată, cel de-al doilea grup motivic (la pian - sist. 2, m. 2 - 4, ex. de mai sus) al noii teme este o parafrază elocventă a motivului tematic din song-ul lui Gershwin, *Fascinating rhythm*:

## FASCINATING RHYTHM

Music by  
GEORGE GERSHWIN  
Arranged by GEORGE GERSHWIN

The musical score is presented in two systems. The first system is marked "With agitation" and "f". The second system is marked "mp" and "simile". The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The first system shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system continues the melodic line and accompaniment, with the word "simile" indicating a similar texture to the first system.

Această tehnică de repetiție a unui motiv prin schimbarea accentelor metrice, folosind debutul motivului pe timpi diferiți, este clar de inspirație gershwiană.

În subsecțiunea **C'**, Ravel utilizează o tehnică imitativă de tip *canon*, dar într-un cadru politonal (Nr .5, m. 9 - 14). Imitația o realizează pianul, la mâna dreaptă, la interval de cvintă micșorată (duodecimă -). Practic, vioara expune o melodie pe scara pentatonică cu baza pe la, în timp ce pianul (cu mâna dreaptă) imită melodia, dar pe scara pentatonică cu baza pe re#, iar cu mâna stângă realizează o pedală, în cvinte, în cadrul modal cu baza pe re natural.

Grupul motivic secund - cel care este o parafrază la *Fascinating rhythm* a lui Gershwin, apare acum în ipostaza bitonală: vioara - fa# minor / pianul - Si# major (mâna dreaptă) & Si#[5#] (mâna stângă - m. 13 - 14):

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a rest followed by a series of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is placed below the first few notes. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking of *simile* is placed below the piano part.

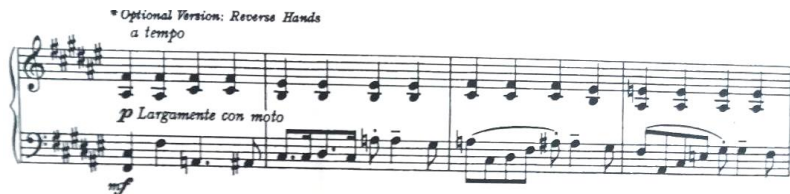
Secțiunea D (Nr. 6) propune o surpriză din punct de vedere tonal. Un nou motiv tematic inspirat din stilul *Ragtime* aduce o modulație depărtată în Fa# major.

The second system continues the musical score. It features the same three-staff layout. A measure in the vocal line is enclosed in a box and labeled with the number '6'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns. The key signature remains one sharp (F#).

The third system of the score shows a change in the vocal line. A marking above the staff reads 'soli La', indicating a solo section for the voice. The piano accompaniment continues to provide a rhythmic foundation. The key signature remains one sharp (F#).

The fourth system concludes the section. The vocal line continues with a melodic line, and the piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

Această apariție a lui Fa# major o întâlnim și în Preludiul nr. 2 pentru pian în do# minor al lui G. Gershwin, realizat tot în idiom *blues*. Nu putem să nu ne gândim că Gershwin a publicat preludiul în 1924, perioadă în care Ravel lucra la această sonată...



@G. Gershwin, *Preludiul în C# minor*, fragment

D' aduce același motiv cu ritmică *Ragtime* în următorul circuit tonal : **Mib major - F7(9) - Sib major** și se insistă pe această bază de Bb major peste care vioara suprapune o contratemă în Re# minor.

Foarte important este faptul că, dacă nu aplicăm "cheia" enarmonică a deciptării partiturii, un muzician neexperimentat ar putea considera momentul, ca fiind unul abstract în care *clustererele* ar fi singura explicație la îndemână, dar nu este așa.



### Articulația III

Așa cum arătam în schema formală a părții mediane din sonată, articulația a III-a are rol de reexpunere tematică, un fel de reexpoziție.

Prima reexpunere este momentul **C''** (Nr. 7), acolo unde Ravel reia tema pe care am denumit-o anterior parafrază la *Fascinating rhythm* a lui Gershwin. Fiind a treia reluare a acestei teme, am considerat-o **C''**. În timp ce pianul expune tema la mâna stângă, vioara realizează un acompaniament în stil *banjo* prin tehnica pizzicato. În această subsecțiune, compozitorul combină motive din tema întâi a secțiunii **A** cu motive din tema tip parafrază, proprie secțiunilor **C**, **C'** și acum **C''**.

**C''** se continuă și la Nr. 8 din partitură, în finalul celor 6 măsuri fiind realizat un canon la interval de cvintă micșorată superioară.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 8 and 9. Measure 8 is marked with a circled '8' and a box. The piano part features a complex texture with many notes, while the violin part has a more melodic line. Measure 9 is marked with a circled '9'. The piano part continues with a similar texture, and the violin part has a more active line. Dynamics include 'p' (piano) and 'arco' (arco). The key signature is one flat (B-flat).

După acest episod este readus momentul **A** (Nr. 9). În primele 4 măsuri, tema este expusă de vioară iar în background, pianul realizează o pedală de Re, cu cvinte suprapuse. Secretul acestei secțiuni constă în măiestria lui Ravel prin care a intercalat la vocea inferioară a mâinii drepte (o considerăm alto) tema din secțiunea **C**. În acest mod, această temă este expusă în Eb minor cu suportul pedalei de Re (nr. 9, m. 1 - 4), urmată de o altă expunere, la aceeași voce, în sol minor, pe suportul armonic în continuă metamorfozare cromatică.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 10 and 11. Measure 10 is marked with a circled '10' and a box. The piano part features a complex texture with many notes, while the violin part has a more melodic line. Measure 11 is marked with a circled '11'. The piano part continues with a similar texture, and the violin part has a more active line. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'marcato' (marcato). The key signature is one flat (B-flat).



Momentul **D''** reprezintă reluarea lui **D** și **D'** prin acumulare de energie, Ravel făcând apel la extinderea ambitusului instrumentelor, la extinderea acordurilor prin dublaje de sunete și poliacorduri care susțin izoritmnic ideile tematice din discant, totul pentru realizarea momentului de *climax*. Pe lângă tema din secțiunea **D**, apare și cea de tip parafrază gershwană din secțiunea **C** (nr. 10, m 5 - 9) :

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system is labeled with the number '10' in a box. The second system continues the piece. The third system also continues. The fourth system is labeled with the number '11' in a box. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It features a complex texture with multiple voices in both the right and left hands, including arpeggiated chords and melodic lines. The notation includes various ornaments like trills and grace notes, and dynamic markings such as 'pizz' (pizzicato) and 'p' (piano).

Nr. 11 este continuarea lui **D''**, așa cum spuneam, o acumulare a energiei, acum prin realizarea motivului ostinato pe o pedală de Fa# în care falsa relație există din abundență. După această pedală de Fa#, tema este realizată pe o structură bitonală: La major / Sib (aceste structuri bitonale au fost întrebuințate constant în jazz, în special în perioadele “culte”, precum *Hard Bop* și *Cool Jazz* din anii 1950):



Observăm că după acest *climax*, realizat prin acumulare de energie cu metode și tehnici specifice (amintite mai sus), ultima soluție fiind cea a unei pedale bitonale **Amaj/Bb**, subit - în *piano* - se realizează **CODA** prin aducerea temei întâi în dialogul celor două instrumente, *leitmotivul* din **INTRO** încheind structura, ambiguu din punct de vedere modal, cu tr. IV și V alterate, iar treapta a VII-a major-minoră, stabilindu-se, în final, ca septimă de dominantă. Final cu acord de septimă de dominantă ?!



Ce ar trebui să mai amintim despre Ravel? Se pare că acesta nu a dus lipsă de “bariere” sau “obstacole” puse în cale de persoane cu lipsă de viziune. Prima încercare de a intra la Conservatorul din Paris, secția compoziție, s-a soldat cu o respingere, pe motiv că “*he refuses to abide by traditional academic rules of composition, and, therefore his works, in their said opinion, are dangerously progressive*”<sup>1</sup>

Se pare că - din cauza scandalului mediatic creat - directorul Conservatorului de atunci, Theodore Dubois, a trebuit să demisioneze, locul lui fiind luat de talentatul compozitor, Gabriel Fauré, pentru care Ravel nutrea o admirație deosebită și un respect sincer.

---

<sup>1</sup> Oresteiu, Arbie, *Ravel: Man and Musician*, Columbia University Press, 1968

Ca o concluzie, putem să observăm “clarviziunea” (***înșușirea de a înțelege și de a prevedea desfășurarea unui fenomen, conf. DEX, 2009***) lui Ravel în ceea ce privește esența estetică a jazzului, cel detașat de conjunctura socială care îi atribuia acestui subgen muzical rolul de *entertainment muzical*. Este cu atât mai interesant pentru muzicologia contemporană cum un geniu creator, precum Ravel, a înțeles, încă din anii 1920, atât de bine, dimensiunea estetică a muzicii de jazz - în special sinteza muzicală a lui Gershwin - și capacitatea acesteia de a influența ulterior compozitorii din întreaga lume, declarând în 1928: “*Abroad we take jazz seriously. It is influencing our work. The Blues in my sonata, par exemple, is stylized jazz, more French than American in character perhaps, but nevertheless influenced strongly by your so-called “popular music”*”.

## **SUMMARY**

**Florin Răducanu**

**Ravel and Gershwin, a relation with mutual influence through the „cryptocode” of the jazz music theory  
A partial musical analysis of the second part of *Sonata for violin and piano no. 2* by Maurice Ravel**

Regarding Ravel's own words, “*abroad we take jazz seriously. It is influencing our work...*”, this study emphasizes the way some of the well-known European musicians were influenced by incipient jazz, but the most important aspect is the comparative study through one may notice the influence of Gershwin's music over Ravel, as far as the *Sonata no. 2 for violin and piano* is concerned. Ravel discovered the real essence of jazz – the intellectual one, through Gershwin, as this is now a true standard for modern jazz music creators.

---

<sup>1</sup> Ravel, “*Take Jazz Seriously!*”, *Musical Digest*, 13 (March 1928), pp.49-51, as quoted in Orenstein, *A Ravel Reader*, p.390