

CICLO RAVEL

Octubre-Noviembre 1987



Fundación Juan March

CICLO

RAVEL

Fundación Juan March



CICLO RAVEL

Octubre-Noviembre 1987

INDICE

	Pág
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Mariano Pérez Gutiérrez	14
Notas al Programa	
• Primer Concierto	23
• Segundo Concierto	32
• Tercer Concierto	48
• Cuarto Concierto	53
• Quinto Concierto	58
Participantes	63

Maurice Ravel (1875-1937), a los cincuenta años de su muerte, es un clásico de la música de nuestro siglo. Algunas de sus obras han conquistado puestos de honor en el repertorio —siempre esquivo para las obras de nuestro tiempo— y algunas de las audacias que en su época provocaron escándalos son hoy gustadas sin mayores problemas.

El contacto frecuente con la mayoría de los músicos españoles que fueron a París a completar su formación, desde Valla a Ernesto Halffter, y su mismo origen vasco-francés, confieren a su figura una gran importancia desde el punto de vista de las relaciones hispano-francesas. El hecho de que una productora de cine, que había sondeado a Falla sin éxito, le hiciera el encargo de las canciones para una película sobre Don Quijote, nos indica que era considerado persona adecuada para componer música española, como había demostrado ya en numerosas obras.

En este ciclo tendremos oportunidad de escuchar toda su obra pianística, la integral de su música de cámara y una selección significativa de sus canciones. A través de los cinco conciertos escucharemos desde las obras de juventud hasta las de última época, pasando por todos y cada uno de sus estilos y maneras. Esperamos con ello conseguir un mejor conocimiento de un artista tan ligado a nuestra propia historia musical.



PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

INTEGRAL DE PIANO (I)

I

A la manière de Borodine (1913).

A la manière de Chabrier (1913).

Sonatine (1903-1915).

Modéré.

Mouvement de Menuet.

Animé.

Valses nobles et sentimentales (1911).

Modéré - très francs.

Assez lent.

Modéré.

Assez animé.

Fresque lent.

Vif.

Moins vif.

Epilogue - Lent.

II

Sérénade grotesque (c. 1893).

Menuet antique (1895).

Menuet sur le nom d'Haydn (1909)-

Le Tombeau de Couperin (1914-1917).

Prélude.

Fugue.

Forlane.

Rigaudon.

Menuet.

Toccata.

Intérprete: Ramón Coll (piano)

Miércoles, 7 de octubre de 1987. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

RECITAL DE CANTO Y PIANO

I

Ronsard à son âme (Ronsard).

Sainte (S. Mallarmé).

Deux mélodies hébraïques:

Kaddisch.

L'enigme éternelle.

Chants populaires:

Chanson espagnole.

Chanson italienne.

Chanson française.

Chanson écossaise.

Chanson hébraïque.

II

Ballade de la Reine morte d'aimer (R. de Mares).

Cinq Mélodies populaires grecques (traducción francesa de Calvocoressi):

Chanson de la mariée.

Là-bas, vers l'église.

Quel galant m'est comparable.

Chanson des cueilleuses de lentisques.

Tout gai!

Tripatos (danse chantée) (traducción francesa de Calvocoressi).

Don Quichotte à Dulcinée (P. Morand):

Chanson romanesque.

Chanson épique.

Chanson à boire.

Intérpretes: Manuel Cid (tenor)
Josep Colom (piano)

Miércoles, 14 de octubre de 1987. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

INTEGRAL DE PIANO (II)

I

Prélude (1913).

Pavane pour une infante défunte (1899).

Miroirs (1904-1905).

Noctuelles.

Oiseaux tristes.

Une barque sur l'Océan.

Alborada del gracioso.

La Vallée des cloches.

II

Jeux d'eau (1901).

Gaspard de la nuit (1908).

Ondine.

Le Gibet.

Scarbo.

Intérprete: Ramón Coll (piano)

Miércoles, 21 de octubre de 1987. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

INTEGRAL DE MUSICA DE CAMARA (I)

I

Violín-Violonchelo

Le Tombeau de Claude Debussy (1920).
Sonata (1920-1922).

Arpa-Flauta-Clarinete-Cuarteto de Cuerda

Introduction et Allegro (1905).

Très lent.

Allegro.

II

Cuarteto de cuerda

Cuarteto en Fa (1902-1903).

Allegro moderato.

Assez vif très modéré.

Très lent.

Vif et agitée.

Intérpretes: Ensemble de Madrid
Artistas invitados: Adolfo Garcés (clarinete)
Pedro González (flauta)
Michaele Granados (arpa)

Miércoles, 28 de octubre de 1987. 19,30 horas.

PROGRAMA
QUINTO CONCIERTO

INTEGRAL DE MUSICA DE CAMARA (II)

I

Violin-Piano

Sonata (1897).
Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré (1922).
Sonata (1923-1927).
Allegretto.
Blues.
Perpetuo mobile: Allegro.
Tzigane, rapsodie de concert (1924).

II

Violín-Violonchelo-Piano

Trío (1914).
Moderé.
Pantoum: Assez vif.
Passacaille: très large.
Final: Animé.

Intérpretes: Gongal Cornelias (violín)
Rafael Ramos (violonchelo)
Josep Colom (piano)

Miércoles, 4 de noviembre de 1987. 19,30 horas.

CICLO RAVEL
CONCIERTO DEL DIA 4-11-87

— **CAMBIO DE PROGRAMA** —

Al no haber sido posible contar con la participación del violonchelista Rafael Ramos en el concierto de hoy, ya sin tiempo necesario para sustituirle debidamente, hemos optado por cambiar el Trío de Ravel, que figuraba en la segunda parte del programa, por las siguientes obras para piano a cuatro manos:

M. Ravel

Ma Mère l'Oye (5 pièces enfantines)

1. *Pavane de la Belle au bois dormant.*
2. *Petit Poucet.*
3. *Laideronnette, Imperatrice des Pagodes.*
4. *Les entretiens de la Belle et de la Bête.*
- 5- *Le jardin féérique.*

Rapsodie Espagnole

1. *Prélude à la nuit.*
2. *Malagueña.*
3. *Habanera.*
4. *Feria.*

Las obras serán interpretadas por Josep M.^a Colom y Carmen Deleito.

La primera parte del programa se mantiene según lo anunciado. Rogamos disculpas.

Fundación Juan March

CICLO RAVEL
CONCIERTO DEL DIA 4-11-87

OTRO

CAMBIO DE PROGRAMA

Al no haber sido posible contar con la participación del violonchelista Rafael Ramirez en el concierto de hoy, ya sin tiempo necesario para sustituirlo definitivamente, hemos optado por cambiar el Tercer de Ravel, que figura en la segunda parte del programa, por las siguientes obras para piano a cuatro manos:

(1781) 3º parte
(1782) 4º parte
M. Ravel

- Musique pour deux voix (2 piezas entonadas)
1. Pour un de la belle en son honneur
 2. Petit Pour un
 3. L'adieu
 4. Les entrées de la belle et de la belle
 5. Le jardin toujours

Rapsodie Espagnole II

1. Prélude à la nuit
2. Malagueña
3. Fandangos
4. Faria

(1783) 4º parte

por...

Las obras serán interpretadas por José M. Rodríguez y Carmen Delicio.

La primera parte del programa se mantendrá según lo anunciado. Rogamos disculpa.

(info) edición de José M. Rodríguez y Carmen Delicio
(edición) de José M. Rodríguez y Carmen Delicio
(grupo) de José M. Rodríguez y Carmen Delicio



ALINE
FRUHAUF

INTRODUCCION GENERAL

Ravel ante sus contemporáneos y ante el mundo actual

Maurice Ravel, aunque no se crea, ha sido uno de los personajes musicales más controvertidos del presente siglo.

Por haber vivido una existencia humana tranquila y apacible, y por haber sido también callado y taciturno, su figura y su música quizá no levantaron la polvareda de un Stravinsky y de un Schoenberg. Pero sabemos que su música desencadenó, sobre todo en la primera década del siglo, vivas polémicas que, si no llevaron la sangre al río, sí causaron cierta desazón, sobre todo entre los críticos musicales franceses de principios de siglo, una vez que explotó la bomba del *Pélleas*, de Debussy, y antes que estallaran también su pólvora el *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, en 1912 y la *Consagración de la primavera*, de Stravinsky, en 1913.

Y es que Ravel desconcertó no sólo a los críticos de su época, sino también a la mayoría de los músicos contemporáneos, que muchas veces casi no supieron a ciencia cieña dónde clasificarlo.

Unos lo llaman clasicista, ya que les resulta difícil de entender su pensamiento musical sin acudir al pasado barroco-clasicista francés; no en vano Emile Vuillermoz le llama segundo Couperin. Han discutido otros sobre si Ravel es un neoclasicista. Otros lo tienen como a un postromántico retardado. Los más lo han encajado, contra su voluntad, dentro del Impresionismo. No falta quien lo proclama como a uno de los primeros defensores del politonalismo.

No es extraño que tanto su música como su persona despistasen no sólo a los críticos y músicos actuales, sino incluso a los posteriores a su muerte. No nos sorprenden hoy las frases de Jean Boyer, a raíz de su muerte, cuando dice que Ravel *separó la música del sentimiento*, viendo en él a un antisentimental irónico y cáustico.

Es posible que tales dudas tuviesen sus raíces en ciertas actitudes caracteriológicas de Ravel. Una de éstas fue el no poder penetrar en vida dentro de su intimidad.

Si contemplásemos hoy de nuevo, una vez sosegada la tempestad, al Ravel hombre y músico, solamente a través de lo que representa su obra musical, nos sorprendería el que en su tiempo hubiese suscitado las más enconadas polémicas, que llegaron a motejarle con el apelativo de *l'enfant terrible*.

Examinemos pues, por un instante, sin apasionamiento, su persona y su obra, y veamos qué representó ante sus contemporáneos y qué representa ante el mundo actual.

Ante sus contemporáneos apareció como un revolucionario y como el hombre de los escándalos. Escándalo cuando se le denegó el codiciado Premio de Roma, después de cuatro tentativas en 1901, 1902, 1903 y 1905, y después de obras tan importantes en su haber como *jeux d'eau*, *Shéhérazade* y *Cuarteto en Fa*. Tal *affaire* Ravel, como lo llamaría la prensa parisina, le costaría a Dubois la dirección del Conservatorio de París.

Cuando aún no se habían curado las heridas de este *affaire*, se produce un nuevo escándalo con el estreno de *Histoires naturelles* en 1907, obra que al temible crítico parisino Pierre Lalo le sonaría a *café concierto con novenas*. El trasfondo de esta segunda y tempestuosa polémica es que una parte de los críticos musicales le vinieron a considerar como a un simple epígono y plagiaro de Debussy. Más tarde tendré ocasión de volver a reflexionar sobre el tándem Ravel-Debussy.

De nuevo la crítica musical reacciona en 1920 contra el rebelde Ravel, cuando ya en el pináculo de la gloria se toma la libertad de rechazar la Legión de Honor, considerándola como una broma que le gastan los poderes públicos.

Finalmente, el estreno de *Chansons madécasses* en 1926, en el momento álgido de la guerra entre Marruecos y Francia, zahiere el honor de algunos nacionalistas, que consideran como un desprecio a *la France* la exaltación idílica de la inocencia primitiva y salvaje de los nativos de Madagascar.

Es decir, mientras para algunos Ravel aparece como el plagiaro de Debussy (así Pierre Lalo, J. Renard...), para otros, en cambio, Ravel es el paladín de una nueva época y estilo: Roland Manuel, Calvocoressi y otros.

Todas estas polémicas crearon tal mar de confusión que, a pesar de que la autoridad de Ravel ya sea indiscutible en la mente de muchos contemporáneos, especialmente a partir de 1913, su figura difícilmente se deslindaría de la de Debussy hasta muy avanzado el siglo XX.

Esto lleva consigo el que en vida y a la hora de su muerte, algunos de los más brillantes biógrafos intenten por todos los medios rechazar, quizá algo exageradamente, cualquier entronque o analogía con Debussy, en un esfuerzo postumo de querer borrar tanta tinta malgastada en este asunto.

A la luz del momento actual, una vez apaciguados los ánimos, podemos afirmar que en Ravel hay muchas influencias, como luego diré, entre las que ocupa un lugar importante la de Debussy. Pero su música camina con una suficiente independencia como para que no pueda tachársele de epígono de Debussy, y aún menos de impresionista, tendencia con la que viene adscribiéndosele con cierta regularidad en las historias de la música. Con razón diría Viñes en una ocasión que Ravel *était a la manière de lui même*.

La gama, pues, de los polemistas de Ravel va desde los coetáneos detractores de Lalo y compañía y de los admiradores anteriormente señalados, hasta las más recientes críticas de Otto Deri y de Claude Rostand, quien llega a negar en 1970 toda posible influencia de Ravel en la música del siglo XX.

Aunque Ravel no tuviese alumnos en el sentido estricto, sí fueron muchos los que recibieron consejos y orientaciones de él, desde Vauhgan Williams pasando por Lennox Berkeley, Obouhov, Tansman, Gershwin, Durey, Tailleferre, Roland Manuel, Manuel Rosen thaï, Maurice Delage y hasta Ernesto Halffter; esto sin negar la influencia, si se quiere encubierta y refinada, que su música tuvo en muchos grandes del siglo XX, como Milhaud, Honegger, Messiaen y otros.

Yo vería en Ravel más que al revolucionario e innovador de nuevas tendencias, al lazo de unión entre las nuevas y las viejas generaciones.

La novedad, pues, de Ravel no está en decir cosas sorprendentemente cambiantes, sino en el modo nuevo de decir las cosas corrientes; es decir, la novedad está en el refinamiento, en la sorpresa, en la sutilidad armónica y rítmica, en la picante disonancia, en el colorismo, en la austera y caprichosa curva melódica, en los resabios arcaizantes, orientalizantes y modalistas; o sea, en el placer de buscar la sonoridad y expresión nueva sin salirse del marco tradicional.

Fases evolutivas en la obra de Ravel

Mientras que en otros compositores, como Beethoven, Brahms y Schumann, por sólo citar algunos ejemplos, podemos seguir

a través de sus diferentes obras el proceso compositivo del autor, en Ravel no es tan fácil seguir las fases evolutivas de su obra. Lo contrario sucederá en Debussy, en el que podemos percibir fácilmente el salto entre algunas de sus obras y de sus períodos, ya que renovó profundamente su estilo en el transcurso de su vida.

No resulta fácil penetrar en la concepción estética de Ravel, por el hecho de que guardó sigilosamente el proceso compositivo hasta a sus más íntimos, a pesar de los rumores y leyendas que en torno al mismo nos cuentan muchos de sus biógrafos. Las pocas confesiones sobre su obra se condensan en el *Esbozo biográfico*, redactado en 1928 por Roland Manuel y aprobado tácitamente por Ravel; en la conferencia sobre música contemporánea que pronunció en el Rice Institute de Houston en 1928; en algunas críticas musicales que hizo, sobre todo en los dos primeros decenios de siglo; en algunas entrevistas que concedió a algunos periodistas y en la escasa y comedida correspondencia.

Para penetrar más en su obra hay que acudir al análisis interno de las mismas piezas que hablen por sí mismas. Arbie Orenstein quiere deducir algunas consecuencias de los pocos esbozos conservados de sus obras, cotejados con la versión definitiva.

Por otra parte, tampoco en Ravel podríamos distinguir, a través de su misma obra, el espejo evolutivo del hombre y del artista. Pues tan pronto nos sorprende con obras maestras de juventud, como *Jeux d'eau* y *Cuarteto*, como nos hace pensar en obras juveniles en *A la manière de E. Chabrier* y *Ala manière de Borodine* hasta en la obra postuma *Don Quichotte à Dulcinée*.

A través del elenco de sus obras nos encontramos con avances y retrocesos que trastuecan cuantas cronologías nos podamos fijar de antemano. Así, nadie se esperaría la *Sonatina* después del innovador *Jeux d'eau*, ni la ensoñadora *Ma mère l'oye* después de los atrevidos *Miroirs*. Lo mismo que cualquiera hubiese colocado *Le Tombeau de Couperin* y *Ala manière de Borodine* y *A la manière de Chabrier* en la época del *Cuarteto...*, y por supuesto antes de los innovadores *Valses nobles et sentimentales* y de *Trois poèmes de Mallarmé*.

Todo esto no son más que muestras de la dificultad que existe a la hora de pretender hacer una clasificación de los períodos evolutivos en Ravel.

Por otra parte, Ravel es el hombre de las paradojas, que tan pronto nos desconcierta apareciendo como el coleccionista de objetos raros y juguetes curiosos, como nos introduce en los más arduos problemas armónicos, instrumentales y rítmicos.

Su estilo es tan variado que en él podemos distinguir desde la simplicidad de la *Pavane* y de *Ma mère l'oye*, hasta las acrobacias de *Scarbo*, el multicolorista *Daphnis et Chloé*, el dieciochesco *Tombeau de Couperin* o los acidulantes *Valses nobles et sentimentales*.

Observemos cómo curiosamente Ravel casi comienza con la maestría de un cuarteto, pieza que para otros representa la culminación de su estilo, como sucede en Fauré.

Por esto tan pronto le vemos parodiando los sarcásticos textos de Jules Renard en *Histoires naturelles*, como seguir el imperturbable ritmo del *Bolero*, sin salir casi de la tonalidad, cual si semejase un rústico aprendiz, y como asustando con la incompatibilidad del violín y piano en su *Sonata para violín y piano* o con los virtuosismos de *Tzigane*.

Esta fluctuación entre polos tan opuestos nos podría llevar a la consideración de falta de claridad o de indecisión estética. Nada más lejos de la obra de Ravel. Todo está calculado hasta en su más mínimo detalle; no en balde Stravinsky le llamaría *relojero suizo*, por su precisión, filigrana y detallismo.

Por esto existe una gran confusión entre los diferentes autores a la hora de querer establecer una clasificación de las fases evolutivas de Ravel; desde los que no llegan a distinguir evolución estilística dentro de su obra, hasta los que contemplan más de cuatro períodos.

Menos están aún de acuerdo los autores en señalar el paso de una fase a otra. Así, mientras Roland Manuel, Frank Onnen, Dumesnil, Jankélévitch y otros distinguen las *tres maneras de componer* en Ravel, colocando su paso respectivamente en 1905 y 1920, Peter S. Hansen y José Bruyr distinguen tan sólo dos períodos, cuyos límites respectivos ponen en 1911 y 1918. Salazar, por su parte, parece distinguir, aunque muy confusamente, hasta cuatro épocas, cuyos límites viene a colocar alrededor de 1901, 1908 y 1922.

Por mi parte, en mi reciente obra *Estética musical de Ravel*, distingo tres etapas evolutivas, con características muy precisas y diferenciables. La primera está marcada por los comienzos de un compositor que, al igual que Schumann, parece como si desde un principio hubiese ya entrado en la gran historia plenamente formado. Es la época de la *Habanera*, del *Menuet antique*, *Shéhérazade*, *Pavane*, *Cuarteto en Fa* y *Jeux d'eau*.

Una nueva etapa se abrirá con *Miroirs*, al romper ya en 1905 con las ataduras académicas y volar más en aras de una libertad melódico-literaria, con el declamato quasi-parlato de *Histoires naturelles* y *L'heure espagnole*, con la riqueza armónica y virtuosismo sorprendente de *Gaspard de la nuit* y con el multicolorismo de *Daphnis et Chloé*.

Los *Valses nobles et sentimentales* resumirán las veinte obras que apretadamente se van sucediendo desde 1905 hasta 1912, al tiempo que abren nuevos horizontes de purificación, austeridad, simplificación de medios y endurecimiento armónico.

Es ya a partir de *Trois poèmes de Mallarmé* y no en *La Valse*, donde hemos de colocar los inicios de su tercera etapa, que se

distingue por la claridad lineal, la abstracción y la simplificación, que culminará en el descarnamiento y disecación de *La Valse*, *Sonata para violín y violonchelo*, *Ronsard*, *L'enfant et les sortilèges*, *Sonata para violín y piano* y *Chansons madécasses* de la década de los veinte, en donde la música queda reducida a sus elementos más esenciales.

Ravel es un músico muy abierto a toda nueva tendencia e innovación, dando cabida a todos los elementos y estilos musicales, en una feliz amalgama de lo antiguo y lo moderno. En él encuentran perfecta cabida tanto la danza, el vals, el jazz, foxtrot y vocalizaciones, como el clasicismo, el modalismo arcaizante, el pentafonismo, politonalismo, neoclasicismo y abstraccionismo.

Aunque Ravel aparece todo paz, equilibrio, perfección y calma, no obstante en sus últimos conciertos para piano despierta el Ravel apasionado, vehemente y trágico, que nos quiere dejar entrever lo que hubiese sido el Ravel de *Morgiane*, *Juana de Arco* y de otros proyectos que revoloteaban en su mente, truncados por su última enfermedad desde 1933.

El preciosismo raveliano

Aunque ante los biógrafos y críticos contemporáneos Ravel aparezca más bien como un rebelde y revolucionario, la realidad es muy otra. En Ravel no hay corte con el pasado. El mismo se consideraría hijo espiritual de Rameau y de Couperin.

Ravel se autoproclama clasicista en una desconocida entrevista a André Riviez, a su paso por Madrid en 1924, por la precisión de línea, por la gracia y proporción, por el detalle afiligranado y por su preciosismo. No en vano Stravinsky, Suares y H. Jourdan Morhange le llamarían el *relojero suizo*; y Falla le tildaría de *fino cincelador de oro y tallista de las piedras preciosas de la música*. No oculta sus preferencias por Mozart en diferentes conversaciones y entrevistas que mantuvo con Salazar, con el citado crítico André Riviez y con Niño Frank en 1932, cuando dice: *Estimo que Mozart es el más perfecto de todos*. Como muy bien dice Juan Carlos Paz, Ravel es el más perfecto organizador de formas desde Mozart, y así lo admite él mismo en una entrevista a D. Ewen al final de los años veinte.

Los orígenes de tal clasicismo no están en Debussy, como comúnmente se ha creído, sino en su maestro Fauré. Ravel necesita escaparse hacia el pasado y estar incluso más cerca de Haydn, Mozart y Couperin que de los románticos y de los impresionistas.

Valga como ejemplo de su clasicismo el que la mayor parte de su obra pianística, a excepción de *Miroirs*, *Gaspard de la nuit*, *Sonatine* y *Jeux d'eau*, nace o al menos se apoya sobre la danza clásica y folklórica, si es que no sigue el desarrollo de las mismas danzas clásicas.

En unos casos serán las formas y danzas antiguas y clásicas las que surquen a través de sus obras: pavana (*Pavane pour une infante défunte*, *Pavane de la Belle en Ma mère l'oye*), forlana y rigodon (*Le Tombeau de Couperin*), el minué (*Sonatine*, *Le Tombeau*, *Menuet antique*, *Menuet sur le nom d'Haydn*), pasacalle (*Trio*) y ronda (*3 Chansons*). En otros casos será la danza española la que le entusiasmará: bolero, malagueña (*Rapsodia española*), habanera (*Habanera*, *L'heure espagnole*, *Rapsodia española*), la jota (*Rapsodia española*, *Don Quijote a Dulcinea*), y el zortzico. Sin faltar, claro está, las danzas y canciones afroamericanas, como los blues, ragtime, foxtrot y guajira de *L'enfant et les sortilèges*, *Conciertos en re y en sol*, *Chansons madécasses* y *Don Quichotte*, y hasta el vals decimonónico de *La Valse*, *Valses nobles et sentimentales*, *Entretiens de la Belle et de la Bête* de *Ma mère l'oye*, *L'heure espagnole* y *L'enfant et les sortilèges*. Por supuesto que la forma sonata aparece muchas veces a través de sus obras (*Cuarteto*, *Le Tombeau de Couperin...*) y hasta la típica fuga barroca (*Le Tombeau de Couperin*).

A pesar de ser Ravel un clasicista, no se sujeta al rigor clásico de un Mozart en cuanto a reglas y geometrismo. Es ésta otra de las antinomias de Ravel. Necesita libertad y volar hacia las alturas, apoyado en el clasicismo, para llegar a esas disonancias aciduladas que lo separan del mismo. Por esto en Ravel hasta sus últimos años hay una superposición de gustos y estilos.

Pero aún hay más; su diatonismo modal no sólo hace de él un clásico, sino también un barroco. La melodía diatónica y arcaizante, revestida de armonía cromática, salpica de gracia clasicista su composición moderna. Es el llamado preciosismo raveliano, que quiere ser lazo de unión entre el preciosismo francés del barroco y la gracia faureana del siglo XX. Al examinar luego con más concreción algunas de las piezas, tendré ocasión de cotejar estos principios generales.

Naturalmente que este sentido clasicista de la proporción, de la precisión lineal y de la gracia hacen de él un ser más objetivo ante la belleza. El control intelectual de su arte hace que Ravel evite las exageraciones románticas de las emociones.

Ravel y España

Ravel mismo admitirá que el tema español es favorito en él, con la fascinación que la danza, la música y los paisajes españoles ejercerán sobre él. No en vano corre sangre hispánica por sus venas y en su hogar respiró un ambiente hispanizante, al igual que muchas de sus mejores amistades son de origen español o ligadas de algún modo con España, como Charles de Bériot, Viñes, Falla, etc.

Desgraciadamente no logró realizar el sueño de su vida de visitar España hasta pasados los años veinte; y cuando logró recrearse en su visita fue en 1935, cuando su salud estaba muy quebrantada, no pudiendo ya trasplantar al pentagrama sus nuevas impresiones musicales.

Es lógico que esta fascinación por España se tradujese en muchas de sus obras. Más aún, Ravel necesita traducir al pentagrama su amor por España. Sintió una predilección por la pseudo-hispanizante *Habanera*, la cual aparecerá de una u otra forma en *Sites auriculaires*, *Rapsodie espagnole*, *L'heure espagnole* y *Vocalisse en forme d'habanera*. En *Rapsodia española*, sin tomar el folklore en sí mismo, logra crear un clima español por su modalismo melódico, por la libertad de ritmo, por las armonías embriagadoras, por el colorido deslumbrante y por las cadencias hispánicas. Aquí sí que se respira, como dirá Falla, el perfume de los jardines españoles.

Menos estudiado ha sido el matiz hispanizante de *L'heure espagnole*. Aunque parezca más aséptico el ambiente español de relojeros y autómatas de su argumento, los ritmos y giros populares, las vocalizaciones e improvisaciones, las coplas y cadencias en re y en mi, en fin, el sensualismo orquestal, nos quieren acercar a la España del *Sombrero de tres picos* de Falla.

También la *Alborada del gracioso* respira un fondo humorístico y bufón de comedia española, en donde hasta se vislumbra el rasguear de guitarras, los ritmos incisivos, el donaire y la copla improvisatoria.

Más dudosas serían las raíces hispánicas de la *Canción española* dentro de *Chantspopulaifes*, el pseudohispanizante y popular *Bolero* o las melifluas canciones de *Don Quijote a Dulcinea*. En algunas de éstas el carácter español que trata de retratar quizá esté más cerca del pintoresquismo y del romanticismo a través de resabios pseudohispánicos.

Si es verdad que en Ravel aparentemente pudiera percibirse una falsa España de boleros, de malagueñas, de guajiras y de habaneras, en el fondo lo que aparece no son las artificiosas danzas, en algunos casos no auténticamente españolas, sino una estilización de la danza y del sentir español, que es algo muy diferente.

Ravel sabe extraer del pintoresquismo y del flamenquismo andaluz el perfume de nuestra auténtica música. *La España de Ravel* —dirá Manuel de Falla— *es una España idealmente sentida*, a través de la cual se siente, no los folklorismos pandereteros, sino el embrujo y el latido de España, de sus hombres, de sus ritmos, de sus danzas y de sus canciones.



NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

EL PIANO DE RAVEL

Rasgos generales

El piano en Ravel es la raíz de todos sus hallazgos y experiencias. Su producción pianística ocupa un lugar destacado dentro de su producción general, al tiempo que constituye el punto de referencia de la misma.

Así, en el piano de *Jeux d'eau* encontramos la fuente de las futuras técnicas impresionistas (*Miroirs*), adelantándose incluso a las mismas técnicas pianísticas de Debussy.

Ravel, como ya antes insinué, es el más directo heredero de la técnica virtuosística y brillante de Liszt, del mismo modo que Debussy recibirá la herencia de Chopin.

Considerando la producción pianística de Ravel dentro del conjunto global de toda su obra, observaremos que solamente hasta la Primera Guerra Mundial ocupa casi la cuarta parte de su producción. Si añadimos a la misma casi una veintena de obras vocales con el piano como acompañante o dialogante y las versiones orquestales de obras para piano, podríamos afirmar que el conjunto de obras en las que de algún modo interviene el piano se aproxima a las 50. Esto representa que casi el 80 por 100 de toda su producción lleva de algún modo el aditamento del piano. Y éste hecho nos hace ver al mismo tiempo la importancia que Ravel concedió al piano dentro del marco de toda su producción.

A pesar de ser el piano su instrumento favorito, no por ello vamos a pensar que nos encontramos ante un pianista extraordinario, como podría ser el caso de su íntimo amigo Ricardo Viñes, máximo difusor de su obra pianística.

Ravel no pasó de ser un mediano pianista. Así lo constató su maestro Charles de Bériot y Gil-Marchex. Ravel, consciente de sus propias limitaciones, se redujo normalmente a interpretar en público casi sólo sus propias obras o el acompañamiento de las mismas.

A pesar de ello es muy exigente, por no decir un tirano, para con el ejecutante.

Si comparamos el aspecto virtuosístico del piano de Ravel con el de Debussy, salta inmediatamente a la vista la diferencia. Mientras que para Debussy el virtuosismo pianístico es en sí mismo un simple placer de timbres y de atmósferas sonoras, en Ravel, en cambio, el virtuosismo pianístico es un medio. Así, a propósito del *Scarbo* de *Gaspard de la nuit*, dirá a Henriette Fauré: *No quiero oír notas, sino una atmósfera sonora vaga y como un fieltro; las notas no son más que un pretexto.*

No se entienda esto en el sentido de que Ravel exija al intérprete como una anhilación de su participación sentimental, sino que lo que desea es una interpretación pura, límpida y espiritual, sin preocupaciones exhibicionistas de su propia personalidad. El despliegue, pues, virtuosístico de Ravel a base de ráfagas de arpegios y escalas, cruzamiento de manos, racimos de notas, etc., no es, pues, un puro alarde de exhibicionismo ni un afán de torturar al intérprete, sino como un hálito generador de la misma expresión artística. Ni las cascadas y ensortijados de notas en *Gaspard de la nuit*, *Jeux d'eau* o *Miroirs*, pueden ser concebidas como un puro adorno externo, sino que constituyen la esencia misma de la música, aunque el esqueleto armónico de Ravel sea muy simple.

Incluso cuando utiliza el piano en simultaneidad con la orquesta, como en el caso del *Concierto en Sol*, el piano aparece más bien como colaborador que como estrella; al contrario del concierto romántico de Liszt o de Chopin, en donde el piano aparece como estrella polar que relega a veces a la orquesta al papel de fondo secundario.

A partir de *Gaspard de la nuit* quizá se aplaquen un poco las ambiciones virtuosísticas; sin que esto quiera decir que no haya dificultades técnicas en *Valses nobles* o en *Le Tombeau de Couperin*, lo mismo que en el *Concierto para la mano izquierda*, donde casi exige técnica de ambas manos a pesar de la intención compositiva del mismo.

Después de Liszt y de Chopin podría decir que se ha perdido el hilo de la gran tradición pianística entre los fulgores del wagnerianismo y de la escuela franckiana. Los compositores desde Chopin hasta Debussy y Ravel se habían conformado con proseguir las tradiciones y fórmulas beethovenianas.

Algunos han querido relacionar la técnica compositiva para piano de Ravel con la estructura de sus manos. Tal podría ser el caso de los racimos de notas, los ataques de muñeca o el pulgar atacando dos semicorcheas consecutivas en algunos pasajes de *Jeux d'eau*, *Valses nobles et sentimentales* y del *Scarbo* de *Gaspard de la nuit*.

Gil Marchez, pianista que conoció e interpretó muy bien a Ravel, nos lo describe como *de dedos largos y ágiles y de gran elasticidad de muñeca, hasta el punto de parecer un prestidigitador*. Volvía con frecuencia el pulgar hacia la palma de la ma-

no, lo que le permitía a veces bajar hasta tres teclas al mismo tiempo; esto explicaría el endiablado pasaje en segundas de *Scarbo*. Este mismo autor llega a distinguir en Ravel hasta tres o cuatro técnicas de pulgar, especialmente en las segundas.

En su afán de adecuar el instrumento para obtener toda clase de sonoridades, Ravel llega incluso a reflejar en el piano, mediante el juego de pedal, el eco del tan-tan, gong y crócalos (véase *Chansons madécasses*) con el fin de crear un clima exótico.

Llega también a imitar en el piano los efectos del violonchelo y de la guitarra, al producir en la *Alborada del gracioso* arpeggios punteados, secos y cerrados, staccato, notas repetidas y glisandos, que evocan ambientes hispánicos.

El mismo Ravel, en las lecciones que da al pianista Vlado Perlemuter, le recomienda, a propósito de *Scarbo*, ejecutar el primer compás como si fuese un fagot, y el trémolo de los compases siguientes como si se tratase de un tambor o de un contrabajo.

En el segundo tiempo de la *Sonata para violín y piano*, dichos instrumentos llegan a sugerir un banjo y hasta un saxo.

Al utilizar tantos pedales a través de su obra pianística, requiere gran habilidad en el intérprete para crear efectos sonoros sin enturbiar por ello la claridad que su música exige.

En otros momentos Ravel trata de tal modo el piano que parece evocar instrumentos del pasado. Así, cuando en el *Prélude* de *Le Tombeau de Couperin* intenta evocar el sonido del laúd antiguo, o cuando en la *Mussette* del *Minuét* quisiera sugerir la zanfona dieciochesca a través de los acordes arcaizantes sobre pedal, tónica dominante. En otras piezas, como en la *Toccata*, se complace en sugerir el clásico clavecín.

Aunque su escritura es pianística a pesar de los múltiples entortijamientos y arabescos, hay algún caso en donde el grafismo es poco pianístico, como en *Pavane pour une infante défunte*. ¿Sería éste uno de los muchos defectos que más tarde el mismo Ravel percibiría en dicha obra? ¿No estaría pensando en la versión orquestal, a la que al final la pasaría, resultándole demasiado estrecho el marco del piano?

Ravel se complace en salvar escollos y dificultades, aunque esto sea aplicable no sólo al piano, sino también al resto de su producción.

Por esto dirá a André Riviez, en una entrevista que éste le hizo en Madrid, que *lo más interesante en el arte es vencer las dificultades*. Tal es el caso de su *Trío para violín, violonchelo y piano* o el de la *Sonata para violín y piano*, en donde parece complacerse en enfrentar dos técnicas diferentes, cuyas incompatibilidades trata de oponer y de resaltar con el fin de obtener efectos y sonoridades nuevas e imprevistas.

Se ha comentado entre algunos biógrafos el parco empleo de pasajes en octavas dentro de la obra raveliana, hecho al que Gil Marchez trata de ofrecer la inocente explicación de sentarse Ravel en taburete muy bajo. La verdadera razón quizá haya que buscarla en el proceso compositivo: la simple reduplicación denotaría pobreza si carece de valor expresivo. Por esto Ravel las usa rellenas o adornadas, más bien que huecas, y con fines expresivos, como el célebre pedal del *Gibet* o las octavas de la *Habanera*.

En cuanto al tratamiento del piano en sus conciertos, no hay uniformidad: en unos momentos aparece como instrumento virtuosístico. En otros se nos muestra como instrumento al servicio de la expresión. Y, en fin, en otros momentos aparece un poco más anónimamente, cual si se tratase de un instrumento más de la orquesta.

Finalmente, en cuanto al empleo del rubato en Ravel, su intención no aparece muy favorable al mismo. Pienso que al ser tan meticuloso y detallista, pensó que el intérprete pudiera abusar del mismo en detrimento de la música. Naturalmente que muchos pasajes de sus obras lo piden. Viñes cita la segunda pieza de *Valses nobles et sentimentales*, como uno de los pocos pasajes en los que animó con entusiasmo al intérprete al empleo del rubato.

A la maniere de Borodine y A la maniere de E. Chabrier (1913)

Se trata de simples pastiches, como tributo a dos autores por los que él sintió una gran admiración y que tanto influyeron en él. Entre los rusos fue quizá Borodin, junto con Rimsky y Balakirev, los que más le atrajeron, al revés de Debussy, que se sintió más seducido por Moussorgsky. El cromatismo de Borodin pesará mucho en el embriagador *Daphnis et Chloé*.

A Chabrier siempre le admiró ya desde la clase de Emile Pessard, en que llevaba bajo el brazo las *Chansons pour Jeanne* de este compositor. Orquestraría en 1918 su *Menuet pompeux*, mientras repetía ante H. Jourdan-Morhange lo mucho que le debía a Chabrier. Llegó a considerarle, casi al mismo tiempo que componía estos dos pastiches en su homenaje, como al más francés de los compositores galos, llegando a comparar su *role* en la música francesa posterior parecido al de Manet en la pintura.

De él recibirá, aparte del buen humor, su encanto melódico y modalista, el frecuente empleo del modo Re, los ritmos alegres y brillantes, la orquestación clara y transparente, el colorismo exótico y meridional y hasta sus atisbos armónicos de novenas yuxtapuestas y sin resolución, y acordes de cuarta y sexta sobre pedal.

Son muchas las obras en que aletea el espíritu de Chabrier, desde *Serenade grotesque* y *Pavane* hasta *La Valse*, *Menuet an-*

tique, L'heure espagnole, Le Tombeau, la Habanera, la Feria de Rapsodia española y en estas dos obritas de *A la manière de Borodine* y *A la manière de E. Cbabbrier*.

La segunda de estas obras fue compuesta sobre un aria de las flores de Siebel, perteneciente al *Fausto* de Gounod, que lleva por título *Portez lui mes aveux*. Estas dos breves obritas son como un paréntesis dentro de la producción pianística raveliana, de sabor cómico, en donde trata de divertirse con su voluptuosa melodía, no exenta de cadencias y de modulaciones imprevistas, que recuerdan en algún modo a Chabrier.

Quiere demostrar con estas obritas el poder que Ravel posee de asimilar el espíritu e influencia de otros autores.

Dichas composiciones están dedicadas a Ida y Cipa Godebski, siendo estrenadas por Alfredo Casella el 10 de diciembre de 1913 en la Sala Pleyel de París.

Sonatine (1903-1905)

Esta obra podría enclavarse dentro de las que yo llamaría de corte *clasicista*.

A pesar de ser compuesta en los años académicos en que opta al Premio Roma, ya no se trata del escolar Ravel, sino del Maestro, que de vez en cuando esquivo los rigores clásicos, armónicos y melódicos para aparecer en la salsa de su ternura y exquisitez ravelianas.

En esta obra podrían encontrarse ya muchos de los elementos armónicos posteriores: encadenamiento de acordes, superposiciones, etc.

Aquí Ravel es fiel al plan formal de la sonata clásica, que muy bien pudiera colocarlo cerca de la Escuela de Haydn, cuyas huellas trata de seguir. De forma clara y transparente, con fino equilibrio, en su primer tiempo, íntimo, lírico y caluroso, desarrolla con todo rigor la citada forma, aunque modalísticamente tratada.

A pesar de su espíritu clavecinista y formal, eleva sus vuelos de vez en cuando sobre los moldes clásicos. Esto sucede en el último tiempo, que por sus trazos se acerca más bien a la tocata clásica, mientras sus animados arranques recuerdan los juegos acuáticos de *Jeux d'eau*, obra de la que cronológicamente no está lejos. Igualmente toda la obra lleva un cierto sello cíclico que parece no estar lejos de la huella franckiana. Así, la célula inicial se desarrolla a través de los tres movimientos, aunque con algunas variantes, encabezada en el segundo tiempo por movimiento contrario.

El modalismo del segundo tiempo quiere como relacionarlo de algún modo con el *Menuet antique* de 1895. El tiempo final

es prácticamente como un *motu perpetuo*, recordándonos algunos rasgos de su coetáneo cuarteto, cuya coda nos conduce a una brillante conclusión.

A pesar de todo, esta obra y *Ma mère l'oye* nos sorprenden después de la atrevida *Jeux d'eau*.

La obra fue compuesta entre 1903 y 1905 y dedicada, al igual que las dos obritas precedentes, a Cipa Godebski, siendo interpretada por primera vez en Lyon el 10 de marzo de 1906 por Mme. Paule de Lestang, y en París el 31 del mismo mes por Gabriel Grovlez en la Sociedad Nacional.

Valses nobles et sentimentales (1911)

Esta obra marca un giro trascendental dentro de la producción pianística de Ravel. Después de los resabios impresionistas de *Miroirs* y de las evocaciones románticas de *Gaspard de la nuit*, gira ya aquí hacia la austeridad y simplicidad.

Al igual que en *Ma mère l'oye*, existe de esta obra una versión original para piano de 1911, una versión orquestal de 1912 y otra tercera versión para ballet, bajo el título de *Adélaïde ou le langage des fleurs*, con el argumento del propio Ravel.

La obra está dedicada a Louis Aubert, que la estrenó el 9 de marzo de 1911 en la Salle Gaveau en concierto de la Sociedad Musical Independiente.

En el *Esquisse autobiographique* de Ravel, el autor explica el porqué del título de la obra y su intención primaria: *Indica claramente mi intención de componer una tanda de valsas a ejemplo de Schubert; al virtuosismo que caracterizaba a Gaspard de la nuit sucede una escritura mucho más clarificada, en la que la armonía se endurece, al tiempo que se acusan los relieves de la música.*

Como ya antes insinuaba, esta obra será el resumen de cerca de 20 obras que apretadamente se van sucediendo desde 1905 hasta 1912, al tiempo que abre nuevos horizontes. Esta obra es, al decir de Mantelli, la *pedra miliar* que marca decididamente una simplificación de escritura y un endurecimiento armónico. Nadie hubiese podido esperar esta purificación de la materia sonora tras la ráfaga fulgurante de *Gaspard de la nuit*. Pero Ravel es siempre el hombre de las sorpresas, aunque sea con una *ocupación inútil*, como se complacería en denominar a los *Valses nobles et sentimentales*. Aparece ya la austeridad, con sus secos contrapuntos y marcadas aristas armónicas, al lado de un descarnamiento formal y una mayor condensación, al tiempo que aflojan los ímpetus virtuosísticos de *Miroirs* y de *Gaspard de la nuit*. Son éstas las delicias baudelerianas de Ravel, como diría irónicamente su biógrafo Roland Manuel.

Esta obra representa posiblemente, en el aspecto armónico, la culminación de una etapa, al tiempo que el punto de parti-

da de otra nueva. La armonía de estas piezas tiene una complejidad y riqueza asombrosas. Están ya muy lejos los halagos impresionistas de *Jeux d'eau*. Quizá no encontremos las cascadas de arpeggios y arabescos de *Gaspard de la nuit*. Aquí la materia se espiritualiza, reinando la música pura, desprovista de todo aditamento externo. Así los valeses números II y III, con su nitidez y simplificación, revelan una latente preocupación melódica. Aquí los acordes aparecen al desnudo, sin el ropaje de los arabescos y duplicaciones de obras precedentes que los encubran. El punto culminante de tal desnudez y despojamiento podría ser el Vals número VI, en donde con casi sólo tres notas simultáneas entre las dos manos, se producen unas agrias y secas disonancias que son fruto de sus preocupaciones contrapuntísticas.

Esta ascesis armónica, si a alguno podríamos decir que se acerca es a los incisivos choques de Satie y de Schoenberg, por la utilización de los tonos puros, más que a las sedosas iridiscencias de Debussy. Esto quizá motivó el que la obra causase tal desconcierto no sólo entre sus adversarios, sino hasta entre sus propios admiradores, al ser presentada por primera vez en forma anónima por el nuevo grupo de la Société Musicale Indépendante en 1911. Aparte de las irónicas atribuciones a Dubois, no anduvieron descaminados quienes llegaron a atribuírsela a E. Satie, otros a Z. Kodaly y los menos a Ravel.

Si el compás ternario, frases balanceadas y algunos giros y sutilezas armónicas de los *Valses* pudieran recordarnos los valeses vieneses de los Strauss, lo que sí es cierto es que no pretenden imitar el vals, sino evocar una época romántica, a cuyo mundo quiere retrotraernos en un ambiente de rico y austero endurecimiento armónico. Parte del material temático de los *Valses* sería empleado también en *La Valse*.

***Sérénade grotesque* (c. 1893), *Menuet antique* (1895),
Menuet sur le nom d'Haydn (1909)**

En el título autógrafo de la primera de estas tres obras solamente aparece el nombre de *Sérénade*. El título completo de *Sérénade grotesque* y la fecha de su composición (1893) lo vemos en el *Esquisse autobiographique* que dictó a Roland Manuel. El mismo reconoce aquí la visible influencia de Chabrier. Posiblemente tuvo presente la *Bourrée fantasque* de este autor (1891), ya que ambas comienzan en binario con pasajes en staccato. Como el mismo título indica, trata de evocar modales grotescos a través de pasajes rápidos en staccato de la mano izquierda, con disonancias en la derecha. Esta obra fue editada por primera vez en 1975.

El *Menuet antique* está entre las primeras obras publicadas por Ravel, también con una clara influencia del *Menuet pompeux* de Chabrier (1881), que Ravel orquestaría más tarde. Ambas obras llevan precisamente la tripartita forma ABA, juntándose los temas del minué y del trío antes de la recapitulación.

Está dedicada a Ricardo Viñes, quien a su vez la estrenaría en la Sala Erard de París el 18 de abril de 1898. También existe una versión orquestal de 1929, que se estrenaría por la orquesta Lamoureux, dirigida por el mismo Ravel, el día 11 de enero de 1930.

Estas obras, junto con la *Habanera*, son como la anticipación del futuro Ravel. Se vislumbra ya en ellas el brillo, nitidez y elegancia académica, preferencia por pedales, atisbos arcaizantes modalistas, a los que sería tan dado después, y anticipo de audacias futuras: apoyaturas y disonancias sin resolver, cadencias modales, etc...

En cuanto al *Menuet sur le nom d'Haydn*, compuesto en 1909, se trata también de una obra publicada por primera vez en *La Revue Musicale* de la Société Musical Indépendante en el mismo año (quería conmemorar el centenario de la muerte de Haydn), siendo ejecutado por primera vez el 11 de marzo de 1911 en la Sala Pleyel por Ennemond Trillat. Observemos que en el autógrafo solamente aparecía el título *Sur le nom d'Haydn*. Se trata también de un pastiche clasicista, al estilo de *A la maniere de Borodine* y *A la maniere de E. Chabrier*, que viene a ser como un oasis en su obra. Es un homenaje a Haydn, utilizando como tema las mismas notas del nombre del músico vienés según la notación alfabética germana.

***Le Tombeau de Couperin* (1914-1917)**

Le Tombeau de Couperin es una obra escrita originariamente para piano, compuesta entre 1914 y 1917. Fue estrenada por Marguerite Long el 11 de abril de 1911 en la Sala Gaveau de París. De ella se hizo transcripción orquestal (solamente cuatro piezas), que fue estrenada por la Orquesta Padeloup el 28 de febrero de 1920 bajo la dirección de Rhené-Baton. Existe también una versión para ballet, que estrenó el Ballet Sueco en el Teatro de los Campos Eliseos en noviembre de tal año, teniendo como director coreográfico a Rolf de Maré y como musical a D. E. Ingelbrecht.

Podría decir que primordialmente Ravel tiene puesta la vista no tanto en Couperin como en el preciosismo francés del siglo XVIII.

Los motivos y estilo son los característicos de la manera couperiniana trasladados al lenguaje del siglo XX.

La misma disposición en forma de suite y los nombres de sus piezas componentes, revelan la intención barroca del autor. Hasta guarda la doble barra de repetición de la primera sección del *Preludio*, cuyos trazos ornamentales rápidos y movimiento *perpetuo* recuerdan el clavecinismo francés dieciochesco.

La *Fuga* a tres voces hace pensar inmediatamente en el *Arte de la fuga*, de Bach. Hace en ella alarde de toda clase de artifi-

cios canónico-escolásticos: cánones por movimiento directo y contrario y de toda clase de estrechos canónicos, hasta el tradicional *per arsim et thesim*.

La *Forlana*, proveniente del campo de la danza, pocas veces había sido utilizada en la música de cámara desde la época de Bach. En la colección privada de Mme. Alexandre Taverner se encontraron dos páginas manuscritas de una transcripción por Ravel de la *Forlane* de F. Couperin, perteneciente a los *Concerts royaux* de este autor, que permaneció inédita y desconocida hasta su publicación en *The Music Forum* en 1973. Aunque el ritmo recuerde la de Couperin, no se trata de forzar las similitudes, como quiere A. Orenstein, sino de recoger el espíritu de la forlana barroca.

El estilo cristalino y los fugaces adornos de los clavecinistas son recordados no solamente en el *Prélude*, sino también en el *Menuet* y hasta en algún trozo de la *Toccata*. El mismo trío del *Menuet*, que denomina *Musette*, quiere recordarnos con su pedal el bordón de dicho instrumento antiguo. El ambiente y ritmo de la *Musette* es casi pastoril.

De igual modo, la sección central del *Rigaudon* en do menor tiene recuerdos modales arcaizantes, tratando de producir la ambigüedad tonal al dilatar la aparición del semitono. Para ser plenamente couperiniano, exige que los adornos se ejecuten al dar. Hasta en la sucesión de piezas tuvo en cierto modo presente el orden clásico: al preludio y fuga suceden las tres danzas (*forlane, rigaudon y menuet*), para terminar con la barroca *toccata*.

A pesar de los recuerdos barrocos, Ravel se muestra nuevo y moderno, con sus picantes disonancias y refinamientos, que están muy lejos del siglo XVIII. Baste escuchar los virtuosismos y ensortijamientos de la *toccata*, los cuales en algún momento parecen recordarnos al *Scarbo* o los atrevimientos armónico-dinámicos del *Rigaudon* y de *Forlane*, para persuadirnos de que Ravel no imita simplemente una suite del pasado. No se avergüenza de recoger esencias nuevas en odres viejos.

Aunque cada número de la obra esté dedicado a un camarada muerto en la guerra, no debe verse en tal obra las huellas trágicas de la misma, sino la transparencia y elegancia dieciochesca, ya que parece ser que la obra fue compuesta en su gran parte ya antes de dicha conflagración mundial.

y desnuda. Es tratada aquí casi como un instrumento, por lo que esta última obra parece la simulación de un cuarteto instrumental de flauta, violonchelo, piano y voz.

Y esto nos lleva ya a mencionar el problema de las sonoridades en el tratamiento vocal. Produce las más sorprendentes sonoridades, combinando la voz humana ya sea con el piano o con un grupo de instrumentos. Parece como si Ravel quisiera agotar las posibilidades y limitaciones de la voz humana.

El tratamiento de la voz de un modo a veces casi instrumental ya se había insinuado en *Daphnis et Chloé*, y se cerrará con *L'enfant et les sortilèges*, ese proceso de abstracción y de esquematización sonora que empezó en *Trois poèmes de Mallarmé*.

Y digo que se cierra con esta obra porque las *Canciones de Don Quijote a Dulcinea* son un poco ajenas a la línea raveliana por su agradable artificiosidad.

En todo este proceso evolutivo, desde la *Ballade de la Reine morte d'aimer* hasta *Don Quichotte a Dulcinée*, la constante sin embargo es la misma: es el Ravel irónico, mordaz, infantil, travieso, refinado, burlón, tierno y emotivo.

En cuanto al tratamiento de la canción popular, es algo que Ravel lo lleva muy dentro, manifestando su entusiasmo por estas canciones a través de diferentes armonizaciones sin distinción de credos ni de nacionalidades: griegas (*Cinq mélodies populaires grecques*), españolas, francesas, italianas y hebreas (*Chants populaires* y *Deux mélodies hébraïques*).

No se trata aquí del compositor que elige como temas de sus composiciones canciones populares, procedimiento del que no fue muy partidario, sino de armonizaciones. A este propósito son significativas las afirmaciones que hizo con motivo de una entrevista que tuvo con el P. Donostia, publicada en la revista vasca *Gure Herria: Las canciones populares* —diría Ravel— *no deben ser tratadas de este modo, pues no se prestan para desarrollo*. La razón de tal proceder la expuso él mismo en el artículo sobre las *Mélodies de Fauré* que publicaría en el número especial que la *Revue Musicale* le dedicó en 1922 con motivo de su muerte. Hablando de la canción francesa y de la dificultad de traducirla a la música culta, dice que en Francia la canción popular, a diferencia del lied alemán, que es de esencia popular, no ha evolucionado desde sus lejanos orígenes; sólo ha pasado artificiosamente a la literatura musical; ni se ve que haya vivificado el lied.

***Ronsard à son âme* (1924)**

Esta pequeña pieza, escrita en 1924, está dedicada al poeta renacentista francés Pierre de Ronsard, tan admirado y puesto en música por los compositores de su tiempo. No olvidemos que Ronsard fue uno de los paladines en proclamar, a través de su

obra *Abrégé de l'art poétique français* (1565), la unión de poesía y música. La canción del cisne de Ronsard es acompañada en el piano por unos descarnados acordes en quintas paralelas. La obra fue publicada en el suplemento especial de *La Revue Musicale* en mayo de 1924, estando dedicada a Marcelle Gérard, que la estrenó en el Aeolian Hall de Londres el 26 de abril de dicho año. Hacia 1935 fue dictada por Ravel a Manuel Rosenthal y Lucien Garban una versión orquestal, que estrenaría Martial Singher con la orquesta Padeloup el 17 de febrero de 1935 en la Opera Cómica de París.

Sainte (1896)

Se trata de una de las primeras obras de principiante de Ravel, escrita en diciembre de 1896 sobre un texto de Mallarmé. El título completo original es *Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin* (Santa Cecilia tocando sobre el ala de un querubín).

El autor mismo del texto, Stephan Mallarmé, escribía un año antes a Théodore Aubanel, describiendo esta obrita como *un corto poema melódico*.

Ravel trata de captar a través de la música el aspecto contemplativo, misterioso y litúrgico de la canción, acompañada por acordes lentos.

Aunque sea una obra llena de resabios tradicionalistas, ya apunta en la misma ciertos acordes atrevidos de séptimas y de novenas sin resolver, posteriormente bastante usuales en él, procedimiento en el que posiblemente ejercieron ya una cierta influencia las *Sarabandes* de Satie.

La obra está dedicada a Mme. Edmond Bonniot y fue estrenada en el Círculo de Arte Moderno de París el 8 de junio de 1907 por Hélène Luquiens, acompañada por Ravel al piano.

No olvidemos que la ironía y el preciosismo mallarmesco serán quizá las influencias literarias que más directamente incidieron sobre la obra de Ravel. Mallarmé será para Ravel su ídolo y *el poeta más grande de Francia*, según declaración a André Riviez. *Fue de singular importancia para mí—dirá en la Conferencia de Houston en 1928— la inmaterial poesía de Mallarmé, con sus vagas visiones encerradas en una sombra de misterio y de abstracción.*

De este mismo autor Ravel pondrá en música, también en 1913, los *Trois poèmes de S. Mallarmé*. Como diría Chalupt, el arte de Ravel es de una esencia parecida a la de Mallarmé. La refinada y quintaesenciada expresión mallarmesca está siempre presente en la mente de Ravel.

Melodías hebreas (1914)

Las dos melodías, *Kaddisch* y *L'enigme éternelle*, fueron un encargo de Mme. Alvina-Alví, una soprano que actuaba en la

Opera de San Petersburgo. Fueron armonizadas en abril y mayo de 1914, siendo estrenadas por la misma soprano que hizo el encargo, acompañada por Ravel, el 3 de junio de 1914 en la Sala Malakoff, como recital final de temporada de la Sociedad Musical Independiente. También serían transcritas para orquesta en 1919, con cuya versión las estrenó Madeleine Gray el 17 de abril de 1920 con la Orquesta Padeloup.

Contrasta el carácter melismático de *Kaddisch* en arameo con la sencillez popular de *L'enigme étemelle*. Los textos franceses de dichas canciones fueron adaptados por Ravel.

***Canciones populares* (1910)**

En las *Canciones populares* Ravel se muestra como simple armonizador que es capaz de adaptarse y de revestir refinadamente tales cantos entrañables, respetando en lo posible el material original y su sabor modal arcaizante.

Se trata de una colección de canciones que fueron compuestas por invitación de Mme. Marie Olénine d'Alheim para una competición internacional patrocinada por la Casa del Lied de Moscú. Se ejecutaron en la Sala de los Agricultores de París por la mencionada Mme. Olénine el 19 de diciembre de 1910.

La *Canción española* fue impresa por Sovyetskaya Muzikav en 1962. En la misma se observa el acompañamiento de guitarras. Esta canción posiblemente fue tomada literalmente de la colección de *Cantos y bailes populares de España* de J. Inzenega, número X, del cuaderno dedicado a Galicia, y cuyo texto, que fue traducido casi literalmente al francés, comienza en lengua gallega: «Adiós, meu homiño, adiós.»

Con alguna variante encontramos el mismo canto recogido por Pedrell en forma de balada en el volumen II del *Cancionero Musical Popular Español*.

La *Canción francesa*, recogida por L. Branchet y J. Plantidis y publicada en 1904 por la Schola Cantorum, es elegante y preciosista.

La *Canción italiana* fue la más corta y la que menos éxito tuvo.

De la *Canción escocesa* solamente existe un esquema en la colección privada de Mme. Taverne, sobre el que ha sido reconstruida posteriormente.

La *Canción hebrea* es un diálogo entre padre e hijo en yidish, hebreo y arameo. Alterna una sección de danza, la parte del padre, con un sencillo recitativo, representado por las respuestas del hijo. Esta última canción fue recogida por J. Engel en Vilna, Rusia, en 1909.

Parece que existieron otras dos canciones, flamenca y rusa, que aún no han sido encontradas.

***Ballade de la Reine morte d'aimer* (h. 1893)**

Es la primera obra compuesta por Ravel que ha llegado hasta nosotros. No se conoce exactamente la fecha de su composición, ya que el manuscrito original aparece sin título y sin fecha. En el *Esquema autobiográfico* de 1928 Ravel viene a datarla alrededor de 1893. No fue editada hasta 1975, fecha en la que fue también interpretada por la soprano Sheila Schonbrun, acompañada al piano por Arbie Orenstein el 23 de febrero en el Auditorium Charles S. Colden de Flushing, Nueva York.

El texto de la canción es de Roland de Marés, un periodista belga nacido en 1874, siendo publicada en 1892 dentro de la colección *Ariettes douloureuses* bajo el título *Complainte de la Reine de Bohême*.

Se trata de una típica y empalagosa canción amorosa. Musicalmente en esta obra, aun en forma de pastiche, se ve ya al Ravel estudiante a través de repetidos arcaísmos, como el empleo del modo dórico. Era la época de su paso por las clases de armonía de Pessard.

La influencia de Chábrier es palpable, e incluso la de Erik Satie.

Melodías griegas* (1904-1906), *Tripatos

El origen de estas canciones reside, según Arbie Orenstein, en una conferencia ilustrada que el musicólogo francés Pierre Aubry quiso dar sobre canciones de pueblos oprimidos, como griegos y armenios. Mandó a Calvocoressi que con este fin le seleccionase algunas canciones. Fue éste, pues, quien se las enseñó al cantor Louise Thomasset para que las ejecutase. Al carecer de acompañamiento, Aubry se lo encargó a Ravel, quien se lo puso en tan sólo treinta y seis horas.

Las melodías de estas canciones proceden de la colección *Chansons populaires de l'île de Chio*, de Hubert Pernot, recogidas hacia 1898, y de *Chansons de Pericles Matsa*, publicada en Constantinopla en 1883.

Las canciones *Quel galant m'est comparable* y *Chanson des cueilleuses de lentisques* fueron incorporadas más tarde a la colección, mientras que las otras permanecieron inéditas, siendo ejecutadas por primera vez por Louise Thomasset el 20 de febrero de 1904 en la Ecole des Hautes Etudes Sociales de París. La primera vez que se ejecutaron las cinco canciones fue en una conferencia ilustrada de M. D. Calvocoressi durante la temporada 1905-1906.

Las canciones números 1 y 5 fueron posteriormente orquestadas por Ravel, aunque la primera cambiando el título por el de *Le reveilde la mariée*. Las canciones números 2, 3 y 4 serán orquestadas por Manuel Rosenthal.

Existen otras tres canciones de la colección Matsa que aún no han sido encontradas: *A vous, oiseaux desplaines*, *Chanson de patre épirote* y *Mon mouchoir, hélas, est perdu*.

En cuanto a la canción *Tripatos*, añadida aquí a las cinco anteriores, nació hacia 1909 como un gesto de admiración de Ravel hacia la cantante Mlle. Babai'an. Como el mismo nombre de *Tripatos* indica, esta última parece estar relacionada con la danza. Permaneció inédita hasta 1938, fecha en la que se publicó en *La Revue Musicale*.

En estas canciones Ravel se limitó a realizar una armonización, traduciendo a través de un sencillo acompañamiento los sentimientos de alegría festiva y de amor. Utiliza a veces escalas modales grecolatinas, como el modo hipolidio griego utilizado en *Chanson des cuilleuses de lentisques*, poniendo en relación el famoso tritono fa-si, tan temido para los medievales.

Canciones de Don Quijote a Dulcinea (1932-1933)

Resulta muy significativo que la obra postuma de Ravel sea sobre temática española, como si con ella quisiera dar el adiós supremo a su segunda patria tan querida.

Don Quichotte à Dulcinée está tomada de tres poesías de Paul Morand.

Nació como resultado de un encargo que en 1932 le hizo una productora de cine de componer música para la película *Don Quijote*, que tendría como protagonista a Feodor Chaliapin. Ravel ignoraba que el mismo encargo había sido hecho a otros cuatro compositores. Al fin sería elegida la de Ibert por no encontrar Chaliapin con suficiente lucimiento la versión de Ravel.

A pesar de todo quedarían como fruto de tal esfuerzo estas tres canciones, que serían presentadas por primera vez en los Concienos Colonne del teatro Chatelet el 1 de diciembre de 1934, teniendo como intérprete a Sigher.

En la versión orquestal fue ayudado por Lucien Garban y Manuel Rosenthal, al encontrarse Ravel ya muy enfermo.

Esta obra viene a ser como un paréntesis dentro de su producción. Nunca hubiésemos esperado que el Ravel de *Histoires naturelles*, de *L'heure espagnole* o de *Chansons madécasses* hubiese dado tal giro hacia la melodía artificiosa, tan ajena al estilo estrictamente raveliano. Estamos ya ante un Ravel cansado y azotado por la amnesia, que rinde su último tributo a España sin tener en cuenta ni su estilo precedente ni cualquier condicionamiento. El mérito principal residiría en la dosis de ternura, emoción, sublimación espiritual y realismo, que llegan hasta transfigurar e idealizar la figura del Caballero de la Triste Figura.

De nuevo nos planteamos en esta obrita la duda sobre la autenticidad y raigambre popular española de estas tres canciones, por mucho que pretendan llevar forma de jota o zortzico. Quizá sea por esto por lo que algunos autores han afirmado tajantemente que esta obra postuma está construida sobre temas vascos y españoles.

La primera canción, que presenta a Don Quijote ofreciendo sus servicios y hasta la vida por su amada dama, lleva, según algunos autores, el ritmo de guajira (aunque a mí personalmente no me convenza, por las razones expuestas más ampliamente en mi reciente libro *Estética musical de Ravel*, Ed. Alpuerto, Madrid 1987), con la alternancia de los compases de seis por ocho y tres por cuatro, evocando la idea madrigalesca y amorosa del Caballero. Llevaba originariamente el título de *romanesque*, nombre que fue cambiado por el de *romantique* en la versión para voz y orquesta.

La segunda canción, épica, es una tierna plegaria que el Caballero dirige a la Madona. Es la última plegaria con la que el *Ravel no creyente* —según expresión de J. Bruyr— *junta como un cristiano las manos*. Es una especie de zortzico o zarabanda, unido a un cieno modalismo arcaizante, de resabios románticos, en donde melódicamente se mezclan la sensación mayor-menor. Sería discutible si es o no un zortzico, pero lo que realmente resulta difícil es extraer de aquí un genuino espíritu vasco, como algunos pretenden.

La tercera y última de las canciones es una mezcla de canción báquica francesa y de jota española, con frases cortas y el estribillo *je bois a la joie*, que se repite con insistencia.

Madeleine Gray y Poulenc tuvieron la fortuna de ejecutar dichas canciones unos meses antes de morir Ravel. Todavía éste tuvo suficientes fuerzas para acercarse al piano y prolongar una nota de la última canción, a pesar de parecer abstraído y lejano.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Ronsard à son âme (Ronsard)

Amelette Ronsardelette,
 Mignonnette, doucelette,
 Très chère hôtesse de mon corps,
 Tu descends là-bas foiblelette,
 Pâle, maigrelette, seulette,
 Dans le froid royaume des morts,
 Toutes fois simple, sans remords
 De meurtre, poison, et rancune,
 Méprisant faveurs et trésors
 Tant enviés par la commune.
 Passant, j'ai dit; sui ta fortune,
 Ne trouble mon repos: je dor!

Sainte (Stéphane Mallarmé)

A la fenêtre recélant
 Le santal vieux qui se dédore
 De la viole étincelant
 Jadis selon flûte ou mandore.
 Est la santé pâle étalant
 Le livre vieux qui se déplie
 Du Magnificat ruisselant
 Jadis selon vêpre ou complie.
 A ce vitrage d'ostensoir
 Que frôle une harpe par l'Angel
 Formée avec son vol du soir.
 Pour la délicate phalange
 Du doigt que sans le vieux santal
 Ni le vieux livre elle balance
 Sur le plumage instrumental.
 Musicienne du silence.

Deux mélodies hébraïques:

Kaddisch

Yithgadda! weyithkaddash scheméh rabba
 be'olmâ diverâ 'khire' outhé veyamli'kh mal'khouté
 behayyé'khôn,
 ouvezome'khôu ouve'hayyé de'khol beth yisraël
 ba'agalâ ouvizman gariw
 weimrou. Amen.

Yithbara'kh.

Weyishtaba'h weyith paér weyithroman weyithnassé
weyithhaddar weyith'alié weyithhallal
scheméh degoudschá beri'kh hou, le'élá ule'élá min kol
bir'khatha weschiratha touschbehatha wene'hamathá
daamirán ah! be'olma.

Kaddisch

Que tu gloria, oh Rey de reyes, sea ensalzada,
Oh tú que debes renovar el mundo
y resucitar los muertos
Que tu Reino, Adonais, sea proclamado por nosotros
hijos de Israel hoy, mañana y siempre
Digamos todos: Amén.
Que sea amado, querido, glorificado tu nombre
[radiante
Que sea bendito, adorado, tu nombre que
[enseñorea los cielos
Sobre nuestras alabanzas, nuestros himnos, todas
[nuestras bendiciones
Que el cielo clemente nos dé vida tranquila, la paz,
[la felicidad.
Digamos todos: Amén.

L'enigme éternelle

Frágt die Velt die Alte Casche
Tra la tra la la la la
Entfernt men: Tra la la la la la la la la
Un as men will kennen sagen
Tra la la la tra la la la.

El enigma eterno

Mundo, tú nos interrogas:
Tra la tra la la la la
Te responden: Tra la la la la la la la la
Y si no pueden responderte:
Tra la la la tra la la la.

Chants populaires:

Chanson espagnole

Adiós, men homiño, adiós,
ya que te marchas, pr'a guerra,
non t'olvides da prendiña,
qui che qued'aca na térra.

Castellanos, de Castilla,
tratade ben os galegos;
cando van, van como rosas,
cando ven, ven como negros.

Chanson italienne

M'affaccio la finestra e vedo l'onde,
 Vedo le mi miserie che sò granne.
 Chiamo l'amore mio, nun m'arrisponde.

Chanson française

Jeanneton où irons-nous garder
 Qu'ayons bon une heure?
 Lan la! Qu'ayons bon une heure?

Là-bas, là-bas, au pré barré,
 Y'a de tant belles ombres
 Lan la! Y'a de tant belles ombres.

Le pasteur quitte son manteau
 Et fait soir Jeannette
 Lan la! Et fait soir Jeannette.

Jeannette a tellement joué
 Que s'y est oubliée,
 Lan la! Que s'y est oubliée!

Chanson écossaise

Ye banks and braes o' bonnie Doon,
 How can ye bloom sae fresh and fair?
 How can ye chaunt, ye little birds,
 And I'm sae weary fu' o' care?
 Ye'll break my heart, ye warbling bird,
 That warbles on the flowry thorn,
 Ye mind me o' de parted joys.
 De parted never to return.
 Oft hae I roo'd by bonni Doon
 By morning and by evening shine
 To hear the birds sing o' their loves
 As fondly fondly once
 I sang o'mine. Wi' light some heart
 I stretch'd my hand
 And pu'd a rosebud from the tree;
 But my fause lover stole the rose,
 And left the thorn wi me.

Chanson hébraïque

Mejerke, main Suhn,
Zi weiss tu, var wemen du steihst?
«Lifnei Melech Malchei hamlochim», Tatunju.

Mejerke, main Suhn,
Wos ze westu bai Ihm bet'n?
«Bonej, chajei M'sunei», Tatunju.

Mejerke, main Suhn,
Oif wos darfs tu Bonei?
«Bonim eiskim batoiroh», Tatunju.

Mejerke, main Suhn,
Oif wos darfs tu chajei?
«Kol chai joiducho», Tatunju.

Mejerke, main Suhn,
Oif wo darfs tu M'sunei?
«W'ochalto w'sowoto uweirachto», Tatunju.

Canción hebraica

Mayerke, hijo mío,
¿ante quién te encuentras?
Ante Vos, Rey de Reyes, padre mío.

Mayerke, hijo mío,
¿y qué le pides?
Hijos, larga vida y alimento, padre mío.

Mayerke, hijo mío,
¿por qué hijos?
De los niños se aprende la Thora, padre mío.

Mayerke, hijo mío,
¿por qué larga vida?
Quien vive canta la gloria del Señor, padre mío.

Mayerke, hijo mío,
¿y tú quieres aún alimento?
Toma este pan, aliméntate, bendícele, padre mío.

Ballade de la Reine morte d'aimer (Roland de Marès)

En Bohême était une Reine,
 Douce soeur du Roi de Thulé,
 Belle entre toutes les Reines,
 Reine par sa toute Beauté.
 Le grand Trouvère de Bohême
 Un soir triste d'automne roux
 Lui murmura le vieux: «Je t'aime»!
 Ames folles et coeurs si fous!...
 Et la Très Belle toute blanche
 Le doux Poète tant aima
 Que sur l'heure son âme blanche
 Vers les étoiles s'exhala...
 Les grosses cloches de Bohême
 Et les clochettes de Thulé
 Chantèrent l'hosanna suprême
 De la Reine morte d'aimer.

Cinq Mélodies populaires grecques:

Chanson de la mariée

Réveille-toi, perdrix mignonne,
 Ouvre au matin tes ailles,
 Trois grains de beauté,
 Mon coeur en est brûlé!

Vols le ruban, le ruban d'or
 Que je t'apporte,
 Pour le nouer
 Autour de tes cheveux.

Si tu veux, ma belle,
 Viens nous marier!
 Dans nos deux familles
 Tous sont alliés!

Là-bas, vers l'église

Là-bas, vers l'église,
 Vers l'église Ayio Sidéro,
 L'église, 6 Vierge sainte,
 L'église Aio Constanndino
 Se sont réunis,
 Rassemblés en nombre infini,
 Du monte, ô Vierge sainte,
 Du monde tous les plus braves!

Quel galant m'est comparable

Quel galant m'est comparable,
 D'entre ceux qu'on voit passer?
 Dis, dame Vassiliki?
 Vois, pendus à ma ceinture,
 Pistolets et sabre aigu...
 Et c'est toi que j'aime!

Chanson des cueilleuses de lentisques

O joie de mon âme,
 Joie de mon coeur,
 Trésor qui m'est si cher;
 Joie de l'âme et du coeur
 Toi que j'aime ardemment,
 Tu es plus beau qu'un ange.
 O lorsque tu parais
 Ange si doux devant nos yeux,
 Comme un bel ange blond,
 Sous le clair soleil,
 Hélas! Tous nos pauvre coeurs soupirent!

Tout gai!

Tout gai! Ha, tout gai!
 Belle jambe, tireli, qui danse;
 Belle jambe, la vaisselle danse,
 Tralalalala!

Tripatos (danse chantée)

Kherya pou dhen idhen ilyos
 Poss ta pya noun iyatri.
 Keenas me ton alo leyi.
 Poss dhen ineya zoi.

Tripatos

Manos que, como las que toman los .médicos,
 no han visto el sol,
 dicen unos y otros que
 no están destinadas a vivir.

*Canciones de Don Quijote (Paul Morand):***Chanson romanesque**

Si vous me disiez que la terre
 A tant tourner vous offensa,
 Je lui depêcherais Pança;
 Vous la verriez fixe et se faire.

Si vous me disiez que l'ennui
 Vous vient du ciel trop fleuri d'astres,
 Déchirant les divins cadastres,
 Je faucherais d'un coup la nuit.

Si vous me disiez que l'espace
 Ainsi vidé ne vous plaît point,
 Chevalier-dieu, la lance au poing,
 J'étoilerais le vent qui passe.

Mais si vous disiez que mon sang
 Est plus à moi qu'à vous, ma Dame,
 Je blémirais dessous le blâme
 Et je mourrais, vous bénissant.

Chanson épique

Bon Saint Michel qui me donnez loisir
 De voir ma Dame et de l'entendre,
 Bon Saint Michel qui me daignez choisir
 Pour lui complaire et la défendre,
 Bon Saint Michel veuillez descendre
 Avec Saint Georges sur l'autel
 De la Madonne au bleu mantel.

D'un rayon du ciel bénissez ma lame
 Et son égale en pureté
 Et son égale en piété
 Comme en pudeur et chasteté: ma Dame
 (O grands Saint Georges et Saint Michel)
 L'ange qui veille sur ma veille,
 Ma douce Dame si pareille
 A Vous, Madonne au bleu mantel! Amen.

Chanson à boire

Foin du bâtard, illustre Dame,
Qui pour me perdre à vos doux yeux
Dit que l'amour et le vin vieux
Mettent en deuil mon coeur, mon âme!

Je bois à la joie!
La joie est le seul but
Où je vais droit...
Lorsque j'ai bu!

Foin du jaloux, brune maîtresse,
Qui geind, qui pleure et fait serment
D'être toujours ce pâle amant
Qui met de l'eau dans son ivresse!

TERCER CONCIERTO

Prélude (1913) y *Pavane pour une infante défunte* (1899)

El *Prélude* fue compuesto en el mismo año de *A la manière de Borodine* y *A la manière de Chabrier*, y también podría decirse que en un estilo similar, como breve pieza de circunstancias, constituyendo igualmente un oasis dentro de su producción. Concretamente su destino fue para una lectura a primera vista de los estudiantes del Conservatorio, al igual que la *Vocalise-Etude en forme de habanera*. Se reduce tan sólo a 27 compases, llenos de un gran lirismo, en la misma línea del *Menuet sur le nom d'Haydn*.

La *Pavane pour une infante défunte*, al igual que *Shéhérazade*, significa armónicamente como un retroceso respecto a la *Habanera*, que bien podría quedar explicado por las actuales preocupaciones melódicas en las clases de contrapunto y fuga de Gédalge. Ambas serían posteriormente juzgadas por él con una cierta severidad.

Observemos que se trata de una severa forma clásica, como el rondó, en sus secciones A.B. A.C. A., todas en tono principal de Sol.

Es el mismo esquema que T. Morley propone para tales danzas de la época clásica de los virginalistas. Esto desvirtúa la tesis mantenida por no pocos autores de que Ravel buscó su inspiración en una antigua danza nupcial española. A lo sumo podría decirse que su espíritu reflejó la ambientación de la danza barroca, prescindiendo de que sea española o inglesa.

El mismo Ravel, que no concedió importancia a esta obra, respondió en cierta ocasión, refiriéndose a ella, que no se trata del lamento fúnebre por una infanta que acaba de morir, sino la evocación de una pavana que hubiera podido bailar en otros tiempos una princesa de la Corte de España. Fundados en estas palabras y en la fantasiosa historia de Raymond Schwab acerca de la pavana danzada por una infanta española el mismo día que cumplió los diez años, los críticos y comentaristas han querido ver en esta *Pavane* de Ravel, de un modo más o menos imaginativo, una posible influencia de la música española. Ravel, por su parte, respondía siempre que solamente se trataba de una *aliteración*.

Sobre su lenta interpretación entre los ejecutantes resulta graciosa la frase que pronunció al ser interpretada por Charles Oulmont en su casa, en presencia de Ravel: *Recuerda que yo he escrito una Pavana para una infanta difunta y no una pavana difunta para una infanta*.

Miroirs (1904-1905)

Una nueva etapa se abre con *Miroirs*, al romper ya Ravel con las ataduras académicas. Necesitaba verse desembarazado de toda traba y formulismo escolástico para respirar libre. Los tres años siguientes serán de lo más fecundo dentro del nuevo giro en su producción. *Miroirs* resumirá todos sus precedentes ensayos armónicos, al tiempo que condensará sus futuras audacias.

Según confesión del propio Ravel, esta obra desconcertó a cuantos estaban acostumbrados a su precedente manera de componer. Rota ya la cuadratura rítmica, camina desde *Noctuelles* por un mar de arpeggios lleno de picantes encuentros sin perder el equilibrio tonal. Quizá sea la obra con mayor influencia impresionista, como lo retratan los mismos títulos, que no son descriptivos sino evocativos. Bastaría echar una ojeada al *Vallée des cloches* para darse cuenta de que está casi toda la pieza desarrollada sobre las impresionistas cuartas y quintas superpuestas.

Resultan curiosos los resultados acústicos de suaves y lejanas vibraciones y el leve rumor de campanas de atardecer, efectos plenamente buscados en la resonancia natural de los cuerpos metálicos a través del tintineo ostinato del sol sostenido, desde el principio hasta el final, cuyas oscilaciones vibratorias arrastran tras de sí, cual si se tratase de un sonido fundamental, un conglomerado de armónicos que se reflejan en la continua ondulación de esas imperceptibles cuartas superiores. Parece ser que Ravel aseguró a Robert Casadesus que *La Vallée des cloches* había sido inspirada por el repiqueteo de las campanas de muchas iglesias de París al mediodía.

Tal nota pedal será una constante a través de *Miroirs*: Unas veces será el camuflado fa o si bemol de *Noctuelles*; otras veces será la percusiva nota repetitiva de *Oiseaux tristes* o el lejano tintineo del sol sostenido de *Vallée des cloches*.

En cualquier caso, repito, todos estos efectos no son descriptivos sino evocativos. Lo mismo que en los trinos, arpeggios y terceras descendentes de *Oiseaux tristes*, que sugieren, según propia expresión, el canto de los pájaros perdidos en la frondosidad de la selva al mediodía, su música no trata de imitar tal canto, sino que la pieza entera tiene un carácter simbólico.

Los *Miroirs* siguen dentro de la línea virtuosística y de la técnica de *Jeux d'eau*: a base de balanceos de cascadas de notas de matiz lisztiano, líneas sinuosas que huyen, progresiones semitonales, ritmos caprichosos y etéreos de ambas manos que se oponen, arpegiados volubles, mágicos adornos, registros agudos cristalinos y evocadores efectos del agua y de sus ondulaciones en *Une barque sur l'océan*; en fin, sugerencia de guitarras en la *Alborada del gracioso*.

Cada una de las piezas de esa obra está dedicada a uno de sus mejores amigos: Léon-Paul Fargue, Ricardo Viñes, Paul Sor-

des, Calvocoressi y Maurice Delague, siendo estrenada por Ricardo Viñes en la Sala Erard de París el 6 de junio de 1908.

Las dos piezas de *Une barque sur l'océan* y de *Alborada del gracioso* serán orquestadas por el mismo Ravel en 1906 y 1918 respectivamente.

Jeux d'eau (1901)

Jeux d'eau será propiamente la primera gran obra para piano con estilo propio raveliano. Como confesará el propio Ravel, en esta obra está el origen de todas sus novedades pianísticas. Inspirada en el ruido del agua y en los sonidos musicales que producen las fuentes, cascadas y riachuelos, está estructurada sobre dos motivos, al estilo de un primer tiempo de sonata, el primero de carácter rítmico, mediante la alternancia de dos acordes arpegiados, y el segundo melódico, en escala pentafónica, acompañado de un curioso pasaje por segundas sucesivas, seguido de un desarrollo y de la reexposición; todo ello, claro está, sin sujetarse rígidamente al plan tonal clásico.

Aquí se adelanta ya el empleo de ciertas agrupaciones armónicas que luego serán usuales en Ravel. Ya dice bastante el que armónicamente se abra con el acorde de novena mayor, de donde afloran toda clase de arpegios, en medio de un gracioso vaivén rítmico, y el que se cierre con el acorde de séptima mayor. Podría decirse que tales acordes son como la célula de la que brota el resto de la obra. Huye de las cadencias clásicas y son típicas las superposiciones de cuartas y de quintas, que reaparecerán en obras posteriores.

Podría decirse que a través de la obra planean los *Jeux d'eau a la Villa d'Este*, del tercer cuaderno de *Années de pèlerinage*, de Liszt. Comentando esta obra dirá Alfred Cortot: *Descubre de nuevo el secreto de aquella técnica brillante, de aquel impresionismo de reflejos y de resplandores, de los que Liszt había llenado la música de su tiempo.* Una prueba más de que al componer esta obra pensó en Liszt, es el hecho de que recomendase al pianista Perlemuter que tocase tal pieza como si se tratase de una obra de este autor. Y E. Vuillermoz llama a esta obra *reverberante cuento de hadas, donde el teclado crea efectos de fluidez, transparencia y frescor maravillosos.*

Ve en la utilización del teclado una técnica ingeniosa nueva, como si quisiera imitar una orquestación de cascadas, arroyuelos, fuentes y caídas de agua.

Aunque salida de Liszt, trata de obtener nuevos recursos de producción de sonido a través de la *mobilidad quasi-mercurial* de que habla A. Cortot. El resultado es una inmaterialidad cristalina, carente de peso y densidad, mediante la utilización de registros agudos en la mano derecha, mientras la izquierda crea una atmósfera armónica, con sus célebres quintas paralelas inferiores.

Ravel mismo, sorprendido al principio por el éxito, más tarde reconocerá y reclamará las novedades de esta obra ante el lacerante crítico Pierre Lalo, que se las atribuiría a Debussy. No olvidemos que los *Jardins sous la pluie*, de Debussy, cuyos efectos tratan de imitar a *Jeux d'eau*, son posteriores en dos años, y los *Préludes*, que deberán también mucho a esta misma obra, son de 1910.

Esta obra fue estrenada también por Ricardo Viñes el 5 de abril de 1902 en la Sala Pleyel de París. Está dedicada a su *querido maestro Gabriel Fauré*.

Gaspard de la nuit (1908)

En estas tres piezas de *Gaspard de la nuit* es donde quizá esté la cumbre del virtuosismo pianístico de Ravel. En ninguna otra pieza podemos percibir mejor el entronque con el virtuosismo romántico de Liszt que en la caprichosa *Ondine*, en el inquietante *Gibet*, que exigirá, en expresión de Gil Marchez, *27 maneras diferentes de pulsación*, o en el frenético *Scarbo*. Y esto por dos razones: primero, porque quizá sea esta obra la que mejor empalme de algún modo con el romanticismo; y en segundo lugar, por ser la de mayor exhibición técnica del ejecutante.

En el célebre *Esbozo autobiográfico*, citado ya varias veces, Ravel mismo, al hablar de esta obra, alude al *virtuosismo trascendente*. Tal expresión volverá a utilizarla cuando se dirija a su amigo Delage: *Trato de escribir estas piezas de virtuosismo trascendente, que serán más difíciles que Islamey*.

Con razón dice Jankélévitch que *Scarbo* es como la enciclopedia diabólica de todos los obstáculos y tropiezos que uno pueda imaginarse bajo los dedos del virtuoso: notas repetidas, trinos, legato, acordes alterados, trazos vertiginosos, variedad de timbres; problemas de digitación; ataques; estudio de staccatos para la muñeca; independencia de manos; readaptaciones continuas que impone al pianista, etc... Unas veces galopa sobre alas del viento, entre glisandos fantásticos y destellos de acero; otras se arremolina en notas repetidas y burbujeantes; en fin, a veces vuela como el pájaro de una octava a otra.

A pesar de todo, Alfred Cortot, queriéndonos recordar de nuevo que la intención expresiva del autor no es simplemente técnica, vuelve a insistir en que *la disciplina exacta de la interpretación no tiene más efecto que volver más sensible la exaltación romántica del argumento... Y estos tres poemas enriquecen el repertorio pianístico de nuestro tiempo con uno de los más sorprendentes ejemplos de ingeniosidad instrumental que jamás haya tenido la industria de los compositores*.

La obra está inspirada en los poemas de Aloysius Bertrand, el poeta romántico maldito, desconocido en su época quizá por su vanguardismo, que Ravel conoció posiblemente en sus años

jóvenes a través de su amigo Viñes. El tema de la gota de agua (*Ondine*) que se enamora de un mortal, le cautivó tanto a Ravel que trata de plasmar su movimiento en notas musicales. Del mismo modo que trata de reflejar en *Gibet* el tintineo de la campana y el suspiro del ahorcado *enrojecido por el sol poniente y agitado por el viento* a través del obsesionante si bemol.

Es, en fin, el mundo romántico de visiones nocturnas y pesadillas, de enanos deformes o demonios nocturnos que atormentan al poeta Bertrand y que casi sin quererlo llegan a apoderarse también del espíritu de Ravel en el *Scarbo*, como lo reflejan esos convulsivos crescendos en la parte grave del piano y esas indicaciones a pie de partitura de *atormentado* y similares.

También esta obra fue estrenada por Viñes el 9 de enero de 1909 en la Sala Erard de París.

CUARTO CONCIERTO

LA MUSICA DE CAMARA

Rasgos generales

Se podrían seguir bastante fielmente los diferentes pasos en la trayectoria estilística de Ravel solamente a través de la música de cámara.

Yo suelo distinguir como tres etapas en la evolución estilística de Ravel: La primera es la académica, en la que curiosamente Ravel se nos presenta ya casi formado; ésta podría prolongarse hasta cerca de 1905. Es la época de sus estudios en el Conservatorio, donde al tiempo que aparecen algunas obras algo recesivas, como *Shéhérazade*, hay otras francamente innovadoras, como *Jeux d'eau*.

La segunda etapa podría ir desde *Miroirs* hasta alrededor de 1913-1914, época de las preocupaciones melódico-expresivas y de posibles influencias impresionistas.

Y la tercera época, de descarnamiento y austeridad, que, aunque situada en la década de los veinte, podría adelantarse ya hasta 1913-1914 con *Valses nobles et sentimentales* y *Trois poemes de Mallarmé*.

Pues bien, cada una de estas tres épocas podría ir marcada por una obra de cámara, que a su vez delimita claramente las características estilísticas de tal momento. De su época académica y de estudiante podría señalar como estrella el *Cuarteto en Fa* (1902). Como sello característico de su segunda época podría colocar el *Trio* (1914). Y por fin la *Sonata para violín y violonchelo* (1920) podría marcar la austeridad de su tercera etapa.

Si hablando en general de Ravel se ha dicho que sus obras llevaban la precisión del relojero, sin dejar nada al azar, es a la música de cámara a la que mejor le convendría tal precisión. Como dice H. Jourdan-Morhange, *era tal su precisión que el menor golpe de arco podría estropear el mecanismo del reloj*.

Sentía siempre una preocupación de búsqueda de efectos instrumentales, intentando expresar al máximo los resortes de cada instrumento: Podría pensarse en las acrobacias de *Tzigane*; en la incompatibilidad de los dos instrumentos en el *Dúo para violín y violonchelo*; en la impresión de *cuerdas metálicas arrancadas con los dedos* de la *Sonata para violín y piano*; o en los efectos de saxo y guitarra hawaiana que trata de evocar en esta misma obra. Sobre todo en las obras de la década de los veinte se nota una gran preocupación por expresar los registros de cada instrumento, por la independencia y por la tímbrica. La elección del registro e intensidad del instrumento depende del matiz que desee. Agota las posibilidades de cada instrumento como si él mismo fuese un virtuoso de cada uno de ellos.

Quería sobrepasar, nos dice Jourdan-Morhange, las acrobacias de Sarasate y de Wieniawski. Así, en *Chansons madécasses* utiliza la flauta y chelo en alturas no usuales, imitando la primera al trombón y la voz, como si fuera un instrumento más; los pizzicatos del chelo quieren recordarnos al tantán o tambor africano. En el *Dúo para violín y violonchelo* hace tocar la flauta al violín y el tambor al violonchelo.

Sonata para violín y violonchelo (1920-1922)

Esta sonata fue titulada en un principio *Dúo*. El primer tiempo, que también recibió el nombre *Le Tombeau de Debussy*, fue encargo de Henry Prunières para *La Revue Musicale*, como homenaje especial a Debussy, a cuya memoria iría dedicado. Efectivamente, bajo tal título se publicó en dicha revista el 1 de diciembre de 1920, junto con otras contribuciones musicales de Bela Bartók, Dukas, Falla, Malipiero, Roussel, Stravinsky y Satie. Todas estas composiciones se ejecutaron en un recital el 24 de enero de 1921, organizado por la Sociedad Musical Independiente. Aunque el estreno de la obra completa, con sus cuatro movimientos, Allegro-Muy vivo, Lento y Vivo, se realizaría el 6 de abril de 1922 en la Sala Pleyel con H. Jourdan-Morhange y Maurice Meréchal, tocando respectivamente el violín y el violonchelo.

Es ésta una de las obras que marcan con claridad el nuevo estilo del Ravel de la postguerra. Aquí Ravel se siente un poco presionado por las nuevas corrientes de Schoenberg, de Satie y del Grupo de los Seis, de Bartók y de Stravinsky. Quiere demostrar que él es capaz también de escribir una música despojada. Como él mismo afirmaría de esta obra, *el despojamiento es llevado hasta el extremo, renuncia al encanto armónico, con reacción más creciente en favor de la línea melódica*.

No olvidemos que estamos casi en la misma época de la que dice Cocteau: *En música, la línea es la melodía*. Hélène Jourdan-Morhange, primer intérprete de esta obra, en su libro *Ravel et nous*, nos describe con detalle todos los pormenores de los ensayos y del estreno, a los que siempre asistió Ravel.

El público recibió la obra con cierta frialdad, no llegando a comprender esos choques frontales y disonancias acidulantes que recuerdan algo al organum medieval.

No fue tarea fácil para Ravel mantener el equilibrio entre ambos instrumentos.

A pesar de toda su modernidad, el primer tiempo lleva la forma de sonata cíclica, con tema A y B lírico-modal, desarrollo y reexposición muy libre. El primer tema reaparecerá luego en el último movimiento.

El segundo movimiento es muy vivo, tipo Scherzo. El primer tema deriva del primer movimiento, al que sigue el segundo tema y su desarrollo en medio de pasajes bitonales.

CICLO RAVEL
CONCIERTO DEL DIA 4-11-87

— **CAMBIO DE PROGRAMA** —

Al no haber sido posible contar con la participación del violonchelista Rafael Ramos en el concierto de hoy, ya sin tiempo necesario para sustituirle debidamente, hemos optado por cambiar el Trío de Ravel, que figuraba en la segunda parte del programa, por las siguientes obras para piano a cuatro manos:

M. Ravel

Ma Mère l'Oye (5 pièces enfantines)

1. *Pavane de la Belle au bois dormant.*
2. *Petit Poucet.*
- 3- *Laideronnette, Imperatrice des Pagodes.*
4. *Les entretiens de la Belle et de la Bête.*
5. *Le jardin féerique.*

Rapsodie Espagnole

1. *Prélude à la nuit.*
2. *Malagueña.*
- 3- *Habanera.*
4. *Feria.*

Las obras serán interpretadas por Josep M.^a Colom y Carmen Deleito.

La primera parte del programa se mantiene según lo anunciado. Rogamos disculpas.

Fundación Juan March

En el Lento, después de una breve introducción en pianísimo del violonchelo, ambos instrumentos luchan y se contraponen como dos bravos combatientes en medio de choques armónicos rudos y descarnados, con recuerdo también del segundo tema del primer movimiento.

En el último movimiento, Vivo, se yuxtaponen muchos de los anteriores temas con influencias bartokianas. Esto no impide el que siga en cierto modo la estructura del rondó, en medio de una popular alegría, exaltado lirismo, descarnamiento armónico y contraposiciones virtuosísticas de golpes de arco, imitaciones de redobles de tambor, etc.; efectos que lo alejan a su vez de todo el pasado para incrustarle en el futuro. Podría decirse que planea el espíritu sobre tanto modernismo e innovación, dando a veces la impresión de un cuarteto.

Esta obra abre el pórtico de la mayoría de las novedades ravelianas de los años veinte.

Introduction et Allegro (1905)

Esta obra menor está escrita para siete instrumentos: arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda. Fue interpretada por primera vez el 22 de febrero de 1907 en el Círculo Musical de la Sociedad Francesa de Fotografía. Existe también una versión para dos pianos.

Fue compuesta precisamente momentos antes de embarcarse en un crucero de descanso en el yate Aimée a través de Bélgica, Holanda y Alemania, invitado por sus amigos Alfred y Misia Godebska. La obra nació como encargo de la Casa Erard, constructora de arpas y pianos, a cuyo director, M. A. Blondel, está dedicada.

En esta obra parece como si Ravel quisiera volver un poco la vista hacia atrás, al tiempo que nos adelanta algunas de las voluptuosas sonoridades de *Daphnis et Chloé*.

El arpa aparece un poco dentro de la obra como vedete, hasta el punto de que algunos llegaron a llamar a esta pieza concierto para arpa.

La obra está concebida también cíclicamente, reapareciendo en el Allegro los tres temas expuestos por el chelo y viento en la Introducción. Obra ligada a la tradición clásica, el segundo movimiento está estructurado sobre la forma sonata, con los clásicos dos temas, desarrollo y reexposición en el tono principal.

Cuarteto en Fa (1902-1903)

El *Cuarteto en Fa* es la típica obra perfecta que resume la etapa académica de Ravel. A pesar de aparecer ya en clase como el joven audaz, deseoso de novedades, que, según Alfred Cortot,

leía a Nlallarmé y frecuentaba el círculo de E. Satie, entusiasmado por sus atrevimientos armónicos, Ravel es un fiel cumplidor de las reglas escolásticas, *trabajando, según Jourdan-Morhange, sus Reber y Dubois como los otros alumnos.*

Así lo demuestra en esta obra maestra de juventud, modelo de perfección y de clasicismo intransigente, cuyo primer tiempo fue presentado al premio de composición, que le fue denegado. Dubois encontró dicha obra *carente de sencillez*, mientras que su maestro Fauré, al que luego irá dedicada, le hizo algún leve reproche, considerando muy corto el último movimiento. Ni cono ni perezoso, Ravel consulta a Debussy, quien no sólo le felicita, sino que hasta le conmina, *en el nombre de los dioses de la música y en el propio, a que no retoque nada de lo compuesto en su Cuarteto.*

Cuando el mismo Debussy le alaba sin remilgos, sin tener nada que objetar, el crítico P. Lalo ve por todas sus partes una *increíble semejanza con la música de Debussy*. Jean Marnold, por su parte, la alaba sin reservas, pronosticando el nombre de Ravel como *uno de los maestros del mañana.*

Sorprende el que Ravel comience precisamente su carrera de compositor con un *Cuarteto*, género difícil que constituye por sí solo la cima de una carrera en otros compositores (Cesar Franck, Fauré, Smetana, etc.).

El entusiasmo, la paz y la alegría circulan por todos los poros de la obra, como queriendo olvidar los sinsabores del repetido rechazo al Premio de Roma. La sombra de Debussy y de Fauré aletean, sin que se sienta constreñido por los mismos.

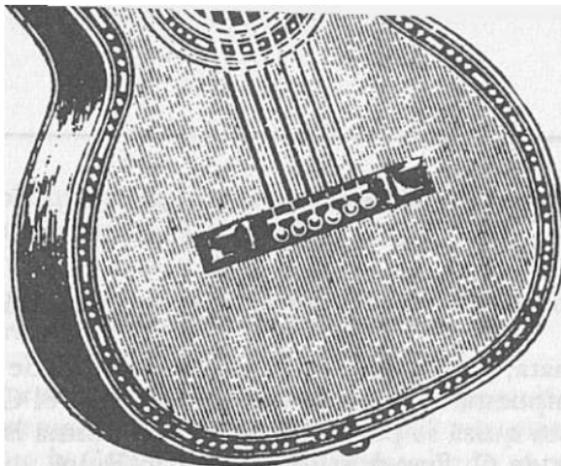
En el *Cuarteto* Ravel nos da la impresión de asistir al resurgimiento de un Schubert o un Mozart, y sin embargo no hay nada más raveliano.

Es el Ravel que se ciñe a la forma sonata en el primer tiempo de su *Cuarteto*, con los clásicos dos temas, desarrollo y recapitulación, de hondo lirismo. Pero al mismo tiempo es el Ravel que se sale ya de sus casillas, aunque no tanto como para sorprender con sus novedades armónicas a los señores del Conservatorio.

De estructura cíclica, algunos de los temas del primer movimiento reaparecerán de nuevo en el tercer y cuarto movimientos.

En el segundo tiempo sustituye el Minué y Scherzo clásicos por un fragmento de gran interés rítmico, mediante la superposición de los compases de tres por cuatro y seis por ocho, que parecen anunciar su característico colorismo. De nuevo el material temático procede del primer tiempo.

En el lírico y rapsódico Lento, improvisa sobre una fluctuación constante de tiempo y de dinámica, mientras la viola asume el papel principal.



El final, con la alternancia de compases de cinco por ocho, cinco por cuatro y tres por cuatro, es vigoroso y enérgico, combinando rápidos pasajes en trémolo y arpeggios con otros más agitados; todo lo cual le confiere una brillantez inusitada.

Esta obra fue estrenada por el Cuarteto Heymann el 5 de marzo de 1904 en la Schola Cantorum, bajo los auspicios de la Sociedad Nacional.

Este cuarteto fue arreglado para piano solo y para dos pianos por su amigo Lucien Garban, y para piano a cuatro manos por Maurice Delage.

QUINTO CONCIERTO

Sonata para violín y piano en un movimiento (1897)

Esta sonata, poco conocida, es la primera obra de cámara de Ravel, compuesta en la época de estudiante en el Conservatorio. Por esto quizá se pueda percibir en la misma la huella de las sonatas de C. Franck y de su maestro Fauré.

También posiblemente se trate de su primer ensayo en la forma de sonata, cuyo esquema sigue rigurosamente. El manejo del violín es tímido y aún imperfecto, estando lejos del *Trio* y aun del mismo *Cuarteto*, que compondría cinco años más tarde.

Aunque a todas luces se trata de una obra de principiante, ya apunta ciertos recursos, como las quintas paralelas del bajo, que reaparecerán con frecuencia a través de la pieza.

La segunda parte o desarrollo es esencialmente lírica, conduciendo a través de variadas transformaciones del tema a la reexposición abreviada, con una breve coda a través de una progresión cromática de influencia franckiana.

Esta obra ha permanecido inédita hasta 1975, fecha en la que fue ejecutada por Gerald Tarack y el pianista Léon Pommers en el Charles S. Colden Auditorium, de Flushing, Nueva York, el 23 de febrero.

Berceuse sur le nom de Fauré (1922)

Mientras estaba realizando en Lyons-la-Forét la orquestación de los *Cuadros de una exposición*, de Moussorgsky, compuso esta canción de cuna para Claude, el hijo de su íntimo amigo Roland Manuel, al mismo tiempo que le sirve de nuevo homenaje a su recordado maestro Fauré, con motivo de un número especial que *La Revue Musicale* le dedica el 1 de octubre de 1922. En dicho número se incluyen colaboraciones de otros famosos compositores discípulos suyos, como Enesco, Schmitt, Koehlin y Roger-Ducasse.

Dicha obra fue estrenada, junto con las demás de encargo, el 13 de diciembre de dicho año por la violinista Jourdan-Morhange, acompañada por Mme. Raymond Charpentier. Sabemos cómo Fauré, emocionado por tal homenaje, escribió una carta a Ravel en la que, entre otras cosas, le decía: *Me siento orgulloso de que usted ocupe una sólida y brillante posición dentro de la música francesa; esto es una fuente de alegría y de orgullo para su viejo profesor.*

Curiosamente la pieza está basada sobre una melodía extraída del nombre de Gabriel Fauré según la notación alfabética (sol-la-si-re-si-mi-mi Fa-la-sol-re-mi), con alguna ligera modificación.

Es posible que Ravel tuviera presente el *Jimbo's Lullaby* del *Children's Corner*, de Debussy.

Sonata para violín y piano (1923-1927)

La *Sonata para violín y piano* comenzó su gestación en 1923, siendo presentada en la primavera de 1927 con motivo de dos recitales que la Casa Durand había organizado para presentar algunas obras de reciente creación que acababa de incluir en sus ediciones.

Extraña el que la obra, estando dedicada a su amiga y excelente violinista H. Jourdan-Morhange, sea estrenada por Georges Enesco, acompañado al piano por el propio Ravel. La razón es la afección reumática que dicha violinista sufría y que truncó su estupenda carrera de concertista.

Comienza la obra con un Allegretto austero y lírico. También aquí reaparece la incompatibilidad de ambos instrumentos, dificultades que Ravel estaba empeñado en solventar ya desde la *Sonata en Dúo para violín y violonchelo*. Las partes parecen querer caminar cada una por su camino, en medio de pasajes bitonales que recuerdan en algunos pasajes las *Chansons madécasses* y en otros a *Ronsard à son âme*. Está construido sobre cuatro temas, concluyendo con un fugato a tres voces.

El segundo movimiento es moderado, titulándolo *Blues*. Como diría Ravel a Juan del Brezo en Madrid en 1924, *no podemos desprendernos del mundo que nos rodea*. De aquí que las influencias del jazz sean múltiples en Ravel antes y después de su viaje a América en 1928: encontramos blues en *L'enfant et les sortilèges*, sincopados negroides en *Chansons madécasses* y más tarde en sus dos *Conciertos*.

A pesar de la influencia afroamericana, el mismo Ravel dirá en la conferencia de Houston de 1928 que es *música francesa, música de Ravel*. Se trata de los materiales americanos, con los sincopados y melodías blue, pero con estilización personal de Ravel. Hay sugerencias bitonales de saxo y de banjo y hasta evocaciones de guitarra.

En el tercer movimiento, *Perpetuum mobile*, el violín adquiere un relieve inusitado, hasta el punto de reducir a un segundo plano al piano, que resalta por su severidad. ¿Podría influir en esta severidad la disminución física que Jourdan-Morhange apreciaba ya en los dedos de Ravel, hasta el punto de tocar ya con bastante dificultad el piano?

La sonata está concebida cíclicamente, reapareciendo varios temas a través de los diferentes movimientos. El estilo está dentro de la severidad y despojamiento de adornos que iniciara ya poco antes de la década de los veinte. Contrasta a veces el lirismo de las frases con los secos y cortantes contrapuntos.

Tzigane (1924)

Se trata de una *rapsodia de concierto* para violín y piano, como él mismo subtítulo a esta pieza, que fije escrita expresamente para la violinista húngara Jelly d'Aranyi. Como dato curioso consignaré que al ver ésta en la obra la dedicatoria escueta de *A Jelly d'Aranyi, Maurice Ravel*, desencantada por no ver ningún añadido más afectivo, le pregunta a Ravel: *¿Esto es todo?*; a lo que Ravel respondió: *Sí, pero es para la eternidad*.

El título y el destino le permitieron a Ravel penetrar en el mundo de lo zíngaro y de lo gitano, realizando así toda clase de acrobacias y virtuosismos deslumbrantes que asustaron a los violinistas. Aquí sí que priva el *tour de forcé* del intérprete. Aparece casi como planeando en el aire la figura de Paganini y de sus *Caprichos* y las de Sarasate y Wieniawsky, a quienes pretende sobrepasar en dificultad. No olvidemos que mientras componía esta pieza fue cuando llamó a H. Jourdan-Morhange a Montfort con el violín y los *Veinticuatro caprichos* de Paganini.

Esta obra viene a ser, pues, una lección de cómo vencer toda clase de obstáculos y problemas: pizzicatos y armónicos veloces, cuádruples cuerdas, cambios rítmicos y de tempo, etc. El empleo de modos zíngaros le dan un sabor folklórico.

Aparte de una transcripción para violín y orquesta, existe otra versión para violín y piano con *luteal*, queriendo posiblemente con ello rememorar el popular cymbalon húngaro.

En la obra podríamos distinguir como dos partes: En la primera, el violín solo, en un lento quasi cadenza, trata de lucir su técnica a través de varias transformaciones de temas sin desarrollar, haciendo alarde de toda clase de malabarismos virtuosísticos (staccatos, trinos, mordentes, dobles y triples cuerdas, etc.); mientras que en la segunda trata de llevar un diálogo más expresivo con el piano.

La obra fue estrenada por la citada Jelly d'Aranyi, acompañada por Henri Gil-Marchez, el 26 de abril de 1924, en la Sala Aeolian de Londres, y el 15 de octubre en la Sala Gaveau de París.

Trío (1914)

El *Trío para violín, violonchelo y piano* fue compuesto con bastante premura en el verano de 1914, en San Juan de Luz, momentos antes de ser llamado a filas con motivo de la Primera Guerra Mundial. Sabemos cómo solía descansar con frecuencia en Ciboure-San Juan de Luz, su patria chica.

Casella, Villaume y Feuillard presentaron la obra en primera audición el 28 de enero de 1915 en la Sala Gaveau de París, bajo los auspicios de la Sociedad Musical Independiente.

La obra produjo menos revuelo que sus obras precedentes, como *Valses nobles et sentimentales* y *Trois poemes de Mallarmé*, a causa de su textura algo más clásica.

El mérito principal de Ravel en esta obra es el equilibrio que intenta mantener entre los tres instrumentos, sin que el piano absorba todo el protagonismo, como suele suceder con otras obras similares. En este sentido, la obra de Ravel da la impresión de una verdadera concertación, exprimiendo el colorido tímbrico y virtuosístico de cada instrumento.

Se ha comentado bastante por los diferentes autores acerca del posible hispanismo del *Trio*.

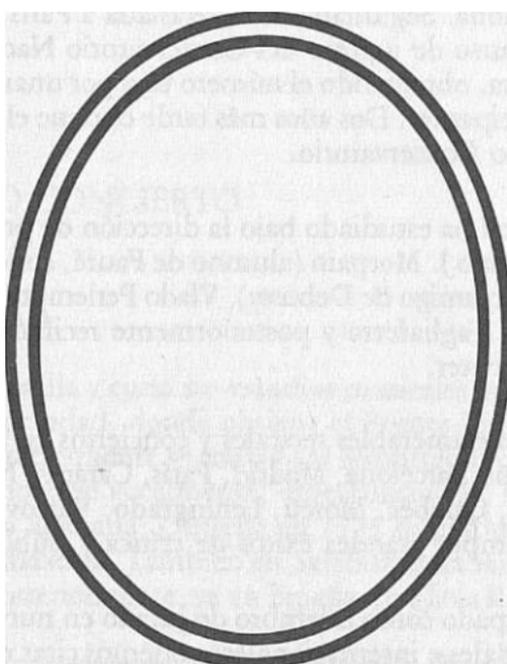
Todo el asunto ha partido de la propia confesión de Ravel, al afirmar expresamente que el primer tema tiene colorido vasco y que fue compuesto en San Juan de Luz, al mismo tiempo que trataba de esbozar una rapsodia que nunca vio la luz pública, *Zaspiak bat* (Las siete provincias vascas), obra que, según confiesa, le es imposible continuar. ¿Podría haber incorporado algunas de estas ideas el *Trio*? Son éstas incógnitas nada fáciles de resolver, aunque no lo creo probable, ya que ambas se acometen simultáneamente. A pesar de la insistencia en el carácter vasco del primer tiempo por parte de H. Jourdan-Morhange, A. Orenstein y R. Nichols, es difícil encontrar tal pista fundados exclusivamente en su rítmica de ocho por ocho y de cinco por ocho. Las trazas del mismo son más de corte clasicista. Hasta Roland Manuel se atreve a sugerir rasgos castellanos, fundado en un ejemplo análogo encontrado en el *Cancionero de Olmeda*.

En cuanto al segundo tiempo, *Pantoum*, me atrevo a afirmar que ni siquiera sugiere ambiente español, como pretenden Roland Manuel y Pierre Petit, fundados, sin duda, en el carácter alegre y jovial del primer tema. Lo más probable es que se trate de influencias pseudorientalizantes, con algún recuerdo del jazz. Posiblemente recuerde una danza malaya, puesta de moda por Baudelaire y Verlaine, en la que el segundo y cuarto versos de cada estrofa se convierten en primero y tercero de la siguiente. Ravel trata de seguir algo la forma poética, en forma de pequeño Scherzo, ABA, en el que al tema rítmico del piano anteriormente mencionado contrapone otro delicado del violín.

En cuanto al tercer tiempo, o *Pasacaille*, tampoco podría afirmarse seriamente el ambiente vasco, como quieren Dumesnil y A. Orenstein, a pesar del final en ritmo vivo e irregular. El equilibrio y severidad del tema, desarrollado en diez variaciones, sugiere, más que cualquier evocación española, la tranquilidad y sobriedad dieciochesca y el lirismo y perfección formal de Saint-Saens.

Mariano Pérez Gutiérrez





PARTICIPANTES

PRIMER Y TERCER CONCIERTO

RAMON COLL

Inicia sus estudios musicales a muy temprana edad, celebrando su primer concierto con orquesta a los once años. A los catorce termina sus estudios musicales en el Conservatorio de Baleares con las máximas calificaciones, emprendiendo luego estudios de perfeccionamiento bajo la dirección de J. Mas Porcel.

A los dieciocho años obtiene el segundo premio en el Concurso Internacional *Frederic Chopin en Valldemosa*, el Premio Extraordinario *Magda Tagliaferro* y el Premio del Instituto Francés de Barcelona. Seguidamente se traslada a París, presentándose al concurso de ingreso del Conservatorio Nacional Superior de Música, obteniendo el número uno por unanimidad entre 350 participantes. Dos años más tarde obtiene el Primer Premio de dicho Conservatorio.

Ramón Coll ha estudiado bajo la dirección de profesores tan eminentes como J. Morpain (alumno de Fauré, condiscípulo de Ravel e íntimo amigo de Debussy), Vlado Perlemuter, Lelia Gusseau, Magda Tagliaferro y posteriormente recibió consejos de Sviatoslav Richter.

Ha dado innumerables recitales y conciertos en importantes ciudades como Barcelona, Madrid, París, Caracas, Nueva York, Washington, Quebec, Moscú, Leningrado, Varsovia, etc., obteniendo siempre grandes éxitos de crítica y público.

Ha participado como miembro de jurado en numerosos concursos nacionales e internacionales; podemos citar entre ellos el Concurso Internacional *Jaén*, en España; el Concurso Internacional *Albert Roussel*, en Francia; el Concurso Internacional *Alfred Cortot*, en Italia, etc.

Ha grabado varios discos para las marcas, *Ensayo*, de Barcelona, y *Musical Heritage Society*, de Nueva York, con obras de Ravel, Debussy, Fauré, Schubert, Tchaikovsky y Rachmaninoff.

Hasta 1972 fue catedrático numerario en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona; actualmente ejerce sus funciones pedagógicas en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

Ha actuado con numerosas orquestas; entre ellas citamos la Orquesta Ciudad de Barcelona, la Orquesta de RTV Española, la Orquesta Nacional, la Orquesta Internacional, la Orquesta Sinfónica de Oporto, la Orquesta Filarmónica de Dublín, la Orquesta Nacional de Nueva York, la Orquesta Filarmónica de Rzeszow, recientemente con la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, etc.

Desde hace varios años le han invitado frecuentemente para impartir numerosos cursos de interpretación y técnica pianística.

En la próxima temporada está nuevamente invitado para celebrar varios conciertos en Polonia y la Unión Soviética.

Recientemente ha obtenido un gran éxito en París interpretando la Sexta Sinfonía *Pastoral* de Beethoven, en transcripción para piano de Liszt.



SEGUNDO CONCIERTO

MANUEL CID

Nace en Sevilla y cursa sus estudios musicales en el conservatorio de esta ciudad, donde obtiene el Primer Premio Extraordinario. Posteriormente se traslada al Mozarteum de Salzburgo para perfeccionarse vocalmente, especializándose en lied, oratorio y ópera alemana. Obtiene en 1973 su graduación con la calificación máxima. También en Salzburgo trabaja con Teresa Berganza. Posteriormente, ya en España, con Lola R. de Aragón.

Ha actuado en diversas ciudades europeas (Munich, Salzburgo, Lisboa, París, Passau, Viena, Berna, Barcelona, Madrid) en colaboración con importantes orquestas como la Camerata Académica, Virtuosi di Praga, RTV Francesa, F. de Viena, Cámara de Berna, Ciudad de Barcelona, RTV Española, Nacional de España.

Asiduo intérprete en el Palacio de la Música en Barcelona y Teatro Real en Madrid, canta bajo la dirección de directores como Igor Markevitch, Ros-Marbá, Odón Alonso, Blancafort, Sixten Ehrling, Gómez Martínez, Frühbeck de Burgos, etc.

Ha intervenido en los principales Festivales de España (Internacional de Barcelona, Opera de Madrid, Toledo, Cuenca) e importantes del extranjero (Fest. Mozart de Salzburgo). También ha realizado diversas grabaciones para la Radio Austríaca, Nacional de España, RTV Francesa, Alemania y Chile, así como programas para las televisiones española y chilena.

Posee grabaciones discográficas con obras de Bach, Mozart y Falla.

JOSEP MARIA COLOM

Nació en Barcelona. Su formación musical ha tenido lugar en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal, y, más adelante, en la Ecole Normale de Musique de París, gracias a sendas becas del Gobierno francés y de la Fundación Juan March.

Su primera profesora fue Rosa Colom y, posteriormente, sus profesores más importantes han sido Joan Guinjoán en Barcelona y Mile. Ch. Causeret en París. Hay que destacar en su posterior evolución la influencia muy positiva del pianista Ramón Coll, así como los valiosos consejos musicales del profesor bilbaíno Juan Carlos G. Zubeldía.

Destacan en su palmarés los primeros premios en los concursos Beethoven 1970 y Scriabin 1972, de Radio Nacional de España, así como de los concursos internacionales de Epinal 1977, Jaén 1977 y Santander (Paloma O'Shea) 1978; su grabación integral de las sonatas de Blasco de Nebra para la firma Etnos ha sido también galardonada por el Ministerio de Cultura español.

Actúa igualmente en recital, con orquesta y en música de cámara, habiendo recorrido varios países europeos y América del Norte. Ha actuado con las principales orquestas españolas, así como en Italia, Checoslovaquia y Rumania. Entre los directores con quienes ha colaborado figuran K. Kondrashine, P. Decker, E. Imbal, A. Ros Marbá, J. R. Encinar.

En música de cámara forma dúo regulamente con el cellista Rafael Ramos y con la pianista Carmen Deleito, habiendo colaborado también con el violinista G. Cornelias, el cellista A. Noras, el cuarteto Gabrieli de Londres, etc.

CUARTO CONCIERTO

ENSAMBLE DE MADRID

Es un grupo de cuerda que está integrado, en principio, por cinco solistas pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós).

Formado en el año 1984 con la voluntad de divulgar las obras para cuerda menos habituales, el Ensamble de Madrid cuenta con un amplio repertorio.

Ha actuado en las principales ciudades de España y en la presente temporada realizarán una gira de conciertos por los Estados Unidos e Hispanoamérica.

Ha grabado dos L.P., además de un programa para TVE dedicado a compositores contemporáneos hispanoamericanos en conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América y numerosos programas para Radio Nacional de España.

En este concierto intervendrán Andrea Stanics y Víctor Arrióla, violines; Santiago Kuschevatzky, viola; Paul Friedhoff, violonchelo, y Fernando Poblete, dirección musical.

ADOLFO GARCES

Nació en Zaragoza en 1947. Hizo sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid. En 1966 recibió el Premio de Música de Cámara y Primer Premio Extraordinario de Clarinete. Asistió como becario a cursos de perfeccionamiento en Francia, Bélgica y Alemania, así como también al Curso de Música en Compostela.

Actualmente es clarinete solista de la Banda Municipal de Madrid, de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós) y del Grupo KOAN.

PEDRO GONZALEZ

Nació en Tejina (Tenerife), donde realizó sus estudios de música. En 1961 ganó el Primer Premio en el Concurso de Solfeo y en el 63 el Primer Premio de Música de Cámara y Final de Carrera de Flauta; este año se traslada a Madrid para ampliar sus conocimientos musicales, en donde estudia flauta con el profesor López del Cid. En 1964 ganó el Premio de la Direc-

ción Musical de Información y Turismo en el Concurso *Mejores concertistas juveniles de España*.

Actualmente es flauta solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós).

MICHAELE GRANADOS

Nació en Cherburgo (Normandía). Estudió en los conservatorios de Marsella y París. Terminó licenciándose con el Premio fin de carrera. En 1981 ganó el Premio de interpretación de Radio France; se traslada a España, donde estudia con M.^a Rosa Calvo-Manzano. Ha sido arpista titular de la JONDE y actualmente es arpista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

QUINTO CONCIERTO

GONCAL COMELLAS

Nació en Avinyonet (Gerona) en 1945. Empezó los estudios de violín a los doce años en Figueras con Ursula Sans, para continuar un año más tarde en Barcelona con Juan Massiá, su verdadero director musical, terminando la carrera en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, obteniendo las más altas calificaciones, con Premio de Honor en violín y música de cámara.

Desde su interpretación del Concierto de Brahms en el Palacio de la Música de Barcelona en el año 1967, su incesante labor de concertista le ha llevado a recorrer los principales centros musicales de España, Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Holanda, Suiza, Italia, Israel y América, colaborando con importantes directores y orquestas, tales como la Royal Philharmonic, New Philharmonia, Menuhin Festival Orchestra, Sinfónica de Hamburgo, Scottish National, Israel Broadcasting Symphony, ORTF de París, Nacional de Bélgica, Ciudad de Barcelona, Orquesta Nacional, Radio Televisión Española, etc.

En 1972, y en ocasión del Concurso Internacional Cari Flesch, en el que consiguió el Primer Premio de violín y el *Audience Price*, tuvo la oportunidad de tocar junto con Yehudi Menuhin el *Doble concierto* de Bach dentro del Festival de la Ciudad de Londres, iniciándose así una colaboración que le ha llevado a actuar en distintas ocasiones con el citado maestro.

Gongal Cornelias ha sido galardonado en los Concursos Internacionales Jacques Thibaud en París, Reina Elisabeth en Bruselas y Viña del Mar (Chile). Participa en importantes festivales de música como el City of London, Festival de Prades, de Gstaad, de Barcelona, Festival de Otoño de Madrid.

Ha grabado obras del más clásico repertorio violinístico, siendo de destacar la *Sonata para violín y piano de Pablo Casals*, en primera realización mundial, así como la edición completa de las *Sonatas y Partitas de Bach*. Su inquietud por el desarrollo de la música en España le lleva a ser fundador y director de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, con la que consigue grandes éxitos de público y crítica.

RAPAEI RAMOS

Nace en Las Palmas de Gran Canaria y realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, en el Conservatorio Nacional Superior de París y en la Ecole Normale de Musique de la misma ciudad.

Trabaja bajo la dirección de los maestros Rafael Jaimez, Bernard Michelin, André Navarra, Reine Flachot y Pierre Pasquier.

Obtiene los primeros premios de violoncello y música de cámara de dichos centros y también fue distinguido con diversos premios en importantes concursos nacionales e internacionales.

Hace varias giras de conciertos, con gran éxito, por Asia, Europa y Estados Unidos, tanto en recitales con piano como en colaboración con prestigiosas orquestas.

Desde 1972 radica en España, desarrollando una importante labor pedagógica y ejerciendo el puesto de violonchelo solista en la Orquesta Nacional de España.

JOSEF MARIA COLOM

Ver Segundo Concierto.



INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

MARIANO PEREZ GUTIERREZ

Nació en Pisón de Castrejón (Palencia) en 1932. En 1956, becado por la Diputación de Palencia, se traslada al Conservatorio de Madrid estudiando bajo la dirección de los maestros Molinary, Parody, Calés, Julio Gómez, Guridi y Halffter. Obtiene diplomas y primeros premios fin de carrera en composición y en contrapunto y fuga.

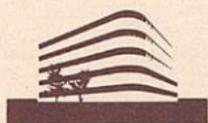
En 1965 obtiene el Premio Nacional de Conservatorios. Amplía estudios en París, obteniendo la licenciatura en Estudios Gregorianos y el título de *Magister Chori* en Dirección Coral; amplía igualmente estudios de composición con André Jolivet.

En 1964 obtiene por oposición el cargo de canónigo y maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela. Funda la Escolanía *Angeles de Compostela*. En 1969 obtiene por oposición la Cátedra de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio de Sevilla, del que es director de 1978 a 1985; a partir de esta fecha es catedrático de Historia de la Música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es vicepresidente de la Sociedad Española de Musicología, presidente de la Sociedad Internacional para la Educación Musical y académico numerario de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla.

Posee diferentes premios y condecoraciones; ha obtenido distintas becas, entre otras entidades, de la Fundación Juan March. Ha compuesto cerca de 50 obras y ha realizado una ingente labor de investigación publicando varios libros y numerosos artículos. También ha dado conferencias sobre temas musicológicos en diferentes centros y universidades. Es también licenciado en Derecho y doctor en Historia del Arte.

Depósito legal: M. 31.821-1987

Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind.'n.» 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid).



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre