

ESTILEMAS E INTERTEXTUALIDAD EN MAURICE RAVEL: UNA MIRADA A TRAVÉS DEL *CONCIERTO PARA PIANO EN SOL*

STYLE AND INTERTEXTUALITY IN MAURICE RAVEL: A LOOK THROUGH THE PIANO CONCERTO IN G

Víctor Báez Segura

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén. Centro Superior Katarina Gurska.

RESUMEN

El *Concierto en Sol* de Maurice Ravel es una de las obras emblemáticas de la literatura pianística de principios del siglo XX. Fue compuesto a lo largo de un periodo de cinco años, solapándose con la composición del *Concierto en Re*. Este concierto reúne un gran número de estilemas del compositor, fruto de la fusión de su propio estilo con influencias diversas. Con el *Concierto en Sol*, Ravel culmina una nueva etapa creativa fraguada en *L'Enfant et les Sortilèges* y la *Sonata para Violín y Piano n° 2* y llevada al piano a través de *Le Tombeau de Couperin*, entroncando a su vez con otras obras relevantes como *Daphnis et Chloé*, *Ma Mère L'Oye* y *Ondine*. La confección de esta obra hermana la tradición clásica con el espíritu del jazz nocturno parisino, dando lugar a una obra definida por su unicidad en la historia de la Música Occidental.

De esta manera, la identificación de determinados diseños y giros en el *Concierto en Sol*, transitando a su vez por algunas de sus obras más emblemáticas, pondrá de relieve recursos compositivos característicos del estilo raveliano.

Palabras clave: Concierto para piano; Ravel; piano; Neoclasicismo; siglo XX.

ABSTRACT

The Concerto in G by Maurice Ravel is one of the emblematic works of early 20th-century piano literature. It was composed over a five-year period, overlapping with the composition of the Concerto in D. This concerto incorporates a significant number of the composer's stylistic elements, resulting from the fusion of his own style with various influences. With the Concerto in G, Ravel culminates a new creative phase initiated in *L'Enfant et les Sortilèges* and the *Sonata for Violin and Piano No. 2*, adapted to the piano through the pianism of *Le Tombeau de Couperin*, while also connecting with other

significant works such as *Daphnis et Chloé*, *Ma Mère l'Oye*, and *Ondine*. The construction of this work blends classical tradition with the spirit of Parisian nocturnal jazz, giving rise to a composition defined by its uniqueness in the history of Western music.

In this way, the identification of certain patterns and motifs in the *Concerto in G*, traversing some of his most iconic works, will highlight characteristic compositional techniques of the Ravelian style.

Keywords: Piano concerto; Ravel; piano; Neoclasicism; 20th century

RESEÑA CONTEXTUAL

Algunos textos de referencia sobre el compositor

En lo referente al tratamiento de la figura de Ravel, el texto de Long (1976), *En el Piano con Maurice Ravel*, es una de las fuentes más importantes y fidedignas respecto a las vivencias musicales de Ravel y todo lo circundante a estas. Se ofrecen datos provenientes del mismo compositor sobre su concepción acerca de sus propias obras; incluye un apartado de crucial importancia dedicado al estudio específico del *Concierto en Sol*.

Por su parte, el libro de Nichols (1977), *Ravel*, junto con el de Pérez (1987), *La estética musical de Ravel*, conforman un contexto panorámico al aportar datos muy relevantes sobre la personalidad del compositor y su concepción estética. El primer libro se incluye testimonios de personas que conocieron a Ravel, generalmente de las más cercanas, permitiendo al lector realizar una inmersión en sus aspectos más personales, dentro del hermetismo que caracterizaba al compositor. No se aportan datos interpretativos y pocas son las referencias a cuestiones más técnicas, y, si se encuentran, será de manera anecdótica. El libro de Pérez (1987) proporciona aspectos de gran concreción sobre la estética raveliana. Aborda aspectos propios del cosmos compositivo del compositor (un verdadero compendio de estilemas) junto a datos históricos anecdóticos, difiriendo así del libro de Roger Nichols.

El texto de Hisbrunner (1993), *Maurice Ravel. Vida y obra*, y el de título homónimo de Myers (1973), *Ravel. Life and Works*, ofrecen tanto datos biográficos detallados como aspectos estéticos. Por su parte, la correspondencia de Ravel, organizada por Cornejo (2018), bajo el nombre de *Maurice Ravel L'Intégrale*, es esencial para corroborar datos biográficos y extraer con la mayor exactitud posible una idea del contexto de Ravel.

El texto de Jourdan-Morhange & Perlemuter (1970), *Ravel According to Ravel*, se orienta principalmente hacia la vertiente interpretativa, partiendo de la visión del propio compositor. Igualmente, *Unmasking Ravel* de Kaminsky (2011), aporta una gran cantidad de datos de interés para dar forma a la concepción interpretativa y a la técnica propia del *Concierto en Sol*. Además de ello, podría usarse de puente entre unas piezas y otras para explicar el pianismo de Ravel y cómo evoluciona este a lo largo de su producción. La información de esta fuente puede complementarse con el libro de Puri (2011), *Ravel the Decadent*, en el que no solo se ofrece una propuesta estética sobre la identidad y el contexto artístico de Ravel, sino que, además, relaciona con frecuencia al compositor con otros artistas y fenómenos artísticos dentro y fuera de la música.

Ravel a Novel, de Echenoz (2007) acerca al lector a la fascinación del entorno en el que Ravel vivió, permitiendo acercarse a una interpretación más estilísticamente aproximada de sus obras.

Sobre el Concierto en Sol

Ravel, a la hora de componer el *Concierto en Sol*, fue recibiendo y gestionando influencias, algunas visibles y otras no tanto. Según Jeric (2011), estas fueron principalmente de dos tipos: aquellas vinculadas a lo meramente biográfico (los maestros con los que estudió, lo que él aprendió de sus padres, etc.), y las relacionadas con elementos puramente musicales (en qué otras obras, compositores y estilos se basó para

componer el concierto).

Para Zharkova (2020), el *Concierto en Sol* es tratado como una especie de “juego con el género” (p. 295) y define este concierto como un testamento del compositor. Coincide también con el planteamiento de Henry, basado en un enfoque más biográfico y contextual que puramente técnico.

Por su parte, Dumitriu (2019), reseña la nueva concepción de métrica y ritmo que puede encontrarse en el concierto, ahondando en la idea de “pensamiento métrico” y cómo este es transferido de Ravel al público. Por otra parte, Uhde (2016), aborda la influencia que *Rhapsody in Blue* de Gershwin tuvo en la creación del *Concierto en Sol* de Ravel en 1928 a partir de un análisis formal y temático, recurriendo a las grabaciones de Leonard Bernstein como director de ambas obras. Trata de un tema fundamental en el concierto como lo es el *americanismo*; el papel de las músicas del Nuevo Mundo en el cosmos creativo de Ravel. Uhde, además, determina diversos porqués compositivos del concierto, estableciendo analogías entre los dos conciertos para piano del compositor y sus respectivos estilos.

El timbre, parámetro crucial en toda la obra de Ravel, es estudiado por Beavers (2020) poniendo de relieve su importancia en el ámbito temático en el *Concierto en Sol* a través tanto de la orquestación como del tratamiento pianístico, reinventando conceptos compositivos clásicos y redefiniendo los componentes del evento musical, partiendo de la concepción de solista.

FÓRMULAS Y DISEÑOS RAVELIANOS: INTERTEXTUALIDAD RAVEL-RAVEL

Fórmula Daphnis

Uno de los más reconocibles y abundantes estilemas de Ravel, que se mantiene prácticamente intacto a lo largo de toda su trayectoria compositiva, se da, a modo de una reminiscencia casi nostálgica, en el *Concierto en Sol* (compases 87 – 95).



Figura 1. *Concierto en Sol*. Primer movimiento cc. 86 – 90. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1932).

En azul se encuentran marcados los acordes que configuran la base armónica de esta fórmula. En este caso, en do # menor, el primer acorde es un I grado con apoyatura hacia el do. Este acorde realmente se justificaría con más precisión explicándolo como parte de una serie de armonías paralelas (en rojo) sobre determinado bajo pedal, configuradas por una 5ª y una 3ª. El segundo acorde se compone de dos apoyaturas que resuelven en la tercera y la fundamental de la armonía real. Pero la *magia* y el exotismo de esta fórmula nacen del hecho de que el enlace creado es un movimiento inverso I-V en lugar de V-I. De esta manera, la sensación resultante es de un estacionamiento en do # menor y no de una cadencia plagal en sol # menor. Su carácter modal aporta cierta suspensión, por lo que las apoyaturas cobran un color desprovisto de funciones y direcciones clásicas y quedan enfatizadas como notas añadidas: el primer acorde es un I con 9ª mayor sin 7ª, y el segundo se percibe como un II con una 4ª añadida (sobre el V) debido a la disposición aunque se trate de otro acorde de 9ª mayor. Esta fórmula se puede ver en *Daphnis et Chloé*, donde tiene un importante peso motivico y casi narrativo:

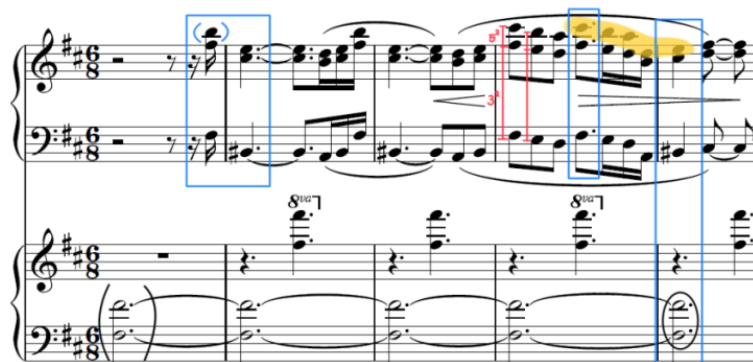


Figura 2. *Daphnis et Chloé*, comienzo de *Pantomine*, cc. 1-5. Arreglo para dos pianos de *Daphnis et Chloé*. Elaboración Propia.

Es claramente visible que esta armonía es inherente al mismo dibujo melódico, por lo que este tipo de pasajes pueden ser considerados como fórmula característica y sello identitario recurrente del compositor. El hecho de que en *Daphnis et Chloé* adquiera su mayor exponente expresivo es la razón de la denominación dada a esta fórmula, con fines exclusivamente identificativos. Se presenta de manera muy reconocible en el número final de *Ma Mere L'Ôye*:

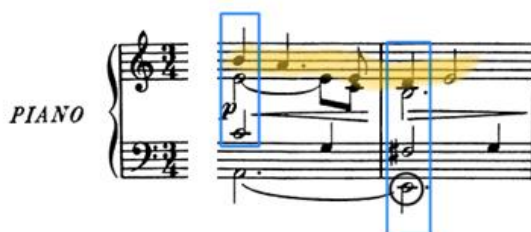


Figura 3. Fragmento de *Ma Mere L'Ôye*, *Le Jardin Féérique*, cc. 5-6. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1910).

Esta fórmula no solamente aparecerá diluida en el discurso, sino que podrá ser encontrada inaugurando un tema y sección en el *Concierto para la Mano Izquierda*:



Figura 1. *Concierto Para la Mano Izquierda*. C 83. Fragmento del *Concierto Para la Mano Izquierda*. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1931).

De nuevo se aprecia cómo el segundo acorde es la razón de ser de esta espectacular y a la vez sobria sonoridad raveliana; se evidencia que los responsables son la disposición del acorde y su contexto flotante, ambos aspectos trascendentes desde una base clásica.

Esta fórmula se encuentra en diversos momentos del concierto; el diseño pasa a ser una sensación, casi un estado anímico, generalmente contrastando con aquello que le precede y sucede. El efecto que produce podría considerarse como un revés de seriedad, gravedad y afectación contrario a cualquier aspaviento. Esto es visible a partir del compás 37 en el primer movimiento, o a partir del 136 del tercer movimiento:



Figura 4. *Concierto en Sol*. C. 37, primer movimiento y c. 136, tercer movimiento. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1932).

Fórmulas de Le Tombeau de Couperin

Le Tombeau supone un punto de vital reconocimiento en la trayectoria compositiva de Ravel, pues asienta las bases de un nuevo mundo musical al piano que cimentará gran parte de los diseños pianísticos del concierto.



Figura 5. *Toccata de Le Tombeau de Couperin* (cc. 134-138) y el tercer movimiento del *Concierto en Sol* (cc. 230-234). Comparación de fragmentos de misma naturaleza en obras. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1932).

El primer pentagrama de la imagen precedente pertenece a la *Toccata de Le Tombeau*. El segundo, muestra uno de los momentos del tercer movimiento del concierto. El mecanicismo raveliano, a pesar de basarse en ideas sobre un pasado clavecinístico, a veces se aleja de lo más físico, aspirando a que el intérprete trascienda de ello para sonar como una verdadera máquina sin límites biológicos. En este caso, se aprecia cómo la escritura parece no adaptarse especialmente a las manos y a la naturaleza de la articulación de los dedos.

El acompañamiento del segundo movimiento, claro ejemplo de los tintes irónicos de algunos momentos musicales de Ravel, se asemeja en cierto modo a la manera de concebir la izquierda en el *Moins vif* del *Rigaudon de Le Tombeau*. Los saltos, la distribución acórdica y rítmica de la armonía es común a ambos casos, como muestra la siguiente imagen.



Figura 6. Moins vif del *Rigaudón* de *Le Tombeau de Couperin* (c. 1-7) y el segundo movimiento del *Concierto en Sol* (c.1-6). Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1932 y 1918).

Otro recurso común en el compositor respecto a la escritura para piano es la variación de un tema de gran entidad, repartiéndolo entre ambas manos a través de acordes o grupos semiacórdicos de entre dos y tres figuras por mano, como máximo.

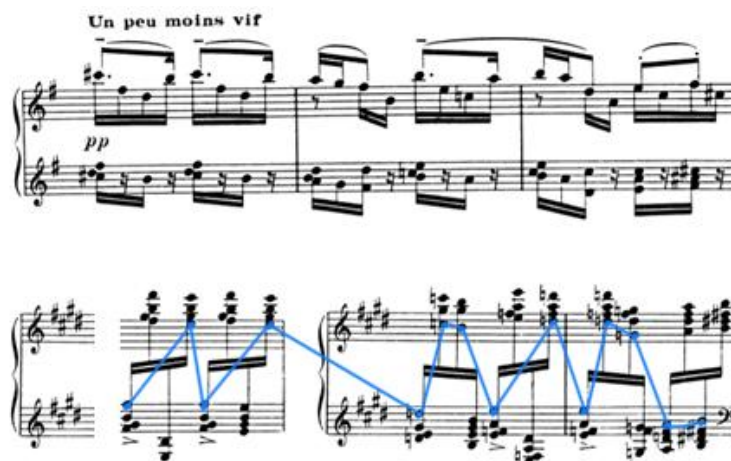


Figura 7. *Toccata* de *Le Tombeau de Couperin*. Variación del tema del *Un peu moins vif* (Cc. 57-59 y cc. 221-223). Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1918).



Figura 8. *Concierto en Sol*. Variación de uno de los temas principales del primer movimiento (Cc. 1-7 y cc. 172-181). Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1932).

Las imágenes precedentes muestran dicha redistribución del tema. La razón de esta escritura es el uso de una mayor densidad sonora, que es utilizada al reexponer un tema dado en un punto clave o culminante de la obra. Esta forma de distribución textural resulta novedosa y hasta cierto punto característica del neoclasicismo pianístico. Cierto es que, en el caso de la *Toccata*, dicha distribución es más corriente que en el concierto.

Otro estilema que trasciende ya la mera escritura pianística es la fórmula de inicio en el concierto y en el *Rigaudon* de *Le Tombeau de Couperin*. Consiste en una breve célula acórdica

que abre secciones, articulando los diferentes episodios como forma de ensamblar el diálogo a gran velocidad. Aunque el mensaje estilístico en ambos casos es diferente, es cierto que comparten semántica formal, al ser ambos una fórmula de llamada que guarda cierta relación con las características de muchas obras del Clasicismo.

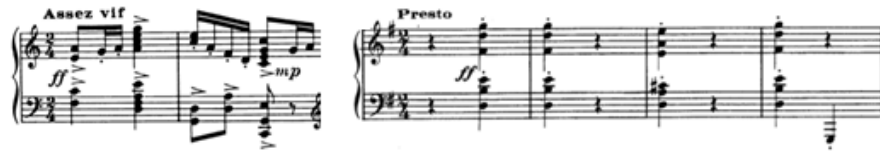


Figura 9. Comienzos del *Rigaudón* y del tercer movimiento del *Concierto en Sol*. (Cc 1-2 y cc 1-4). Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1918 y 1932).

En el caso del *Rigaudon*, esta célula lleva consigo una considerable parte de identidad melódica sobre una armonía creada mediante preciosista¹ torres de terceras (Pérez, 1987). En el tercer movimiento del concierto, la fórmula es parca, puramente efectista, y sus acordes se construyen por segundas, cuartas y terceras aparentemente de manera aleatoria, evocando unas manos cayendo en el teclado en un abrupto episodio jazzístico. La construcción de estos acordes se basa en segundas espaciadas, no en filas de terceras. Es remarcable que el tercer acorde ordenado se trata del mismo tipo de armonía *americanizante* dada en el segundo acorde del tema principal del *Concierto en Re*.



Figura 10. *Concierto en Sol*. Cc. 1-4 del tercer movimiento. Comparación con las armonías del *concierto en Re* mencionadas (acordes bajo el pentagrama); la segunda de ellas perteneciente al c. 37. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1932).

En el *Rigaudon* se han evidenciado considerables similitudes con el concierto. De hecho, un manifiesto temprano del maquinismo² en Ravel se encuentra claramente en el final de la sección A del *Rigaudon*, presentando una escritura que recuerda a cierta parte del tercer movimiento, si bien con un prisma más *aristocrático*; a diferencia de como ocurre en el concierto, este maquinismo es usado para evocar un preciosismo versallesco (Mariano, :



¹ Aquí se adoptará el término “preciosismo” de la misma manera que aparece reflejado en el libro *La estética de Ravel* de Mariano Pérez: “Ravel teje, talla, pule o se ciega su vista tan aguda en la minuciosidad exquisita de la filigrana [...]” (Salazar, 1928 en Pérez, 1987).

² El gusto por los mecanismos, lo autómatas, las locomotoras; un gusto basado en los valores sobre la idealización del futuro que promete la industrialización y la propaganda americana de aquel momento. América es el futuro intacto por el desastre europeo de la guerra. Musicalmente, el piano es un instrumento muy adecuado para emular la reiteración y velocidad de las máquinas (Pérez, 1987).

Figura 11. Fragmentos de *Le Tombeau de Couperin* (cc 25-28) y del *Concierto en Sol* (cc 66-70). Arriba, una parte del *Rigaudon* de *Le Tombeau de Couperin*; abajo, un fragmento perteneciente al tercer movimiento del *Concierto en Sol*. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1932 y 1918).

Un apunte relevante sobre esta sección del *Rigaudon* es que, en su versión orquestal, presenta un aspecto muy cercano y el mismo espíritu que el homólogo de este pasaje en el *Concierto en Sol*, reuniendo este último, pues, una parte considerable del cosmos compositivo raveliano. El gusto por la lejanía que *exotiza* el pasado y la idealización de un futuro basado en fantasías industriales del nuevo mundo a través del maquinismo al piano, converge en la escritura tipo tocata clavecinística, visible en la imagen anterior.

Fórmulas de la Sonata para violín y piano

La *Sonata para violín y piano* sirvió a Ravel como asentamiento de ciertas fórmulas expresivas recurrentes nacidas en *L'Enfant et les Sortilèges*. Una carta de Ravel a Hélène Jourdan-Morhange del 14 de agosto del 1923 dice así: “[...] J'ai commencé à travailler à la Sonate: elle ne sera pas très difficile et ne vous donnera pas d'entorses.” (Ravel 1923, citado en Cornejo, 2018, p.911).

Comenzó a trabajar en la sonata alrededor de estas fechas. Entre medias, hay frecuentes cartas entre Colette³ y Ravel que corroboran un trabajo simultáneo con *L'Enfant*, así como la aparición de *Tzigane*. Seguirá escribiendo a Hélène sin poder evitar nombrar la *sonata*, hasta el punto de negarse a visitarla para afanarse religiosamente en esta obra, como se muestra en una carta del 1925:

Décidément non, chère amie: je ne viendrai pas voussaluer. Il faut être raisonnable: je me remets – avec peine – au boulot.-
Si je m'interromps – je me connais – tout est à recommencer.
Excusez-moi – vous ne pouvez pas faire autrement: la *Sonate!* Et me croyez bien affectueusement à vous. (Ravel 1925, citado en Cornejo, 2018, p.1026)

Figura 12. Diversos rasgos comunes de la producción de Ravel circundante al *Concierto en Sol* arriba, *Sonata para violín y piano*, primeros compases. Abajo, *Concierto en Sol* (cc. 55-13). A la derecha, el número *How's your Mug* de *L'Enfant et les Sortilèges*. Fuente: IMSLP. Durand & Cie. (1927, 1932, 1925 respectivamente).

³ Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954), fue una destacada escritora francesa conocida por su estilo literario único e innovador y sus obras como *Claudine* y *La Vagabunda*. Su vida y obra exploraron la feminidad, la sensualidad y la independencia en un contexto cultural y social en constante cambio en la Francia del siglo XX.

La sonata comienza con un tipo de melodía característica de los compositores neoclásicos, estrictamente modal en este caso, de ritmos y giros interválicos e inflexiones cadenciales arcaizantes. Se forma una línea continua de notas de valores idénticos (prima la belleza del intervalo) decorada con notas más breves en momentos puntuales (en azul), solo en una parte, sin interrumpir el flujo melódico apoyado por valores largos (en verde) que establecen centros tonales. Entre corchetes amarillos se encuentra una de las fórmulas cadenciales típicas de Ravel, que suele usar estos diseños como estilemas (lo que recuerda a Mozart y que suele ocurrir entre los grandes compositores). En la melodía del concierto se encuentra un tipo de cadencia similar, justo al final del fragmento dado. Esta es apoyada por varias corcheas jazzísticas que ya se fraguan en el número más americano de *L'Enfant* (en subrayado amarillo). De una manera más continua, este tipo de acompañamiento de reminiscencias jazzísticas se lleva a cabo en el *Blues* de la sonata.

Volviendo al aspecto melódico, Ravel no solamente se sitúa en un marco circular-modal, sino que, aportando aún mayor estatismo, las construye sobre una pentafonía desmarcada de intenciones exotistas. En los fragmentos de la imagen inferior es evidente: tercer y cuarto compás de la melodía del violín (pentafonía *sol-la-do-re-mi*), el octavo compás de la imagen del piano (pentafonía *mi-fa#-la-si-do#*). Ravel suele utilizar estas fórmulas pentáfonas a modo de cadencia, para rodear una nota que supone un centro tonal, o como base para otros eventos (como ocurre al final de *Ondine*, sirviéndose de sus tan frecuentes segundas espaciadas por terceras).

Figura 13. *Sonata para violín y piano n° 2* (a), *Concierto en Sol* (b, c y d) y *L'Enfant et les Sortilèges* (e). Rasgos comunes armónico - melódicos de Ravel. Fuente: IMSLP, Durand & Cie.,(1927, 1932, 1925).

En la sonata se fragua también un tipo de fórmula que podría definirse como vestigio impresionista usado para adaptar elementos de jazz. Los intervalos de la imagen b, pertenecientes a una de las partes más líricas del *Concierto en Sol*, pueden provenir de un Debussy (*Reflejos en el Agua*), y se manifiestan de manera literal cerrando la obra *Una Barca sobre el Océano* de los *Mirroirs* de Ravel, de lo que podría inferirse que es material musical impresionista readaptado para presentarse en un nuevo contexto en busca del jazz. Esto se puede observar en la imagen e, en el fragmento de *L'Enfant et Les Sortilèges* del número ...*Je te Cherche...* Aquí se podría considerar que se origina un tipo de *momento musical* que Ravel utiliza en sus dos conciertos, de distintas maneras. En el *Concierto en Sol* no se replican los mismos intervalos, pero sí el mismo tipo de pasaje de impresionismo *destilado* hacia el jazz en *L'Enfant*, sobre una armonía disonante propia de este género. El fragmento c y e comparten (en amarillo) uno de estos tipos de armonía de notas añadidas no con fines preciosistas sino más bien para lo contrario (las notas se encuentran desplegadas de diferente manera). La c, uno de los temas del *Concierto en Sol*, se inicia con esta disonancia que resuelve con gran ternura en un acorde más estable, un tipo de inflexión que ocurre

también en la *Sonata para Violín y Piano*.

La armonía marcada en amarillo, de la que anteriormente se habló, se encuentra de manera más o menos desarrollada en el concierto. En este la reúne de la siguiente manera en el compás 99 del primer movimiento:



Figura 14. Ejemplo de armonía de *jazz* en Ravel. Acorde común en la producción de mayor influencia jazzística de Ravel, elaboración propia (2023).

Conservando el tipo de disposición interválica anteriormente mencionada, que se halla de manera literal en el concierto:



Figura 15. Ejemplo de armonía de *jazz* en Ravel II. Acorde común en la producción de mayor influencia jazzística de Ravel, elaboración propia (2023).

Se tratan, pues, de armonías de segundas menores desplegadas, a la manera de algunos diseños improvisatorios de *jazz*.

Se lleva a cabo un tipo de armonía propia del *blues*, el acorde de tercera mayor y menor superpuestas⁴, otro ejemplo de armonía de segundas menores (en la imagen inferior, subrayado en amarillo); en realidad no desplegadas desde un acorde clásico con segunda añadida, sino fruto de *trucar* una armonía común aprovechando la repetición de algún intervalo para disminuirlo una segunda menor, ya sea la tercera, la quinta, o la fundamental. Aunque en este último caso se podría hablar de politonalidad (en este contexto jazzístico y *apoyado* por Stravinsky) también se trata de un recurso frecuente en Ravel desde, como se vio anteriormente, un contexto impresionista (por ejemplo, el final de *Ondine*, en la bajada de base pentátona).

⁴ En el siglo XX, un rasgo común entre algunos nacionalismos era la variación de una de las notas del acorde superpuesta al acorde original, esto es, dos acordes con una diferencia, lo que lleva a pensar en el uso del piano en la creación compositiva. Qué nota varía y desde qué acorde lo hace, dará una definición al estilo nacional (el acorde ruso de doble fundamental, la blue note americana, las armonías debussynianas basadas en este recurso en Francia, etc...). El *Concierto en Sol* podría considerarse una miscelánea plurinacional de posguerra, contrastando con otras obras del compositor de búsqueda prácticamente deliberada en la identidad francesa como exaltación nacional y refugio en tiempos de guerra.

ESTILEMAS E INTERTEXTUALIDAD EN EL *CONCIERTO PARA PIANO EN SOL* DE MAURICE RAVEL



Figura 16. *Sonata para violín y piano, Concierto en Sol y Concierto en Re*. Ejemplos sobre contextos armónicos comunes en la producción de Ravel más influenciados por el jazz. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1927, 1932, 1925).



Figura 17. Acorde mayor – menor. Nota. Diseño de la *blue note*, elaboración propia, 2023.

En el tercer movimiento de la sonata, la influencia del *jazz* y el maquinismo convergen acertadamente, para dar lugar a un Ravel energético y dinámico:



Figura 18. Comparación temática entre la *Sonata n° 2 para violín y piano* y el tercer movimiento del *Concierto en Sol*. Esta imagen muestra el calco entre ambos temas. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1927, 1932).

En el tercer movimiento de la *Sonata para violín y piano* (primer pentagrama de la imagen superior), se adelanta uno de los temas principales del tercer movimiento del *Concierto en*

Sol (segundo pentagrama) con casi absoluta literalidad. Además, el tratamiento motivico posterior es prácticamente idéntico, al ser llevado a cabo en dicho tema del concierto al cerrar la sección principal, con el mismo tipo de subida por pequeños escalones cromáticos. Esta sección del concierto se caracteriza por la escritura de tocata para el piano, en un *perpetuum* como base de otros eventos temáticos, correspondiendo a las semicorcheas del violín en la imagen. La diferencia entre una obra y otra reside en dicho *perpetuum*, puesto que en el piano se construye sobre una veloz melodía desde la que se originan quintas y cuartas, con un peso motivico mucho mayor que en el caso del violín. Así, en este pasaje del *Concierto en Sol* no solamente se dilucidan las mencionadas similitudes con la sonata, sino que además las sonoridades de quintas y cuartas huecas (Pérez, 1987) arcaizantes comunes en Ravel se enmarcan en una tocata que se entremezcla con la juventud de las músicas americanas.

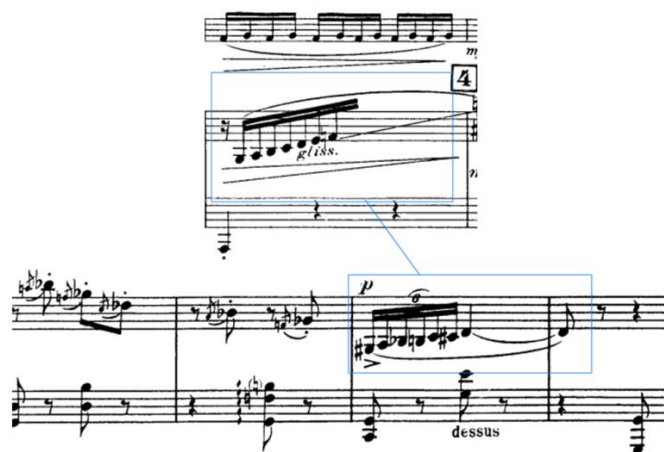


Figura 19. *Segunda Sonata para violín y Piano*. Glissandi de jazz en la segunda. Fuente: IMSLP. Durand & Cie. (1927).

En un mismo contexto motivico, es utilizado un recurso común en la adopción del *jazz* por Ravel, el *glissando*. No estamos ante *glissandi* preciosistas como los que se pueden encontrar en su producción más impresionista, como en el caso de *Ondine*; ahora son material musical puro más que una evocación atmosférica. Los *glissandi* en Ravel, desde su contacto con el *jazz*, suponen la imitación de instrumentos de viento de agrupaciones de este género. De hecho, cuando el compositor encuentra la opción de presentarlos en orquesta, la gran mayoría de veces corresponde a vientos.

Sobre L'Enfant et les Sortilèges y su influencia en el Concierto en Sol

Es importante mencionar y entender el papel *L'Enfant et les Sortilèges* en ese momento del compositor, puesto que supone un clímax de su ser artístico y humano, fruto de la conexión permanente de Ravel con todas las artes (Pérez, 1987). Esta obra supuso un pilar para el *Concierto en Sol*.

El argumento de esta opereta de Colette y Ravel se desenvuelve en la infancia, algo bien presente y atesorado en los músicos franceses de principios del siglo XX. Un niño rebelde, con malas intenciones y un afán de ser libre siendo ajeno a las exigencias del mundo que le rodea, destruye y maltrata su entorno material; sus juguetes, las plantas y los animales afectados, se rebelan ante el infante, dotándole de conciencia, empatía y madurez. Finalmente, el niño obtiene su redención curando a un animal herido, entrando en armonía con los seres rebeldes. Este argumento contrasta con las historias infantiles de ese momento: por un lado, las historias germánicas ven la infancia, generalmente, desde la tristeza y la pérdida; por otro lado, en las historias norteamericanas, se exalta la rebeldía y lo grotesco como ideales de libertad. Pero es en Francia donde realmente todos aúnan la mirada buscando esa ansiada reconciliación infantil. Esta reconciliación realmente queda lejos de serlo en el sistema educativo de la época, y solo es posible a través de la exaltación

de la parte más auténtica y humana del ser. Esta es la manera de Ravel (y Debussy) de llevar a cabo las vanguardias. En esta opereta destaca el elemento animista, que hermana bastante bien con el automatismo tratado previamente (Hirsbrunner, 1993).

La sobriedad literaria y musical se alzan en un nuevo estadio que no será entendido por todos. Algunos reconocidos músicos del momento no comprendían el tipo de declamación de los personajes o la música como efecto, aunque se mantuviesen ciertos conectores motivicos (Hirsbrunner, 1993).

El jazz y el orientalismo son dos constantes que es interesante remarcar, pues suponen una *práctica de estilo*, adaptándose a Ravel desde Ravel en el *Concierto en Sol*. El número *How's your mug*, en un irremediable estilo *americanizado*, abre paso a ese tipo de expresividad característica del siguiente tema del tercer movimiento del concierto:



Figura 20. *Concierto en Sol*. Cc.79-89 del tercer movimiento. Americanismos en Ravel relacionados con *L'Enfant et les Sortilèges*. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1932).

En este mismo número, los *glissandi* de los metales aparecen para enmarcarse de manera ineludible en este tipo de momento expresivo en Ravel.

L'Enfant et les Sortilèges supone un trampolín directo hacia sus conciertos, desde la mera aspiración de ser libre y dinámico en una base sobria y sofisticada, hasta en la fabricación de estados de ánimo compositivos.

La ternura (Long, 1976) es otro aspecto importante en el concierto. Hasta las partes más grotescas y expresionistas de la obra siempre se dan sobre una ternura indiscutible como ocurre en el tercer movimiento, en el que parece evocarse la rebeldía del niño de *L'Enfant et les Sortilèges*.

Otros estilemas y nuevas razones sonoras

En la sección del tercer movimiento que se muestra a continuación se concentra un tipo de espíritu preciosista propio de la orquestación de *Le Tombeau de Couperin*, que guarda similitudes tímbricas y de planteamiento con esta y con *Daphnis et Chloé*. Se encuentra también una clara vinculación tonal – interválica con *L'Enfant*, con ese aspecto general proporcionado por los intervalos vacíos usados de manera no clásica tan comunes en Ravel.



Figura 21. *Concierto en Sol*. Tercer movimiento (cc. 59 – 61) y comienzo de *L'Enfant et les Sortilèges* (cc. 1-49). Nota. Escritura por intervalos vacíos. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1923, 1925).

En el mismo concierto se halla una de las cadencias más preciosistas y reconocibles del compositor, provenientes del fascinante mundo de las *Trois Chansons*. En la imagen inferior

aparece una de las cadencias de *Trois Beaux Oiseaux du Paradis* y seguidamente el enlace al tema de carácter hispánico del concierto.



Figura 22. Cadencias de *Trois Chansons* (cc. 15-16) y del primer movimiento del *Concierto en Sol* (cc. 42-45). Ejemplos de cadencia común en la producción de Ravel. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1915, 1925).

Los intervallos extraídos de la pentafonía (Pérez, 1987) son frecuentes en Ravel y suponen una de las razones de su capacidad de hacer músicas tan etéreas, solemnes y estéticamente sofisticadas. Cabe destacar que una de las razones principales por las que el segundo movimiento resulta emotivo es la nostalgia que desprende mediante una melodía que se pronuncia en contextos tonales y armónicos a la manera clásica, abandonando el preciosismo hierático de la pentafonía, tan recurrente en *Trois Beaux Oiseaux du Paradis*. No obstante, en el segundo movimiento del concierto es frecuente encontrar giros pentáfonos, que Ravel acostumbra a usar a lo largo de su producción. En la siguiente imagen se puede apreciar el parecido entre uno de los giros melódicos de su *Chanson Romanesque* de *Don Quichotte à Dulcinée*.



Figura 23. C. 33 de *Romanesque* y c. 9 del segundo movimiento del *Concierto en Sol*. Comparación de la línea melódica de ambas piezas. Fuente: IMSLP, Durand & Cie. (1933, 1932).

Es importante mencionar que las fórmulas de Ravel más concretas suelen darse en las mismas tonalidades o posiciones, lo que lleva a pensar que parten desde el teclado. La creación desde el flujo de la improvisación es considerada fundamental por Ravel, reconociendo que el piano es esencial para crear las nuevas armonías, como le hace saber a Vaughan Williams al visitar tierras galas para recibir las enseñanzas de Ravel (Pérez Gutiérrez, 1987).

A raíz de esto, un ejemplo muy claro sería el hecho de que el modo lidio suele presentarse verticalizado en Debussy, Ravel, y posiblemente en muchos otros compositores del mismo contexto, enfatizando el 4º grado de la escala, que lo diferencia de una escala mayor clásica. Generalmente, aparece en secciones conclusivas o cercanas al final de la obra. En orden descendente, las imágenes muestran el final del segundo movimiento del *Concierto en Sol*, el primer tema del *Concierto en Re*, y fragmentos de Debussy: *Reflejos en el Agua* y el cuarto preludio de su primer libro:



Figura 24. Fragmentos del segundo movimiento del *Concierto en Sol* (cc. 103-108), del *Concierto en Re* (cc. 36-38), de *Reflejos en el Agua* de C. Debussy (c. 61) y del preludio L. 117 No. 4 (c.52). Fragmentos con la verticalización del modo lidio en Ravel y Debussy. Fuente: IMSLP, Durand. (1932, 1931, 1905, 1910).

CONCLUSIONES

La producción de Ravel cuenta con una identidad propia muy fuerte y reconocible cimentada en el fenómeno de la intertextualidad del compositor mediante estilemas aplicados a lo largo y en función de la retórica de la obra. Este es un gran campo de exploración para cualquier músico, debido a que de esa manera queda evidenciado el flujo creativo de uno de los más grandes músicos a lo largo de toda su trayectoria.

En este artículo se han establecido conexiones entre el *Concierto en Sol* y otras de sus obras más representativas como *Le Tombeau de Couperin*, la *Sonata para Violín y Piano n° 2*, el *Concierto en Re* y *L'Enfant et les Sortilèges*. Se han presentado diseños recurrentes basados tanto en motivos armónicos como melódicos o textuales que suponen una especie de intertextualidad motivica transversal en la producción musical de Ravel.

Sirva este artículo como punto de partida para la concreción técnica del estilo raveliano, más allá de cuestiones estéticas o contextuales.

REFERENCIAS

- Cornejo, M. (2018). *Maurice Ravel L'Intégrale* (Le Passeur).
- Dumitriu, L. (2019). Simplicity and Mastery. Meter and Rhythm in Part II of the "Concerto for Piano in G major" by Maurice Ravel. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, Simplicity and Mastery. Meter and Rhythm in Part II of the "Concerto for Piano in G major" by Maurice Ravel*, 16. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=793359>
- Echenoz, J. (2007). *Ravel a Novel*. The New Press.
- Hirsbrunner, T. (1993). *Maurice Ravel. Vida y obra*. Alianza Música.
- Puri, M. J. (2011). *Ravel the Decadent*. Oxford University Press.
- Jeric, R. H. (2011). *Portrait of a Life: Analysis of the Ravel Piano Concerto in G. Portrait of a Life: Analysis of the Ravel Piano Concerto in G*, 67. https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=ksuhonors1304360997
- Jourdan-Morhange, H., & Perlemuter, V. (1970). *Ravel According to Ravel*. Regis College Library.
- Kaminsky, P. (2011). *Unmasking Ravel*. University of Rochester Press.
- Long, M. (1976). *En el Piano con Maurice Ravel*. Granica.
- Myers, R. H. (1973). *Ravel. Life and Works*. Greenwood Press, Publishers.
- Nichols, R. (2011). *Ravel* (2011 Yale University Press (ed.); íntegra). <https://books.google.es/books?id=qN8a8S9HuVQC&pg=PA37&hl=es&source=gbs>

- _selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false
- P Beavers, J. (2020). Timbre as Primary Structural Marker in Ravel's Piano Concerto in G Major. *Music Theory Online, Beyond Mere Novelty: Timbre as Primary Structural Marker in Ravel's Piano Concerto in G Major*.
- Pérez Gutiérrez, M. (1987). *La estética musical de Ravel*. Editorial Alpuerto, S. A.
- Uhde, K. (2016). Maurice Ravel's Piano Concerto in G: Resisting Gershwin's Rhapsody in Blue. *Symposium on Undergraduate Research and Creative Expression, Maurice Ravel's Piano Concerto in G: Resisting Gershwin's Rhapsody in Blue*. <https://scholar.valpo.edu/cus/509/>
- Zharkova, V. (2020). Piano Concerto in G major by Maurice Ravel: Games and Revelations of the Artist. *Atlantis Press, Piano Concerto in G major by Maurice Ravel: Games and Revelations of the Artist of the Twentieth Century*. <https://www.atlantispress.com/proceedings/icasse-20/125944316>