En especial agradecimiento por vuestra confianza y apoyo a:

Aita, Ama y Xabier,

Maite, Nahia, Ricardo y Pedro,

Xavi y Vladik.

esmuc

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

TREBALL DE FI DE GRAU

Ravel y Euskal Herria

Influencias de la cultura vasca en un músico cosmopolita

Estudiant: Itxaso Sainz de la Maza Bilbao

Àmbit / Modalitat: Piano Clàssic i Contemporani / Interpretació

Director: Xavier Barbeta Martí

Curs: 2013 / 2014

Vistiplau del director:

Membres del tribunal:

1. Xavier Barbeta
2. Vladislav Bronevetzky
3. Albert Guinovart

Este trabajo surge como fruto de mi deseo personal de dar a conocer la estrecha vinculación existente entre Maurice Ravel y el País Vasco, así como el modo en que este fenómeno está presente en su creación artística. Para ello, estudiaremos, en primer lugar, la relación que el compositor mantenía con la cultura vasca, y analizaremos, después, diferentes elementos de esta realidad cultural (los instrumentos típicos vascos, los cantos tradicionales, las danzas…) y la relación que los mismos guardan con su obra. Descubriremos, así, que Ravel estaba fuertemente ligado e influenciado por la cultura vasca, y que, en esencia, la misma constituye una peculiaridad fundamental de su ser.

Aquest treball sorgeix del meu desig personal de donar a conèixer l'estreta vinculació existent entre Maurice Ravel i el País Basc, així com la manera en què aquest fenomen és present en la seva creació artística. Amb aquest objectiu estudiarem, en primer lloc, la relació que el compositor mantenia amb la cultura basca i analitzarem, després, diferents elements d'aquesta realitat cultural (els instruments típics bascos, els cants tradicionals, les danses…) i la relació que els mateixos guarden amb la seva obra. Descobrirem, així, que Ravel estava fortament lligat i influenciat per la cultura basca, i que, en essència, la mateixa constitueix una peculiaritat fonamental del seu ésser.

This work is a result of my personal wish of transferring the close link between Maurice Ravel and the Basque Country and how this fact can be noticed throughout his artistic work. For this purpose, we will study in first place the relationship that the composer kept with the Basque culture. After this, we will analyze different elements of this cultural reality (traditional Basque musical instruments, songs, dances...) and their relationship with his work. This way, we will see that Ravel was strongly related to the Basque culture and influenced by it, and that in essence it is a fundamental peculiarity of his being.

ÍNDICE

1. Introducción 3
2. Raíces vascas de Maurice Ravel 5
3. *Zazpiak bat* 10
   - *El Concierto en Sol Mayor… ¿Una Rapsodia vasca?*
4. Ravel y el material folclórico 17
   - *El hispanismo de Ravel*
   - *Las canciones tradicionales vascas*
5. La alborada de los *txistus* 27
6. Ravel y las danzas vascas 30
   - *El fandango*
   - *El Zortziko*
7. Ravel y la literatura 39
   - *La Bertsolaritza*
8. Conclusiones 47
9. Bibliografía 49

1. Introducción

Después de su muerte en 1937, Maurice Ravel fue consagrado como uno de los compositores franceses más célebres de la historia de la música. Así, su obra es considerada por muchos la misma encarnación de la "música francesa": una música refinada y, al mismo tiempo, voluptuosa, compleja en cuanto al lenguaje rítmico y armónico se refiere, pero basada siempre en la riqueza sonora, así como en la más precisa perfección compositiva. Pero… ¿y si hubiera ciertas particularidades en la música de Ravel que se nos escaparan a simple vista y que nos hicieran poner en duda las afirmaciones anteriores?

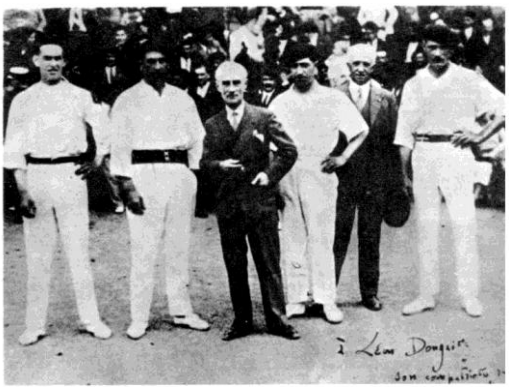
Ravel consideraba que el etiquetar a los artistas de una determinada manera (como dodecafonistas, atonalistas…), así como el agruparlos por escuelas (a propósito del Grupo de los Seis), era un error puesto que dichas categorizaciones engloban únicamente características superficiales de los mismos, sin reconocer lo que realmente es importante en ellos: sus raíces profundas, su sensibilidad y sus reacciones personales[1].

Siguiendo, por tanto, los criterios del mismo Ravel, no resulta muy apropiado hablar de nuestro compositor como el más claro ejemplo de "música francesa" ya que estaba en contra de tales clasificaciones. Al contrario, si queremos seguir y respetar su criterio deberíamos tener en cuenta lo que él consideraba que era el trasfondo de su música: sus raíces, sin que ello suponga, claro está, establecer unos límites cerrados tratándose de un artista tan cosmopolita, siempre abierto y deseoso de conocer otras culturas.

Considerado como el más parisino de los compositores, Ravel, en realidad, nació en un pequeño pueblo pesquero de la costa vasca. A pesar de que sus padres se lo llevaron a la capital francesa cuando tenía aún unos escasos meses de vida, el contacto que nuestro compositor mantenía con el País Vasco no cesó nunca: la relación con su madre, Marie Delouart (1840 – 1917), quien pertenecía a "una vieja familia vasca"; la presencia constatada en su vida de la lengua vasca desde su primera edad; las innumerables y recurrentes visitas a su tierra natal durante toda su vida…

[1] LONG, Marguerite. *"At the Piano with Maurice Ravel".* Capítulo 7: *"Contemporary music: a lecture by Ravel"*.

Es por ello que, y a pesar de criarse y de vivir en París durante la mayor parte de su vida, Ravel no dejó nunca de sentir que procedía de un lugar diferente. Así cabe deducirlo del modo en el que el mismo músico se revela: su afirmación personal y rotunda de sentirse vasco, así como su identificación con un estilo de vivir y unas tradiciones que entiende como propias.



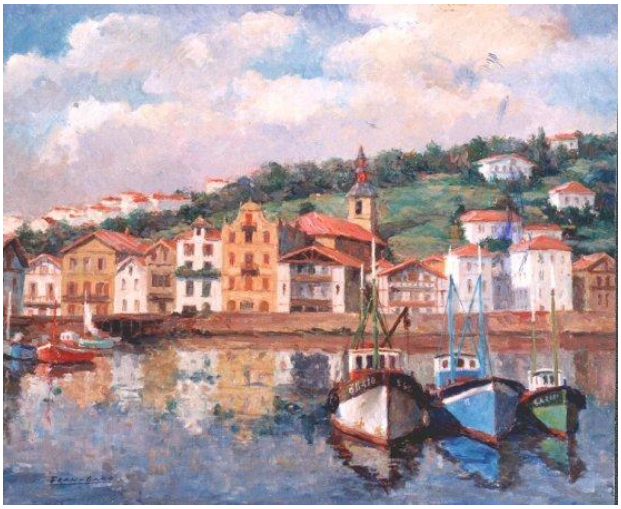
Ravel en Ziburu junto a un grupo de jugadores de pelota vasca

Los orígenes vascos y la vinculación personal que Ravel mantenía con esta realidad cultural tuvieron una indiscutible presencia en su creación artística. Utilizó el color de algunos instrumentos tradicionales vascos como juego tímbrico en la orquestación de algunas de sus obras; hizo uso, a su manera, de los ritmos característicos de las danzas vascas; e, incluso, se acercó a las formas literarias de la tradición oral vasca. Pero, sin duda, el mayor homenaje que Ravel rindió a la cultura vasca fue una Rapsodia para piano y orquesta que comenzó a escribir a partir de la música tradicional del País Vasco, y que llevaría como título el célebre lema *"Zazpiak bat",* reivindicador de la unidad de los siete territorios vascos. A pesar de que este último proyecto no fue terminado, algunos de los materiales que Ravel compuso para el mismo fueron utilizados posteriormente en su famoso Concierto para piano en Sol Mayor, por lo que, afortunadamente, dicha obra subyace hoy en día en él.

El objetivo de este trabajo es dar a conocer el impacto real que las raíces y el contacto con la cultura vasca supusieron para la creación musical de Ravel. En esencia, esta investigación invita a descubrir y a conocer el sustrato vasco que subyace en Ravel, que tanto condicionó su personalidad, así como su música.

2. Raíces vascas de Maurice Ravel

Ciboure (en euskera, *Ziburu,* que significa "extremo del puente") es el pueblo que vio nacer a Maurice Ravel el 7 de marzo de 1875. Es un pequeño pueblo pesquero situado en la provincia de Lapurdi, País Vasco – Francés, muy cerca de los Pirineos. Marie Delouart, la madre de Ravel, también era natural de este municipio.



Tres meses después del nacimiento de Ravel, y por motivos laborables, sus padres decidieron mudarse a París. Así, la pequeña familia – el pequeño Edouard (1878 – 1960), hermano de Maurice, aún no había nacido – se instaló en el barrio parisino de Montmartre. A pesar de que Ravel no se criara en el País Vasco, siguió vinculado emocional y culturalmente a aquél por medio de su madre Marie. La lengua materna de esta última era el euskera, como bien explicó Jeanne Courteault (1880-1979), amiga de la familia, quien afirmaba que *"eskuara baizik ez ginuen mintzatzen*" ("no hablábamos más que en vasco")[2]. Así lo recordaba siempre Ravel: "mi madre, cuando era aún un bebé, me acostaba con canciones vascas y españolas" [3] (también canciones en castellano porque su madre pasó una temporada en España, antes de casarse con su marido).

Otra de las pocas referencias vascas que Ravel tuvo cuando era todavía un niño, fue su tía – abuela Gaxuxa Billac, quien había acompañado a su *Mayi tiki* ("la pequeña Marie", como llamaba a su sobrina, la madre de Ravel) a París. De quien Maurice (o *Moriz*, en su equivalente en vasco, como a ella le gustaba llamarle) recordaba posteriormente: "*Aquellos tiempos en los que mi madrina Gaxuxa me hablaba en un vasco tan puro… Si tan solo pudierais escucharla…"*[4].

[2] NARBAITZ, Pierre: "Maurice Ravel", página 89.
[3] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 195.
[4] ROSSEAU – PLOTTO, Étienne. "Ravel. Potraits basques", página 80.

Ravel conocía, por tanto, el euskera (o *eskuara*, como él diría en su dialecto navarro – labortano). En su epistolario podemos ver algunas frases escritas a familiares o amigos del País Vasco, pero no se ha encontrado ninguna carta escrita completamente en este idioma. Algunos ejemplos del uso del euskera en sus cartas: "*saspi ehun muchu gushieri", "Marientzat, ene amodiorik handiena"…*[5][6]

La relación con el País Vasco no se acabó con las referencias que Ravel pudiera tener de su madre o de su madrina, puesto que siendo él ya más adulto, y hasta casi el final de su vida, aprovechó numerosas ocasiones para escaparse de París y buscar la tranquilidad necesaria para trabajar o descansar allí. Hélène Jourdan – Morhange explicó que el músico "amaba alojarse cada año en su país natal".[7] Cuando volvía se alojaba en la residencia *Ongi Ethorri* ("Bienvenida"), la cual se encontraba en el municipio de San Juan de Luz (o *Donibane – Lohizune* en euskera), que era el pueblo colindante a Ciboure, el pueblo natal de Ravel.

Ravel con su casa natal de fondo - San Juan de Luz

Es curioso que Ravel prefiriese siempre referirse a estos municipios por su nombre en euskera; también le ocurría lo mismo con otras ciudades vascas (decía *Irunia* en vez de Pamplona). Es significativa una carta que mandó a Ida Godebska (1872 - 1935) en Julio de 1911, en la cual le decía: "Debo dejarte: tengo que ir a Donibane Loihilzun (Saint – Jean – de – Luz como dicen en Francia…) para ir a ver a Mme. Vicq – Challet"[8]. En esta

[5] ORENSTEIN, Arbie. "*A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*".
[6] "Setecientos besos a todos", "A Marie, mi gran amor".
[7] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 34.
[8] ORENSTEIN, Arbie. "*A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*", página 126.

misma carta se puede apreciar, además, la forma en la que Ravel habla de su tierra natal así como de su gente, y lo maravillado que estaba con ella:

> "¡Decide pronto si vendrás aquí, lugar donde el océano limita con acacias! ¡Y estas dóciles colinas verdes, cubiertas de arriba abajo por picos de robles, podados a la manera vasca! Y por encima de todo… ¡los Pirineos! con su encantador color malva. Y además, la luz: no es como el incesante sol de otros lugares al mediodía. Aquí, es delicadamente brillante. La gente la siente; son dinámicos, elegantes, y su deleite no es vulgar. Sus danzas son ligeras, con una moderada voluptuosidad. La religión misma, a pesar de estar devotamente observada, se encuentra en medio de un cierto escepticismo. Pero no en la casa donde nosotros vivimos, ¡maldita sea!".

Gustave Samazeuilh (1877-1967) también escribió, a propósito de su estancia con el músico en San Juan de Luz, lo siguiente:

> "Ravel amaba el inmenso horizonte de mar y de montaña que descubrimos. Saboreaba la dulzura del aire, la afectuosa y viva luz. ¡Cuántas veces nos subíamos a la cima de la torre de la antigua abadía de Bordagain para ver la puesta de sol y para ver la luna en su cénit!"[9]

Como bien vemos, Ravel estaba enamorado de la playa y del mar, del puerto y de los pescadores de atuneros azules, del ambiente y de la alegría del pueblo, lleno de vida y de música las noches verano. Le encantaba poder salir a dar una vuelta y disfrutar de la gente, y compartirlo también con sus amigos, razón por la cual invitaba a tantos de ellos al lugar: Leon Leyritz (1888 - 1976), Marguerite Long, Ricard Viñés (1875 – 1943), Hélène Jourdane – Morhange…

Ravel en San Juan de Luz junto a H. Jourdane - Morhange y R. Viñés

[9] ROSSEAU – PLOTTO, Étienne. "Ravel. Potraits basques", página 82.

Si bien es cierto que Ravel era un hombre muy parisino, tanto él como sus amigos siempre hacían referencia a sus orígenes y atribuían algunas características propias de su personalidad e incluso de su físico a su ascendencia vasca.

Marguerite Long, por ejemplo, señalaba: "es a la región del País Vasco a la que pertenece su fisonomía, su figura, los rasgos de su cara, así como tantas cualidades de su corazón y de su espíritu"[10]; o Hélène Jourdane – Morhange, quien explicaba que "la reservación del músico, la modestia sentimental del amigo, el amor exclusivo que tenía a la música… son tantas las razones que permiten comprender cuánto Ravel fue marcado por sus orígenes vascos"[11].

Ravel en la playa de San Juan de Luz

Roland Manuel (1891 – 1966), gran amigo de Ravel, en la biografía que escribió sobre el músico, también afirmó: "no es menos cierto que el origen vasco de Maurice Ravel marcó su ser físico y moral con una impronta particular y particularmente dominadora. Pasarlo por alto equivaldría a descuidar muchos rasgos esenciales de su carácter y de su genio".[12]

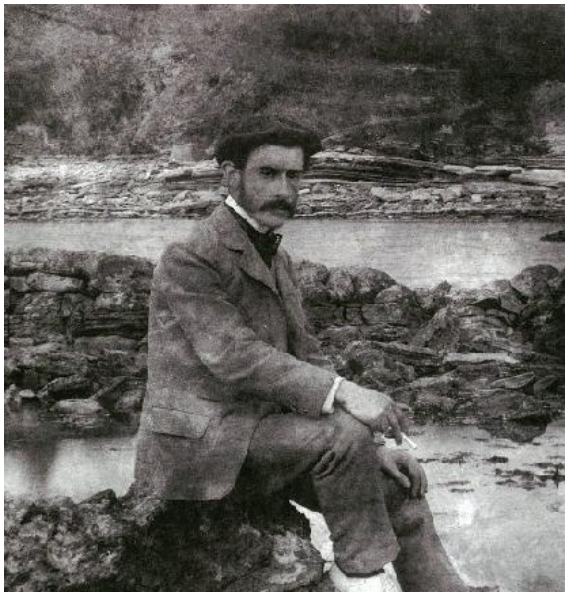
Él mismo le señaló una vez a su amigo suizo Jacques de Zogheb: "Mira, se habla de la sequía de mi corazón. Es totalmente falso. Y usted lo sabe, puesto que yo soy vasco, y los vascos se abren muy poco y a unos pocos solamente"[13].

Otra anécdota relacionada con las referencias que Ravel hizo a sus orígenes vascos fue cuando, con motivo de su primera visita a Estados Unidos, unos periodistas, confundidos por su apariencia física – hombre diminuto y taciturno – le preguntaron si era judío a lo que Ravel contestó: "No; no soy judío ni desde el punto de vista religioso, pues no profeso ninguna religión; ni desde el punto de vista racial, ya que soy vasco"[14].

[10] LONG, Marguerite. *"At the Piano with Maurice Ravel",* página 98.
[11] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 172.
[12] ROLAND, Manuel. "*Rave*l". Roberto J. Carman [Traductor].
[13] NARBAITZ, Pierre: "Maurice Ravel", página 109.
[14] MADINA, Francisco de: "Raíz vasca en Mauricio Ravel Delouart".

Los periodistas, que no sabían qué eran los vascos, le preguntaron por ellos y Ravel respondió lo siguiente:

> "Es muy difícil decirlo con exactitud. Los vascos son de origen desconocido; nadie sabe de dónde vinieron. Se parecen un tanto a los gitanos, ya que revelan, como ellos, tendencias nómadas, pero hace ya siglos, muchos siglos, que se asentaron definitivamente en el sur de Francia".[15]

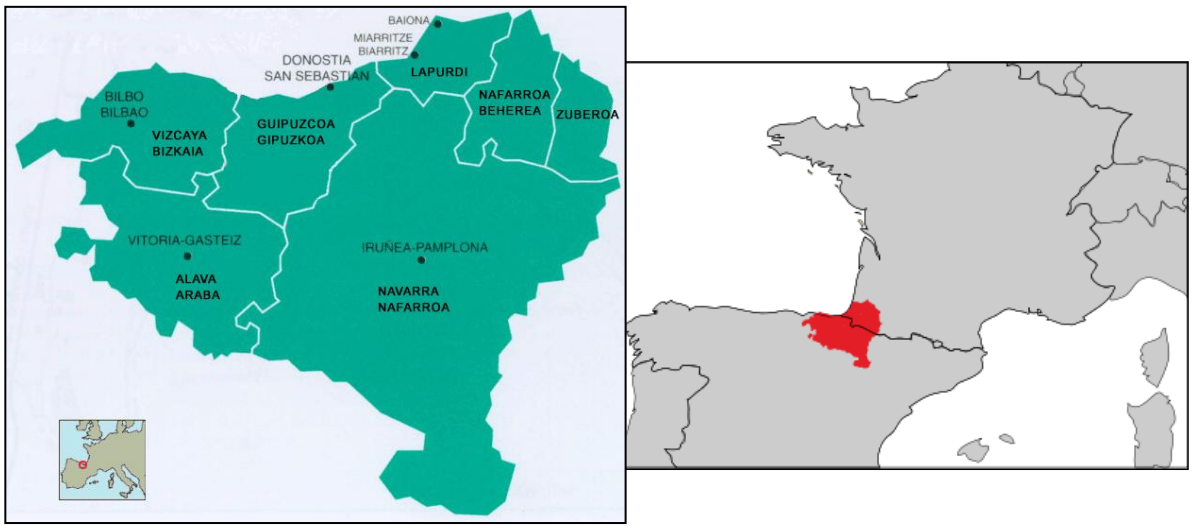


Ravel en San Juan de Luz, 1902

[15] MADINA, Francisco de: "Raíz vasca en Mauricio Ravel Delouart".

3. *Zazpiak bat*

"*Zazpiak bat*" es una expresión vasca que significa "Los siete [territorios] uno". Es un lema que reclama la unidad de los siete territorios donde la cultura vasca se manifiesta en su máximo esplendor. Las provincias o territorios a los cuales hace referencia son las siguientes: Álava, Gipuzkoa, Bizkaia, Navarra (estas cuatro se encuentran dentro del estado español), Baja Navarra, Lapurdi y Zuberoa (al otro lado de los Pirineos, en territorio francés). Todas ellas forman un espacio geográfico y cultural denominado **Euskal Herria.**



A pesar de tener antecedentes en el siglo XVIII, la expresión "*Zazpiak bat*" eclosionó en el año 1836 como una afirmación cultural, que tiene un punto de referencia importante en la gramática publicada por Antoine d'Abbadie (1810 – 1897) y Augustin Chaho (1810 – 1858), dedicada a los *"Zazpi Uskal – Herrietako Uskalduner*".[16] También cuando el príncipe Louis-Lucien Bonaparte (1813 – 1891) publicó en Londres en 1863 un mapa lingüístico de los diferentes dialectos del euskera y lo tituló de la siguiente forma: "*Carte des Sept Provinces Basques*". Este lema se popularizó y generalizó durante el siglo XIX y muy especialmente en el XX con el auge del nacionalismo vasco, derivando en un sentido más político.

En 1892, el municipio de San Juan de Luz – ubicado territorialmente enfrente y apenas a cientos de metros de la casa natal de Ravel – acogió las "*Grandes Fêtes*

[16] "A los vascoparlantes de los siete pueblos vascos".

Internationales du Pays Basque", organizadas por su alcalde Albert Goienetxe (1847 – 1900) y con el patrocinio de Antoine d'Abbadie. Supusieron una revolución de la cultura vasca muy importante para el municipio, ya que su principal objetivo era el promover las tradiciones y la literatura vasca. Eran, además, un punto de encuentro y de participación en el que todos los vascos – tanto de uno y como del otro lado del Pirineo – formasen parte.

Bajo este espíritu de unión y de celebración cultural, se decidió llevar a cabo en la misma localidad de San Juan de Luz la elaboración de un escudo en el que los siete territorios vascos estuvieran representados, bajo la verdadera esencia del "*Zazpiak bat*". Dicho escudo, se extendió posteriormente por el resto de territorios vascos y ha sido muy utilizado desde entonces hasta día de hoy por los defensores de la cultura vasca, con un sentido cultural, e incluso político.

El famoso periodista vasco Hiriart – Urruty (1859 – 1915), a propósito estas fiestas celebradas en San Juan de Luz, comentó en el periódico bayonés "*Euskaldunak"* que todos los balcones y calles del pueblo se engalanaron con el escudo de las siete provincias. Además, Abbadie acabó el discurso de inicio de fiestas que realizó delante del pueblo con el grito de: "*Gora Zazpiak bat*!".[17]

Vemos, por tanto, que San Juan de Luz a finales del siglo XIX era un pueblo con mucha fuerza cultural vasca. Ravel, que había nacido en Ciboure, el pueblo colindante a San Juan de Luz, y que, siendo adulto, siempre que regresaba al País Vasco se alojaba en este último municipio, vio toda esta revolución cultural y fue también partícipe de ella. Tanto es así que comenzó a escribir una Rapsodia para piano y orquesta, la cual estaría basada en temas vascos y que llevaría el célebre lema *"Zazpiak bat*" como título.

[17] ¡Viva el Zazpiak bat!

El Concierto en Sol Mayor… ¿Una Rapsodia vasca?

Un viaje realizado en 1911 por el País Vasco fue el que inspiró a Ravel para llevar a cabo el proyecto de la Rapsodia vasca para piano y orquesta. Cuando volvió de este último viaje escribió:

> "Estoy cansado pero maravillado. He visto con mis propios ojos tres provincias vascas: Lapurdi, Navarra y Gipuzkoa; lo que me ha dado la idea de componer una pieza que titularé *Zazpiak bat*".[18]

Comenzó a escribir esta obra alrededor del año 1913, y de ello tenemos constancia en su epistolario. He aquí algunos ejemplos:

- ✓ En una carta escrita a Igor Stravinsky (1882 – 1971) el 28 de Agosto de 1913:
  "Acabo de terminar el tercer poema de Mallarmé. Ahora voy a reexaminar el segundo, y volveré inmediatamente al *Zazpiak bat*".[19]

- ✓ A Roland Manuel (1891 – 1966) el 7 de Octubre de 1913:
  "Olvidé decirte que cuando terminé las canciones de Mallarmé viajé a España. Desde que he vuelto, he estado trabajando en el *Zazpiak bat*… y, aparte de eso, no he hecho otra cosa".[20]

Desgraciadamente, y a pesar de que este proyecto estuviera muy avanzado, Ravel lo abandonó. Una de las últimas veces que habló sobre él en sus cartas, fue el 1 de Octubre de 1914, cuando escribió de nuevo a Roland Manuel y le dijo que era "imposible continuar con el Zazpiak bat, ya que los documentos estaban en París[21]". Sin embargo, es muy probable que Ravel utilizara algunos de los bocetos que tenía ya escritos para esta composición en el Concierto en Sol Mayor que escribiría años después. Su amigo Gustave Samazeuilh (1877 – 1967) explicaba:

> "Recuerdo la excursión (en 1911) que nos condujo por la admirable carretera del paso de Lesaka, desde Pamplona hasta Estella, y de vuelta por Roncesvalles, Donibane – Garazi y Maule. Ravel volvió con el proyecto de una obra vasca para piano y orquesta,

[18] ROSSEAU – PLOTTO, Étienne. "*Ravel. Potraits basques*", página 85.
[19] ORENSTEIN, Arbie. "*A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*", página 141.
[20] ORENSTEIN, Arbie. "*A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*", página 143.
[21] ORENSTEIN, Arbie. "*A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*", página 155.

> *"Zazpiak bat"*, cuyos esbozos estaban muy avanzados y que, muy a mi pesar, abandonó. Estaba teniendo muchas dificultades para encontrar una transición satisfactoria en la pieza central – una especie de ensoñación de singular belleza. A pesar de ello, **utilizó las dos piezas ya acabadas** – que evocaban respectivamente una mañana primaveral en Ciboure y una fiesta en Maule – **en los fragmentos correspondientes del Concierto en Sol**".[22]

Henri Gil – Marchex (1894-1970) también afirmó rotundamente que "el Allegro inicial y el Final del concierto en Sol son las ideas completadas de los primeros bocetos de esta Rapsodia".[23]

También la propia Marguerite Long, para la cual fue dedicado este concierto, describía de la siguiente forma el primer movimiento:

> "Uno no estaría equivocado en decir que Ravel puso en las páginas iniciales de su obra – para la cual los títulos de "Rapsodia Vasca" y "Concierto Vasco" fueron sugeridas en numerosos ensayos antes de su producción – un característico aspecto de la vida Vasca. Uno necesita haber visto San Juan de Luz una noche de verano – con los atuneros azules balanceándose bajo la luna – en el momento en el que un joven muchacho saltaría al primer sonido del fandango desde el kiosco a la plaza; en el momento en el que las terrazas hubieran despertado de su sueño, el heladero hubiera dejado su carrito, el hombre de los periódicos hubiera tirado su cartera; en el momento en el que se hubieran puesto todos ellos en líneas enfrentadas y – pecho fuera y brazos elevados – hubieran bailado al son del compás, con sus sandalias de cordones y con pura alegría rítmica. Esto debería de haber sido visto por cualquiera para poder entender la extrema espontaneidad y el entusiasmo desenfrenado del país de Ravel".[24]

[22] LONG, Marguerite. *"At the Piano with Maurice Ravel",* página 39.
[23] ROSSEAU – PLOTTO, Étienne. "*Ravel. Potraits basques*", página 286.
[24] LONG, Marguerite. *"At the Piano with Maurice Ravel",* página 49.

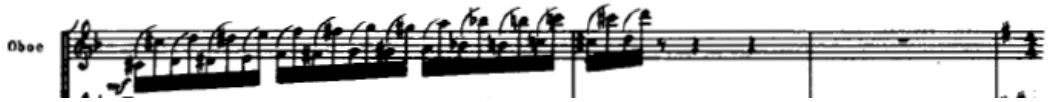
El manuscrito original de *Zazpiak bat* se encuentra, lamentablemente, en una colección privada, por lo que no podemos hacer una comparación, la cual resultaría interesantísima y reveladora, entre aquellos primeros esbozos que Ravel escribió de esta obra y el célebre Concierto en Sol Mayor. A pesar de ello, algunos elementos estilísticos que Ravel utilizó para la composición del concierto desvelan cierta inspiración vasca.

En el primer movimiento del Concierto, por ejemplo, el cual, según Samazeuilh contenía elementos de una pieza que evocaba "una mañana primaveral en Ciboure", la orquestación es reveladora. La rítmica y enérgica melodía inicial de la flauta acompañada de los acordes en pizzicato de la cuerda muestra una gran relación con el color del txistu – instrumento popular vasco[25].

Al final de este movimiento, también, Ravel lleva al corno inglés y al oboe a un registro muy agudo, provocando de esta manera un timbre muy peculiar parecido al sonido que se produce por la contracción faríngea, casi como si una persona estuviera cantando una melodía popular:

26

Extracto del pasaje del Corno inglés



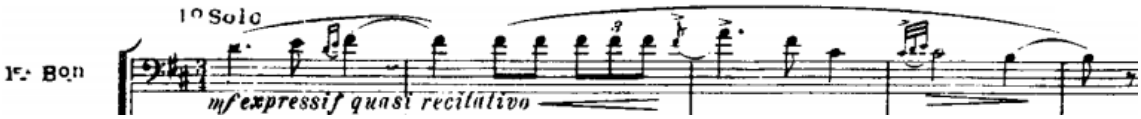
27

Octavas partidas del Oboe

Este recurso orquestal recuerda indudablemente al utilizado por Stravinsky en el comienzo de la "Consagración de la primavera", en el que el fagot toca una melodía muy aguda, la cual está inspirada, por cierto, en un tema popular ruso. Ravel también

[25] Esta información aparece detallada con más profundidad en el apartado 5: "*La alborada de los txistus".*
[26] RAVEl, Maurice. *Concierto en Sol Mayor.* [Música impresa].
[27] RAVEl, Maurice. *Concierto en Sol Mayor.* [Música impresa].

había hecho uso de ello anteriormente con la orquestación en 1920 de la "Alborada del gracioso", en la parte central, cuando el fagot imita el canto de una cantaora:

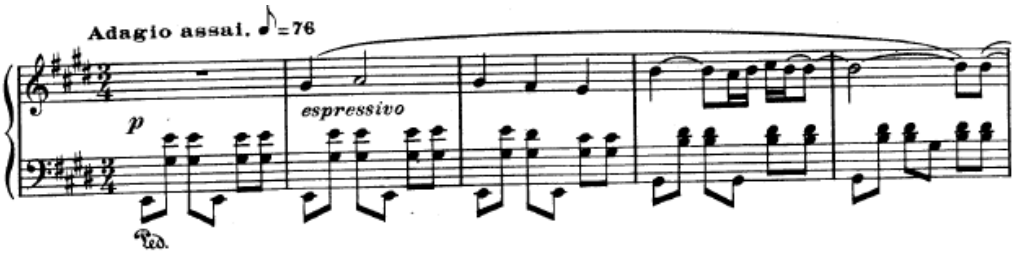


Es innegable, por tanto, que la utilización en un registro agudo del oboe y el corno inglés en el Primer movimiento como medio para hacer referencia a la música popular.

En cuanto al tercer movimiento, el cual llevaría elementos de la pieza de *Zazpiak bat* que evoca "una fiesta en Maule", su carácter y ritmo son reflejo de este ambiente festivo que Ravel crea, así como la aparición esporádica del compás de 6/8, característico del fandango, danza popular vasca que a Ravel tanto le gustaba[28].

Si atendemos otra vez a la afirmación que Samazeuilh hizo sobre el Concierto, la transición para la pieza central de la que el mismo hablaba – "una especie de ensoñación de singular belleza" – con la que Ravel estaba teniendo problemas, podría haber sido retomado años más tarde por el músico dando lugar al segundo movimiento del Concierto en Sol Mayor. De hecho, Ravel le confesó en una ocasión a la pianista Marguerite Long lo mucho que aquella melodía inicial del piano le había costado:

> "*¡Esa frase fluida!* – Lloraba Ravel - *¡Cuánto he trabajado en ella compás por compás! ¡Casi me mata!".*[29]



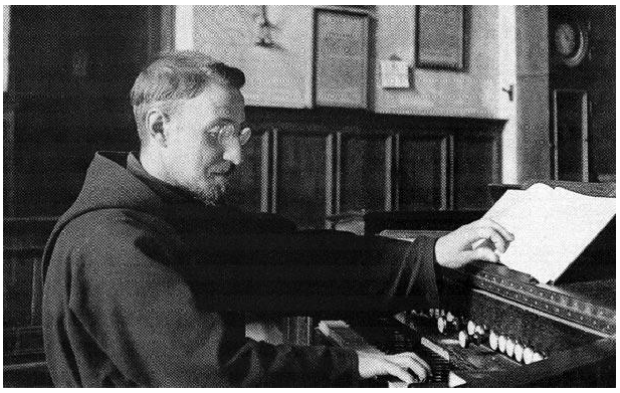
30

[28] Ver apartado 6: "*Ravel y las danzas vascas".*
[29] LONG, Marguerite. *"At the Piano with Maurice Ravel",* página 41.
[30] RAVEl, Maurice. *Concierto en Sol Mayor.* [Música impresa].

Son muchos los musicólogos que sostienen la idea de que este movimiento no contiene elementos ni posee un carácter privativo de la música vasca. El canónigo Pierre Narbaitz (1910 – 1984), sobre esta afirmación defiende que “parece que no se puede decir que el tema del segundo movimiento del concierto no es vasco porque no es ni saltarín ni alegre, como si no hubiera temas vascos desgarradores…”.

4. Ravel y el material folclórico

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX hubo un gran número de etnógrafos y músicos que se dedicaron a recoger en colecciones musicales los cantos tradicionales vascos. Uno de los trabajos más importantes lo realizó el **Padre Donostia**, un monje capuchino natural de San Sebastián.



José Gonzalo Zulaika - Padre Donostia (1886 - 1956)

El Padre Donostia se desplazó a París para cursar sus estudios musicales, y a su llegada fue presentado a Ravel por el pianista catalán Ricard Viñés. El monje decía:

> "No olvidaré jamás mi primer encuentro, mi primera entrevista con Ravel en su casa de Saint - Cloud. Amigos comunes me habían llevado hasta Ravel, cuando estaba buscando a alguien que me guiase en los estudios que pensaba hacer en París (1920). Él me recomendó a Eugène Cools (profesor del cual tengo buenos recuerdos, tanto por sus cualidades educativas como por la amistad que me ataba a él). Durante la primera entrevista con Ravel, intercambiamos unas pocas palabras: él tuvo la amabilidad de sacrificar unos minutos para confiarme sus ideas sobre ciertos puntos de vista."[31]

Así mismo, y a propósito de este encuentro, Ravel le escribió al mismo Eugène Cools (1877 – 1936):

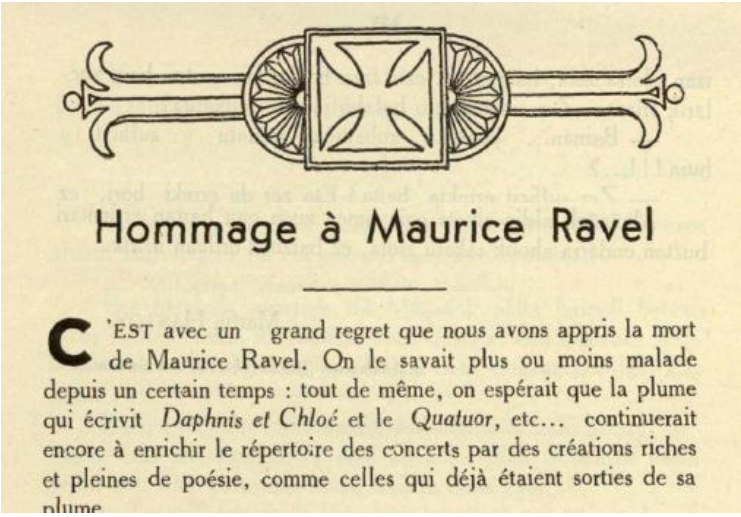
> "Uno de mis compatriotas – porque usted debe saber que nosotros, los Vascos, tenemos dos patrias –, el Padre Donostia de San Sebastián, me ha visitado para darme a conocer sus obras y pedirme consejo".[32]

A partir de este primer encuentro, el Padre Donostia y Ravel mantuvieron varios encuentros en los próximos años, muchos de ellos en la residencia de Ravel en San Juan de Luz, así como en el monasterio de Lekaroz, en el valle de Baztan (Navarra), que

[31] ROSSEAU – PLOTTO, Étienne. "*Ravel. Potraits basques*", página 156.
[32] ROSSEAU – PLOTTO, Étienne. "*Ravel. Potraits basques*", página 157.

fue donde residió posteriormente el monje capuchino. En estas reuniones, ambos compartían sus obras y mantenían largas conversaciones sobre música.

En 1937, a propósito de la muerte de Ravel, el Padre Donostia escribió un artículo muy sugerente y revelador en la revista bayonesa "*Gure Herria*", titulado "*Hommage à Maurice Ravel".* En el mismo, Donostia hace una reflexión sobre por qué Ravel, siendo vasco, nunca llegó a utilizar temas tradicionales de su cultura en sus composiciones, y relata una anécdota de uno de sus encuentros, en el que aprovechó la ocasión para preguntarle dicha cuestión. Ravel le contestó que "las canciones tradicionales no deberían ser tratadas dentro de una obra clásica de grandes dimensiones, ya que, por su misma esencia, no se prestan al desarrollo compositivo".[33]



Hommage à Maurice Ravel

C'EST avec un grand regret que nous avons appris la mort de Maurice Ravel. On le savait plus ou moins malade depuis un certain temps : tout de même, on espérait que la plume qui écrivit *Daphnis et Chloé* et le *Quatuor*, etc... continuerait encore à enrichir le répertoire des concerts par des créations riches et pleines de poésie, comme celles qui déjà étaient sorties de sa plume

Así, Ravel nunca utilizó dentro de sus composiciones cantos tradicionales originales; no únicamente vascos, tampoco de ninguna otra cultura: no le interesaban como material compositivo. Sin embargo, este hecho no quiere decir que no recurriera en innumerables ocasiones a un arsenal considerable de material folclórico (flamenco, corso, griego, hebreo…), que le llevó a componer algunas obras de inspiración tradicional, como es el caso de las *"Mélodies hebraïques",* las *"Mélodies populaires grecques",* entre tantas otras.

[33] ZULAIKA ARREGUI, José Gonzalo de (Aita/Padre Donostia): "Hommage à Ravel". *Gure Herria*, Ustaritz, diciembre 1937, p. 336-340.

A pesar de que Ravel nunca mantuviera, muy probablemente, un contacto estrecho con las culturas que sirvieron como fuente de inspiración a su música, es realmente admirable la capacidad que tenía de "absorber" las características propias pertenecientes a todas ellas y plasmarlas, a su manera y con su propio lenguaje, en su música. Hélène Jourdane – Morhange afirmaba que "su asimilación a la lengua de todos los países era, de todas las formas posibles, proverbial".[34]

Este fenómeno solamente pudo ser posible gracias a la gran sensibilidad que Ravel tenía en cuanto a algunos detalles totalmente microscópicos de fraseo, textura y ritmo, así como a unos poderes inusuales de empatía.

Es remarcable aquí la ocasión en la que Ravel visitó la embajada francesa de Fez (Marruecos) y después de un concierto que escuchó de música tradicional llevada a cabo por el director del Instituto de las Bellas Artes, quien, por cierto, esperaba que Ravel se quedara maravillado por la actuación, dijo: "Si tuviera que escribir alguna cosa árabe, sería mucho más árabe que todo eso".[35] Jankélévitch (1903 – 1985) también escribió: "Ravel puede ser más judío que un judío cuando habla en hebreo, y cuando se sube al carro de los bohemios, es más gitano que los Gitanos".[36] [37]

[34] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 152.
[35] LONG, Marguerite. *"At the Piano with Maurice Ravel",* página 86.
[36] "*Plus tzigane que les Tziganes*" – en referencia a su obra para violín y piano "*Tzigane*".
[37] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 152.

El hispanismo de Ravel

Esta capacidad raveliana de absorber la "personalidad" de la música de diferentes culturas fue llevada a su máximo apogeo con las composiciones de inspiración española. Él mismo reconocía que "España era su segunda patria musical".[38] Jankélévitch también lo etiquetó como "el más español de los españoles".[39]

Manuel de Falla (1876 – 1946) atribuyó este hecho a la fascinación que su madre sentía por España:

> "La España de Ravel es una España idealizada, sentida a través de su madre. Las veces que conversé con ella, siempre en un español excelente, me encantaba cuando evocaba delante de mí sus años de juventud pasados en Madrid. Y comprendí entonces que aquella fascinación la había heredado su hijo, de manera inconsciente".[40]

Puede, por tanto, que Ravel se sintiera atraído hacia la música española como fruto de la influencia que su madre ejerció sobre él. Sin embargo, también hay que destacar que la fascinación raveliana por lo ibérico no fue un caso aislado entre los siglos XIX y XX, ya que muchos otros compositores se sirvieron de ella como fuente de inspiración (Debussy, Glinka, Rimsky – Korsakov, Bizet, Lalo…). Y si bien es cierto que San Juan de Luz suponía un pueblo "de paso" entre España y Francia, con muchísima actividad y gente de ambos lados de la frontera, en donde Ravel podría haber tenido algún tipo de contacto con la música de España, tampoco se puede atribuir del todo el hispanismo de Ravel a sus orígenes y a su madre, puesto que, como hemos visto, era un fenómeno que estaba muy de moda en la época.

Marie Delouart, madre de Ravel

[38] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 151.
[39] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 152.
[40] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 152.

No obstante, muchos musicólogos defienden que la madre de Ravel le cantaba arias de zarzuelas (las cuales conocía de la temporada que estuvo viviendo en Madrid) cuando era pequeño y que fueron ellas las que llevaron al músico a componer su música ambientada en España. Personalmente, no he encontrado ninguna referencia a dichas arias de zarzuelas, y, en realidad, de lo que hablan tanto Ravel como sus amigos más cercanos en referencia a este tema, es de las "canciones vascas y españolas"[41] que su madre le enseñó, sin especificar si estas últimas eran arias de zarzuelas o no. Además, y si tenemos en cuenta que Marie Delouart no llegó a Madrid hasta los 31 años y que pasó únicamente veinte meses allí, podemos deducir que, probablemente, siendo además su lengua materna el euskera, conociera y tuviera más interiorizadas los cantos vascos.

En cualquier caso, tanto Ravel como sus amigos más cercanos defendían que las canciones que el compositor escuchaba en su cuna tuvieron una gran influencia en su creación artística, por ser uno de los primeros recuerdos que conservó de su vida. Lo que nos lleva a la conclusión de que dichas canciones perdurarían en la imaginación y en la inspiración de Ravel a lo largo de los años, aunque fuera de manera inconsciente. Por lo que irremediablemente (y conociendo, además, la fascinante sensibilidad de Ravel hacia lo sustancial de la música), es muy probable que la esencia de las mismas canciones aparezca reflejada, de alguna manera, en su música.

Como consecuencia de este fenómeno, en el apartado siguiente descubriremos la gran concordancia que existe entre la música de Ravel y algunos cantos tradicionales vascos.

[41] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 195.

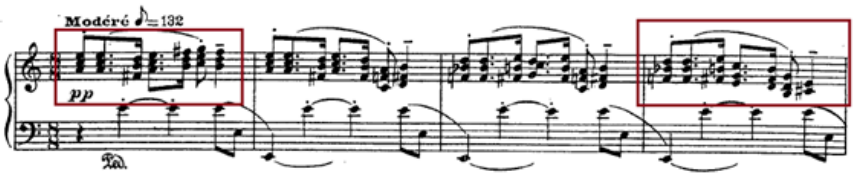
Las canciones tradicionales vascas

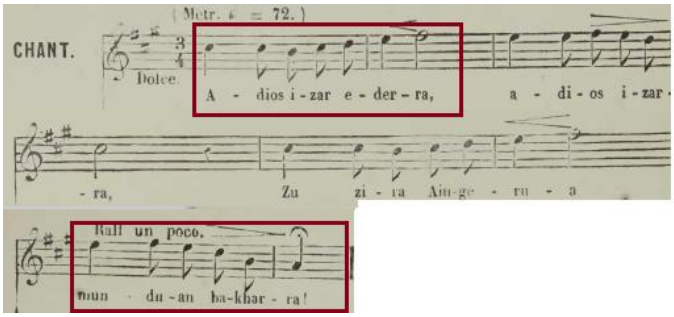
Ravel no citó en su música, como ya hemos visto anteriormente, cantos tradicionales vascos, pero sí que es cierto que algunas obras suyas guardan una estrecha similitud con ciertas melodías tradicionales vascas, quizás como fruto de la inspiración que surge de sus vivencias. Veamos algunos ejemplos (todos ellos a partir de canciones tradicionales originales del territorio vasco – francés, que probablemente fueron las que la madre de Ravel, o el propio Ravel, conocerían mejor que las del otro lado del Pirineo):

Trío en la menor

Georges Pillaroux, en su artículo "*Ravel et l'Euskera*" (1994), explica que Ravel escribió una partitura, posteriormente perdida, inspirada en el canto de un pastor que pasaba todas las mañanas por delante de su ventana en su casa de San Juan de Luz. Este canto tradicional, añade, fue recogido en cancioneros bajo el título de "*Agur Izar*".[42]

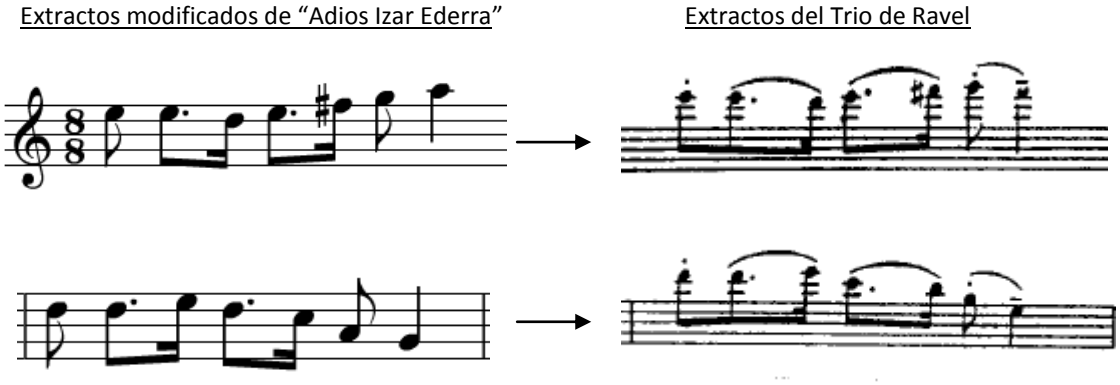
En sus escritos, Ravel afirmó que el tema con el cual el primer movimiento del Trío en la menor es comenzado tenía "sabor vasco".[43] Si comparamos la melodía de la canción que Pillaroux cita y el tema inicial del Trío, comprobamos que guardan un gran parecido entre ellas:





[42] PIALLOUX, G.: "Ravel et l'Euskara". Revue d'etudes basques. 1994, n. 49, pp. 6-15.
[43] ORENSTEIN, Arbie. "*A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*", página 32.
[44] RAVEl, Maurice. *Piano Trio.* [Música impresa].
[45] SALABERRY, J-D-J.: "*Chants populaires du Pays Basque*".

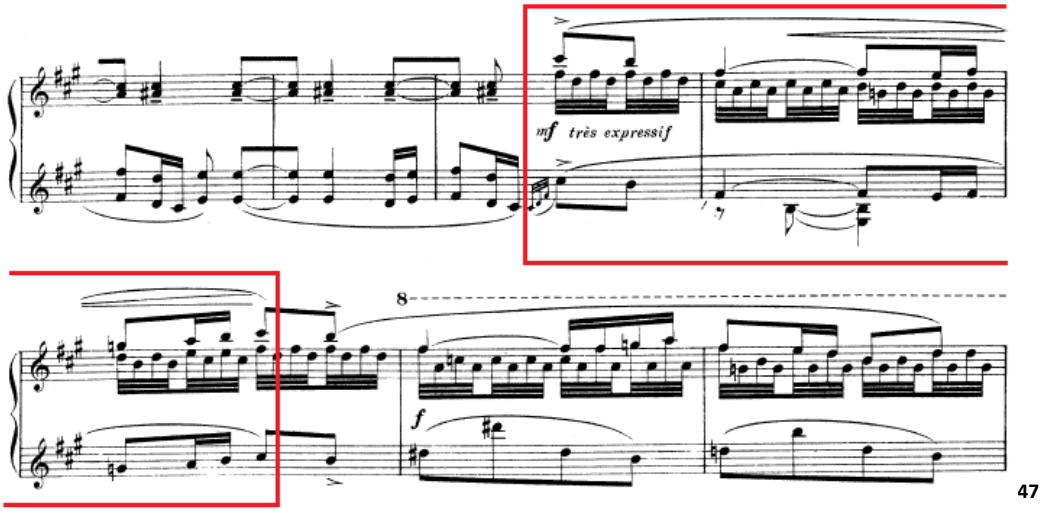
Además, si convirtiésemos los motivos de la canción que están dentro del cuadrado rojo en compás de 8/8, que es el compás del Trío, y los transportáramos a la tonalidad de la obra de Ravel, vemos que son casi idénticos a los motivos señalados en el Trío:



✓ ***Sonatine***

En ella encontramos analogías entre un fragmento del primer movimiento de la obra y la canción *"Soineko zuriz aingeru iduriz".*

[46]

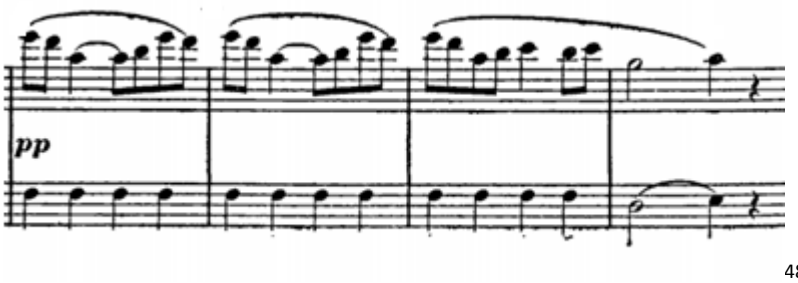


[47]

[46] SENDREZ, Michel: "Les elementes basques dans la musique de Ravel".

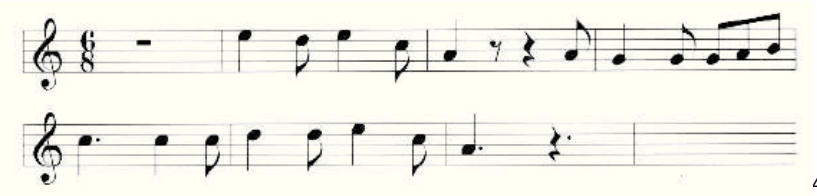
✓ *Ma Mére l'Oye :*

El modo eólico, característico de las melodías tradicionales vascas, lo encontramos también al comienzo del "*Ma mére l'Oye*".



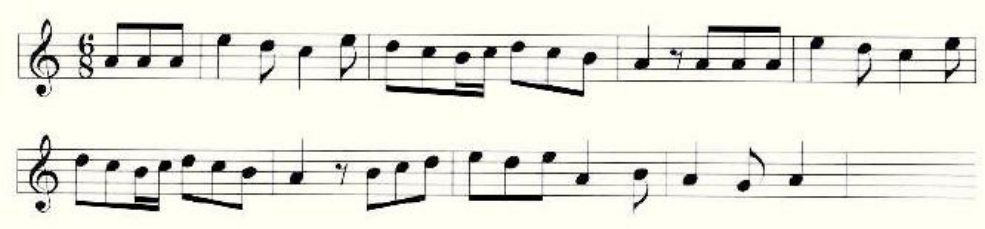
48

Veamos un extracto de la melodía "*Saratarra Naizela*", que, al igual que el comienzo del "*Ma mére l'oye*" se mueve en torno al intervalo de quinta del modo eólico de la, y que también carece de sensible:



49

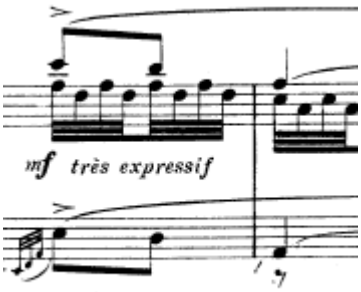
Los mismo ocurre con la melodía *"Gizona nun duk zuhurtzia?":*

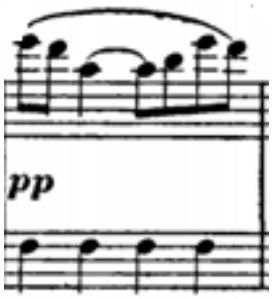


50

[47] RAVEl, Maurice. *Sonatine.* [Música impresa].
[48] RAVEl, Maurice. *Ma mére l'oye.* [Música impresa].
[49] SENDREZ, Michel: "Les elementes basques dans la musique de Ravel".
[50] SENDREZ, Michel: "Les elementes basques dans la musique de Ravel".

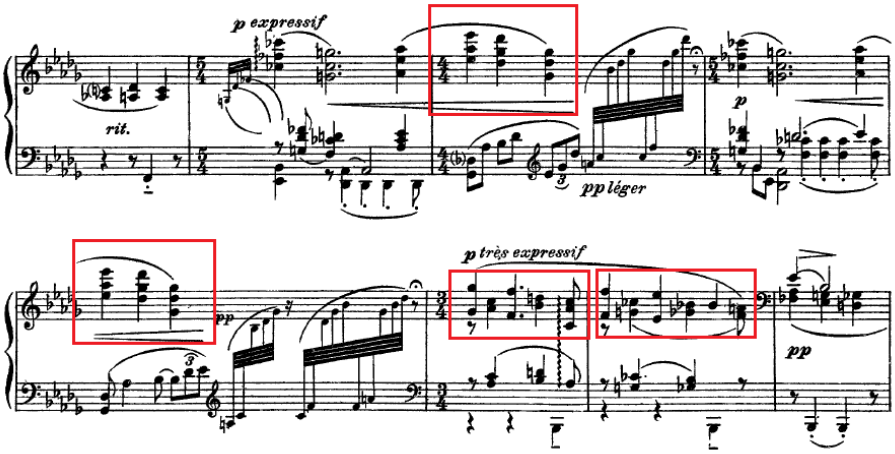
Como podemos ver, los dos ejemplos de la ***Sonatine*** y del ***Ma Mére l'Oye*** también guardan entre ellos una gran relación interválica en la melodía (segunda mayor descendente seguida de un salto de cuarta justa):





Este motivo que comparten las dos últimas obras, aparece con muchísima frecuencia en las melodías ravelianas, casualmente, siempre en momentos en los que el compositor añade indicaciones interpretativas que busca la expresividad (como "*Très expressif*"). Veamos algunos ejemplos:

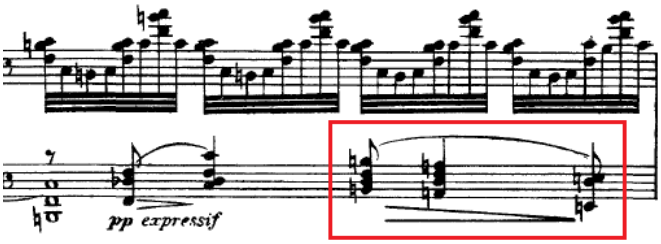
- ✓ ***Miroirs : Noctuelles***



51

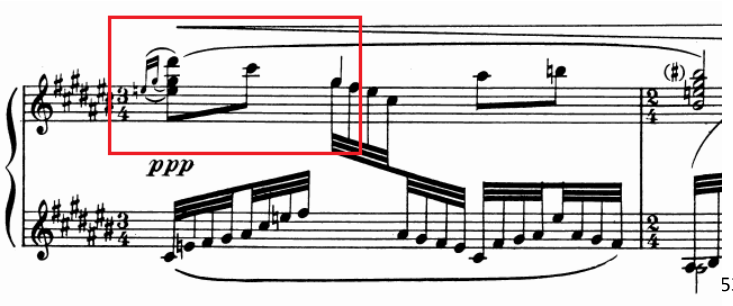
[51] RAVEL, Maurice. *Miroirs.* [Música impresa].

- ✓ ***Miroirs : Une Barque sur l'océan***



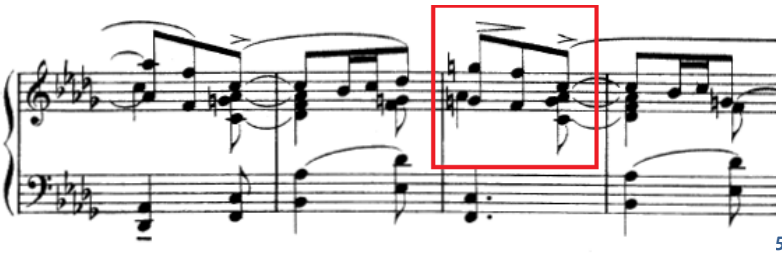
52

- ✓ ***Gaspard de la nuit : Ondine***



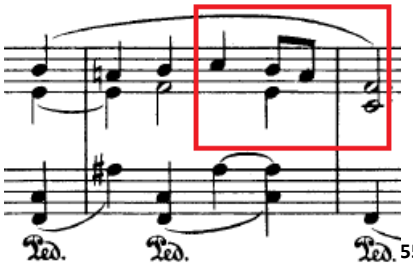
53

- ✓ **Sonatine (2º movimiento):**



54

- ✓ **Concierto en Sol Mayor (variado)**



55

[52] RAVEL, Maurice. *Miroirs.* [Música impresa].
[53] RAVEL, Maurice. *Gaspard de la nuit.* [Música impresa].
[54] RAVEl, Maurice. *Sonatine.* [Música impresa].

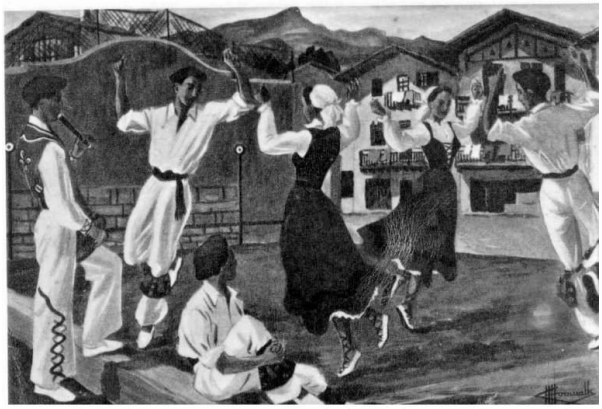
5. La alborada de los *txistus*

El txistu es quizás el instrumento más característico de la música tradicional vasca. Es una flauta de pico de tres agujeros con una boquilla de metal. Usualmente en fa, el txistu es tocado con la mano izquierda por el txistulari (persona que toca el txistu), mientras que con la mano derecha toca con una fina vara un tamboril que cuelga del brazo izquierdo.

Los txistularis suelen acompañar música de danza, pero también es muy común que hagan sus apariciones las mañanas de los días festivos por las calles de los pueblos, a modo de pasacalles.

En su libro "*Ravel et nous*", Hélène Jourdan – Morhange nos explica que Ravel admiraba particularmente esta especie de fidelidad tenaz que permitía a los vascos conservar intactas sus tradiciones más antiguas, y muy especialmente hacía referencia a estas "alboradas de los txistularis", que "despertaban al pueblo al son de las campanas que llamaban a los fieles a la iglesia".[56]

Es muy probable que Ravel también escuchara el txistu cuando asistía al fandango bailado en la plaza de San Juan de Luz, en el que tanto le agradaba participar, ya que esta danza era, normalmente, acompañada por uno o varios txistus.



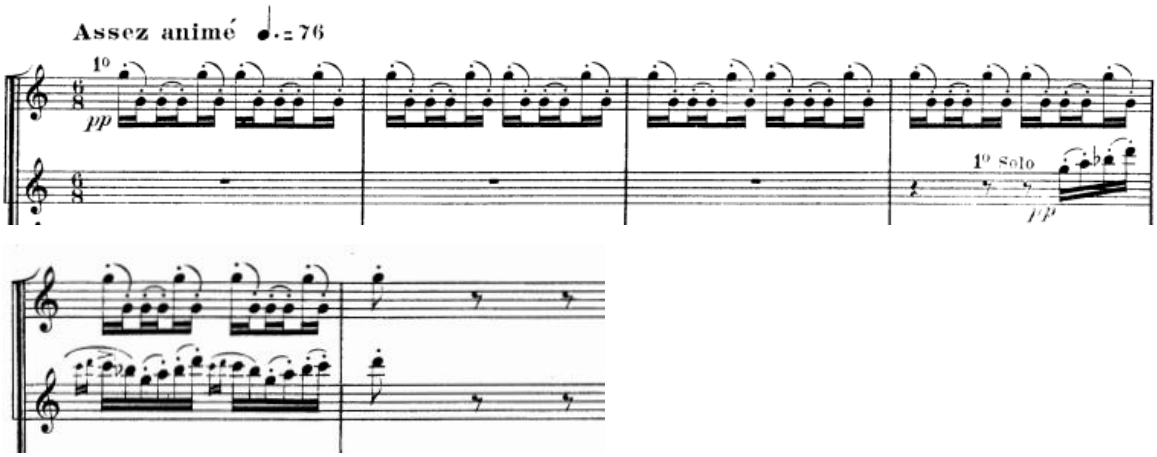
Así, en algunas de sus obras, el color del que Ravel hace uso en la orquestación recuerda al de este instrumento tradicional. Esto ocurre porque la melodía es ejecutada por píccolos – o flautas que se mueven en un registro agudo – y porque

[55] RAVEl, Maurice. *Concierto en Sol Mayor.* [Música impresa].
[56] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 171.

estos últimos son acompañados por un acompañamiento rítmico muy determinado de la orquesta o por un instrumento de percusión que recuerda al tamboril. Además, y como veremos a continuación, todas estas melodías tienen un carácter bailable (de fandango) y aparecen, casualmente, al comienzo de las obras, como si hicieran referencia a la alborada de la que hablaba Jourdan - Morhange. Veamos algunos ejemplos:

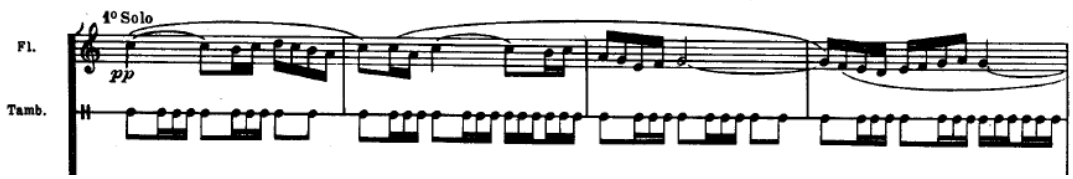
✓ *Rapsodie Espagnole : Feria*

Escrita en ritmo de fandango, comienza con un dúo de píccolo y flauta:



✓ Bolero

En esta obra, que en sus inicios debía de ser un fandango según lo acordado con la bailarina Ida Rubinstein, es aún más evidente la referencia al txistu y el tamboril con el inicio de la flauta y del tambor:

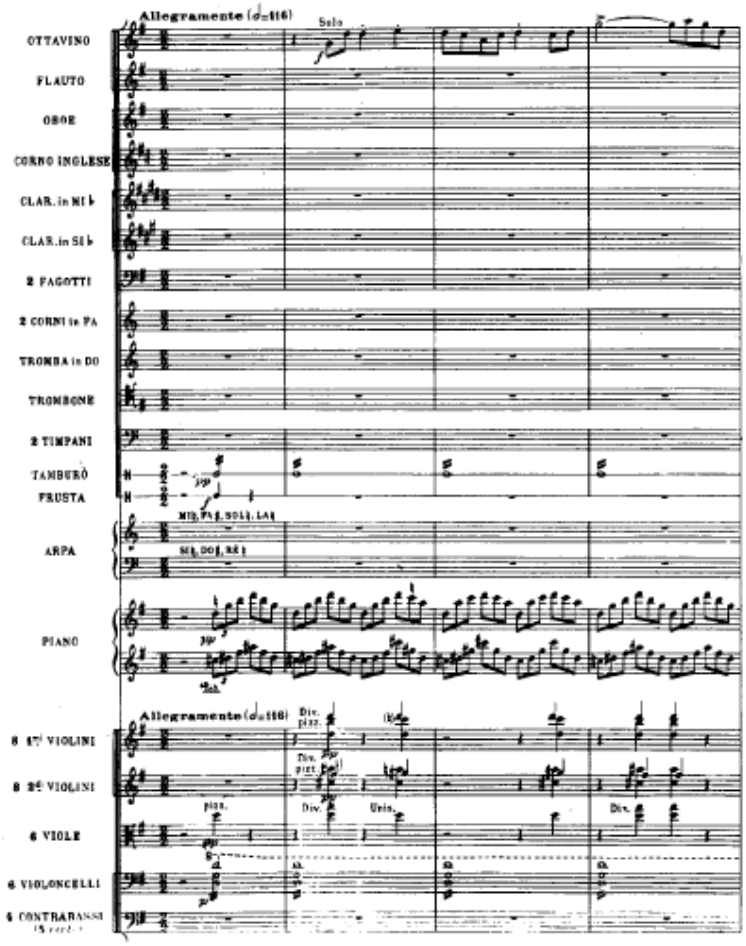


✓ Concierto en Sol Mayor

El comienzo del primer movimiento también es significativo: los rítmicos acordes en pizzicato de la cuerda que acompañan a una danzarina melodía del píccolo nos recuerdan también al txistu y al acompañamiento rítmico del tamboril.

Gil – Marchex también se dio cuenta de esta similitud. Reflexionando acerca de este principio dijo: "El tema confiado al flautín es de una jovialidad rusticana, que hace soñar con algún músico de un pueblo vasco soplando la txirula[57]".[58]

Además, hemos de recordar que las primeras intenciones de Ravel con esta obra eran la de crear una Rapsodia Vasca. Por lo que es aún más probable que Ravel estuviera queriendo crear a propósito este color específico. Recordemos también la imagen que Marguerite Long evocaba pensando en el primer movimiento del Concierto: el momento en el que un joven salta a la plaza a bailar el fandango.



[57] La Txirula es una variante del txistu.

[58] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 171.

6. Ravel y las danzas vascas

> *"Para nosotros, los vascos, la canción y la danza son elementos tan necesarios como el pan y el sueño." M. Ravel*

Ravel amaba la danza hasta tal punto que una grandísima parte de su música podría ser bailada. Tampoco dudó nunca ante las ocasiones en las que tuvo la oportunidad de orquestar algunas de sus obras que originalmente eran para piano solo, y convertirlas, de esta manera, en ballets, como es el caso de la suite "*Ma Mère l'Oye*" o la orquestación de los "*Valses nobles et sentimentales"* que dieron lugar al ballet "*Adélaïde ou le Langage des Fleurs".* Pero sin lugar a duda, su gran creación para con los ballets lo constituye "*Daphnes et Chloé*" (1910 – 1912), fruto de la colaboración con Sergei Diaghilev (1872 – 1929) y los Ballets Rusos.

También es destacable aquí el hecho de que casi todas las creaciones ravelianas de inspiración española fueron danzas: la "*Habanera*" de *"L'Heure espagnole*", la *"Malagueña*", la "*Jota", "Alborada del Gracioso*"…

Hélène Jourdane – Morhange dijo que fueron sus raíces vascas las que ataron a Ravel de un modo tan particular al baile, ya que "la tendencia a los ritmos danzantes es un rasgo característicos de los vascos". [59] En particular, en la música de Ravel, podemos ver rastros de dos danzas tradicionales vascas: el fandango y el zortziko.

[59] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 170.

El fandango

El fandango es una danza tradicional de la Península Ibérica caracterizada por su tempo vivo y por su ritmo ternario. Originalmente, el fandango se escribía en compás de 6/8, pero posteriormente pasó a hacerse en 3/8 o 3/4. En cuanto a los pasos de la danza se refiere, muestra grandes analogías con la "jota".

Es importante la distinción entre las diferentes variantes regionales que el fandango clásico fue adquiriendo durante los siglos XVIII y XIX, especialmente por el norte de la Península Ibérica (Asturias, País Vasco, Castilla, Cataluña y el norte de Portugal), y el rol que esta danza adquirió en el flamenco. Este último caso, el del fandango flamenco, es más tardío (de principios del siglo XIX), y se caracteriza por su acercamiento al "cante jondo".

Gracias a diferentes escritos, podemos saber que Ravel se quedó maravillado con el fandango que se bailaba en la plaza de San Juan de Luz. La variante de fandango que el músico conoció en su tierra natal fue el fandango labortano: el fandango del norte del País Vasco, que se había popularizado en ese territorio a mediados del siglo XIX aproximadamente, según Miguel Ángel Sagaseta.[60]

El fandango labortano era acompañado, normalmente, por la "trikitrixa"[61] o por uno o varios "txistus". Un escrito de la violinista Hélène Jourdan – Morhange nos explica muy bien cómo era bailado:

> "Nunca fallábamos por las noches, bajo los farolillos, al popular fandango bailado en la gran plaza por las mujeres del país. Marie – France de Montaut, cantante, una de las intérpretes fieles de Ravel, se unía a ellas: su ascendencia vasca estallaba en toda su esencia. Ravel amaba esta danza, una de las pocas en las que la mujer participa, con una modestia que rehúsa todo abrazo: los brazos se elevan "*en corbeille*" alrededor de los rostros como pájaros inquietos. En otros bailes vascos, la mujer forma también parte del grupo, pero permanece inmóvil, contemplando simplemente

[60] SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. "*Fandango – Jota – Orripeko - Trikitrixa*".
[61] Acordeón diatónico.

el virtuosismo del hombre. "¡Tomad nota, vosotros, parisinos!" – decía Ravel bromeando".[62]

Pierre "Périco" Ribera - «*Le fandango à Saint-Jean-de-Luz*» (1900)

Algunos ejemplos en la obra de Ravel en los que encontramos el ritmo del fandango son los siguientes:

- ✓ ***Rapsodie espagnole : Feria***

Está escrita en compás de 6/8 y la indicación que Ravel propone al principio de la obra es la de "*Assez animé*" – en alusión al carácter vivo del fandango. También, y como anteriormente hemos explicado, la pieza comienza con la intervención de dos flautas que recuerdan al color de los txistus – los instrumentos que por excelencia acompañaban el fandango bailado en la plaza de San Juan de Luz.

- ✓ **El primer movimiento del Concierto en Sol Mayor**

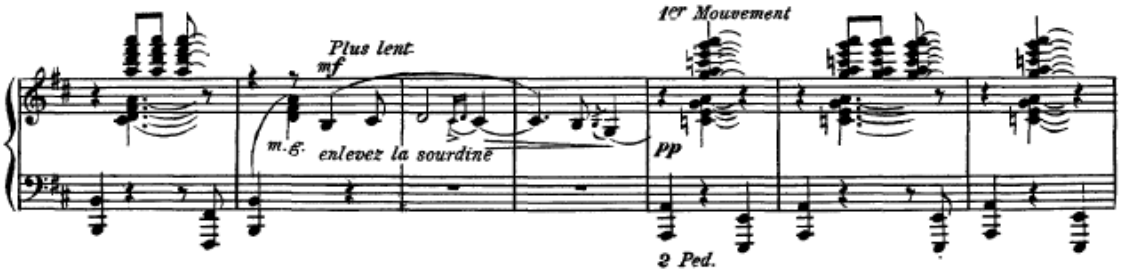
Si bien este primer movimiento no contiene ni el ritmo ni la métrica propia del fandango, sí que posee el carácter animado y festivo de esta danza, como anteriormente hemos visto que explicó Marguerite Long.

[62] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 34.

✓ *Miroirs:* Alborada del Gracioso

En este caso, Ravel hace uso del fandango flamenco y no del que conoció en el País Vasco. Esta pieza representa, además, la cumbre del hispanismo en la música de Ravel, después de su "*Rapsodie espagnole*". Gracias a la técnica pianística utilizada en la Alborada, Ravel consigue crear un juego muy rico de timbres que evoca a diferentes instrumentos tradicionales del flamenco (castañuelas, guitarras, cascabeles…). Algunos de los mencionados recursos utilizados son: los tresillos de semicorchea, los acordes arpegiados, las notas repetidas…

En la sección central, además, evoca el canto de una cantaora, cuya intervención se intercala con la sucesión de acordes que evocan los murmullos y los ecos de unas danzas en la lejanía:



A pesar de que es clara la influencia flamenca en esta obra, es interesante ver en el documental "*Maurice Ravel. Zazpiak bat*" (2000) de Jean – Pierre Grasset a Michel Sendrez (1932), quien hace bailar a dos jóvenes vascas un fandango labortano sobre el primer tema en 6/8 de la Alborada y, con esta demostración, hace ver que los pasos del fandango coinciden exactamente con la música de Ravel.

✓ El Bolero

La relación que guardan esta obra y la danza que es objeto de nuestro análisis en este punto es clara: originalmente el Bolero había de titularse *"Fandango*". La elección de este título no tenía nada que ver con la propia música: no era ni una danza ni tendría el ritmo típico de fandango. En 1927 la bailarina Ida Rubinstein (1885 – 1960) le había encargado a Ravel un ballet que estaría formado por la orquestación de seis piezas de los cuadernos para piano de la "*Iberia*" de Albéniz ("*El Puerto", "Corpus Christi en*

Sevilla", "Rondeña", "Triana", el *"Albaicín"* y el *"Polo*"), y el título de "*Fandango*" servía muy bien para sintetizar el carácter español de la obra. Finalmente, y a pesar de que Ravel ya había comenzado con la orquestación de la "*Rondeña*", el proyecto no se llevó a cabo. La razón fue que Ravel descubrió que los derechos de orquestación de la obra habían sido otorgados al director madrileño Enrique Arbós (1863 – 1940). Aún así, Arbós le había cedido generosamente dichos derechos a Ravel, pero este último rechazó la idea y decidió preparar una obra original, que cubriera a pesar de todo con las exigencias de Ida Rubinstein. Imaginó, así, una obra pobre en cuanto a forma que no tuviera un gran desarrollo temático ni complicadas modulaciones, lo que dio lugar al famoso "Bolero" que conocemos hoy en día.

Ravel se encontraba de vacaciones en San Juan de Luz en la época en la cual escribió esta obra. Era verano de 1927 y contaba con la compañía de Gustave Samazeuilh que explicó:

> "Fui testigo del divertido espectáculo de ver a Ravel en bata amarilla y con un gorro rojo escarlata tocando con un dedo el tema del Bolero antes de tomar nuestro baño matutino, y diciéndome: "*La señora Rubinstein me pide un ballet. ¿No encuentra Usted que este tema tiene la insistencia suficiente? Voy a tratar de repetirlo un gran número de veces sin ningún tipo de desarrollo y graduando de la mejor manera el sonido de mi orquesta".* Y ahora sabemos con qué maravillosa virtuosidad lo consiguió*".*[63]

[63] ROSSEAU – PLOTTO, Étienne. "Ravel. Potraits basques", página 186.

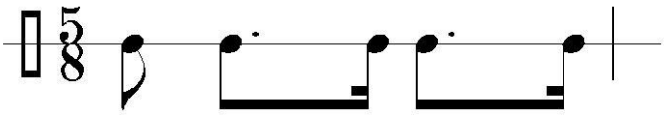
El Zortziko

El Zortziko es un ritmo típico de una clase de bailes tradicionales vascos. Así mismo, también se denomina Zortziko a un tipo de métrica que se utiliza en la "bertsolaritza"[64].

El nombre de Zortziko viene del euskera y significa "de ocho", pues las frases de las composiciones musicales con este tipo de ritmo están formadas por ocho compases. El instrumento más comúnmente utilizado para acompañarlo es el txistu con el tamboril.

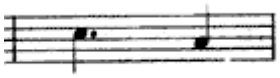
El lingüista alemán Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835), que se interesó en la lengua y la cultura vascas en uno de sus viajes a la Península Ibérica, buscó, entre otras cosas, melodías y letras tradicionales de dicha cultura. En los denominados "Papeles Humboldt", el Zortziko aparece denominado como "cantinela privativa de ese País", y, a su vez, se mencionan sus dificultades para transcribirlo. A juicio de su autor, la escritura en 6/8 era la más indicada, antes que la del 2/4 (que también se utilizaba), pero "ni aún así acertará el músico extranjero a darle la expresión con que lo caracteriza el vascongado".[65]

Ya a mediados del siglo XIX, algunos txistularis y compositores con mayor formación musical, pasaron a escribir el Zortziko en compás de 5/8, pues este compás se ajustaba mejor a la forma tradicional de los cantos y bailes vascos. Hoy en día, aunque existen variantes en compás de 2/4 y 6/8, el compás de Zortziko más habitual es el de 5/8. Este se divide siempre en tres partes. La célula rítmica característica de este ritmo es la corchea en la primera parte del compás y las corcheas con puntillo-semicorchea en las dos restantes:



[64] La "Bertsolaritza" es un género perteneciente a la literatura oral vasca. Ver página 40.
[65] SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. "*Zortziko".*

También existen muchas variantes en el valor de las notas utilizadas, siendo una de ellas la que se detalla a continuación:



En cualquier composición musical con tiempo de Zortziko, las corcheas con puntillo (imagen 1) acostumbran a ser más alargadas y las semicorcheas se convierten casi en fusas. Además, la corchea con puntillo del segundo tiempo es más larga aún que la del tercero. Las negras (imagen 2), por otro lado, se suelen alargar levemente en duración.

Estas irregularidades rítmicas se deben a que en los bailes con ritmo de Zortziko – como por ejemplo del "Aurresku" – el "dantzari" (bailarín) suele hacer saltos con levantamiento de piernas o con cruce de pies y el "txistulari" (la persona que toca el "txistu"), tiene que esperar a que el bailarín baje las piernas para poder acompañarlo así con la música.

Con estas irregularidades rítmicas son interpretadas también las canciones tradicionales vascas que contienen este ritmo de Zortziko: quizás sea ésta la razón por la cual Humboldt se encontró con dificultades a la hora de querer transcribirlo.

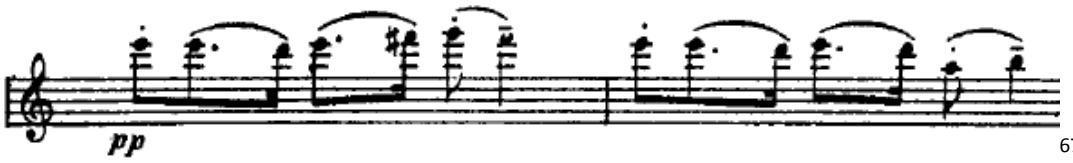
A pesar de que el origen y la difusión del Zortziko son de origen puramente tradicional, en el mundo de la música clásica también encontramos algunos autores que lo han utilizado para sus composiciones:

- Pablo Sarasate (1844 – 1908): "Capricho Vasco" (1880).
- Isaac Albéniz (1860 – 1909): "Zortzico" (1887).
- Joaquín Turina (1882 – 1949): "El Árbol de Guernica" (1927) de las "Dos Danzas sobre temas populares españoles" op. 41.
- Padre Donostia (1886 – 1956): "*Errimina*".

✓ El Zortziko en el Trío de Ravel

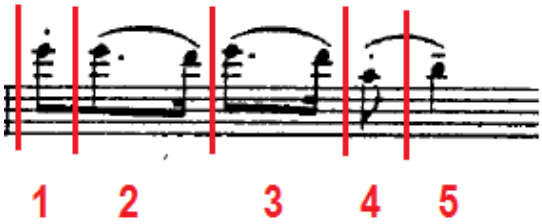
"El Trío, cuyo primer tema tiene un sabor vasco, fue escrito íntegramente en 1914, en San Juan de Luz" – M. Ravel [66]

A pesar de que el compás que utiliza Ravel en su Trío no es el característico 5/8 del Zortziko si no el de 8/8, es innegable la referencia a este célebre ritmo vasco. Esta evidencia es clara en el tema inicial:



[67]

A partir de la articulación que Ravel utiliza, se forman cinco partes "virtuales" dentro del compás:



También por medio de la articulación Ravel imita las irregularidades rítmicas con las que son cantadas las canciones con ritmo de Zortziko: la primera corchea con stacatto que hace que la nota sea de más corta duración / los dos motivos siguientes de corchea con puntillo – semicorcheas debajo de una ligadura, que hacen que las corcheas con puntillo se alarguen / de nuevo otra corchea suelta que hace la nota más corta / y la última negra, con una raya que indica que se ha de alargar ligeramente.

Es inevitable en este punto reflexionar acerca de una cuestión interpretativa: ¿tendríamos que tener en cuenta las irregularidades rítmicas características de los Zortzikos a la hora de interpretar este primer movimiento del Trío?

A pesar de que la articulación de Ravel sea muy clara y precisa, una persona que no conozca cómo se interpreta el Zortziko no podrá a partir de esta partitura recrearlo de

[66] ORENSTEIN, Arbie. "*A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*", página 32.
[67] RAVEl, Maurice. *Piano Trio.* [Música impresa].

la misma manera que una persona que sí lo conozca, por los mismos límites de la notación. Del mismo modo que ocurre con los valses vieneses o los tangos argentinos.

7. Ravel y la literatura

Ravel vivió siempre en contacto con la literatura, y más concretamente con la poesía. Se interesó profundamente en el trabajo y en la estética de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), basada en la contemplación de la belleza y en la reivindicación de la objetividad del arte, aspecto que trató de reflejar siempre en su obra. También tuvo una relación muy estrecha con los escritores simbolistas franceses – como Mallarmé (1842 – 1898) o Verlaine (1844 – 1896) – cuyos textos utilizó para algunas de sus composiciones musicales.

Llegó a escribir sus propios poemas, de los cuales algunos se convirtieron después en canciones compuestas por él.

Así, Ravel también se interesó por la literatura escrita en el País Vasco. En su biblioteca personal de su casa de Montfort l'Amaury se encontraron algunos libros en vasco. Uno de ellos era un libro escrito por José de Arriaga (1872 – 1957) que contenía la siguiente dedicatoria: "Esta copia está dedicada a M. Ravel, el eminente compositor y patriota Vasco. Bilbao, febrero de 1913".

En una carta escrita en febrero de 1913 a Roland – Manuel, Ravel le hablaba de este escritor y le decía lo siguiente:

> "¿Se ha publicado ya tu libro? Le prometí a don José de Arriaga (calle Hurtado de Amezaga nº5, Bilbao) que le enviaría una copia tan pronto como estuviera listo. No le hagas a un vasco romper su palabra, especialmente si es a un compatriota…".[68]

[68] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 171.

La Bertsolaritza

La **Bertsolaritza** es un género perteneciente a la literatura oral vasca. Consiste en un discurso cantado e improvisado, compuesto por versos debidamente medidos.

Los bertsolaris, que son los practicantes de la bertsolaritza, siempre cantan en sus improvisaciones. A pesar de que se le da mucha mayor importancia a la palabra que a la melodía, la fusión correcta entre el canto y el texto de la mano del bertsolari también es evaluada por el público. Las melodías que se utilizan acostumbran a ser canciones tradicionales vascas, cuyo texto es sustituido por uno improvisado por el cantante.

La creación a partir de la improvisación es, por tanto, la base de la bertsolaritza. Este género de la literatura oral vasca no acepta ni textos escritos ni fórmulas preparadas previamente. El objetivo no es decir cosas peculiares o extrañas, si no hablar sobre temas cotidianos de la forma más hermosa y rápida posible. Al bertsolari se le es dado un tema, así como la medida y la melodía sobre los cuales tendrá que improvisar. A partir de ese momento, en dos o tres segundos, el bertsolari comienza. La improvisación no acepta ni paradas, ni interrupciones, ni correcciones.

En cuanto a la medida, existen muchas variantes utilizadas por los bertsolaris, que se pueden clasificar en diferentes grupos. Por razones estéticas y culturales, el bloque de versos más habitual es el del Zortziko.

La bertsolaritza necesita claramente una audiencia activa, ya que se lleva siempre a cabo con la colaboración de un público: normalmente, los últimos dos versos que canta el bertsolari, son repetidos conjuntamente con el público cantando. Por tanto, es muy importante que el tema sobre el que se va a improvisar sea de interés para el

mismo. Los temas más habituales son los relacionados con la tradición, la religión, la historia o con los ligados a la vida cotidiana (la cultura, el deporte, la naturaleza, el amor…). Por tanto, y como los bertsolaris no son quienes eligen los temas, tienen que ser capaces de estar preparados para desarrollar cualquiera de ellos, por asombroso y sorprendente que éste sea.

A lo largo de la historia, los bertsolaris se han movido en diferentes ambientes, los más destacables quizás sean los siguientes:

- Los **desafíos**: que se hacían entre una pareja de dos bertsolaris. Fueron muy importantes durante todo el siglo XIX, pero hoy en día prácticamente han desaparecido.

- **Sesiones en fiestas populares**: suele ser muy habitual encontrarse sesiones de bertsolaritza en las fiestas mayores, en las cuales lo importante no es saber quién es el mejor bertsolari, si no que la audiencia pase un rato agradable.

- **« *Lore Jokoak* »:** las "Fiestas de las Flores" fueron unos concursos de poesía, creados por Antoine d'Abbadie (1810 – 1897). Se celebraron por primera vez en 1853 en Urruña, en el País Vasco – francés, y posteriormente se extendieron al resto de Euskal Herria. Estas fiestas también llegaron a San Juan de Luz en 1892, y supusieron una gran revolución de la cultura vasca para el municipio, como bien hemos explicado en el tema 2 de este trabajo ("El Sustrato raveliano").

- El **Concurso Nacional de Bertsolaritza**: celebrado desde 1935, hoy en día es un gran fenómeno organizado cada cuatro años que reúne a miles de personas. Los concursantes son bertsolaris de todo Euskal Herria. Gracias a este concurso la bertsolaritza se ha institucionalizado, creando muchísimas escuelas y eventos. Además, cada vez es utilizada por muchos como una experimentación intelectual.

✓ ¿La bertsolaritza presente en el Trío de Ravel?

Como amante de la literatura y de la cultura, Ravel seguramente fue testigo del fenómeno de la bertsolaritza, que tuvo una fuerte presencia como hemos visto en el País vasco – francés a principios del siglo XX.

Como ya anteriormente hemos comentado, el **Zortziko** es la medida más frecuente en la bertsolaritza. Según el número de sílabas de cada verso, existen dos tipos de Zortziko: el "Zortziko Nagusia" (Zortziko mayor) y el "Zortziko Txikia" (Zortziko menor); pero centrémonos en el segundo.

Las estrofas del Zortziko Txikia están compuestas por ocho versos de siete y seis sílabas que se van intercalando. Estos versos son cantados por el bertsolari de manera silábica, es decir, una sílaba por cada nota de la melodía.

Veamos un ejemplo:

ZIBURUTIK SARARA[69]

Ziburutik Sarara (7)

Izan du naiz gana (6)

Nere lehenagoko (7)

Maite batengana (6)

Hara arribatu gabe (7)

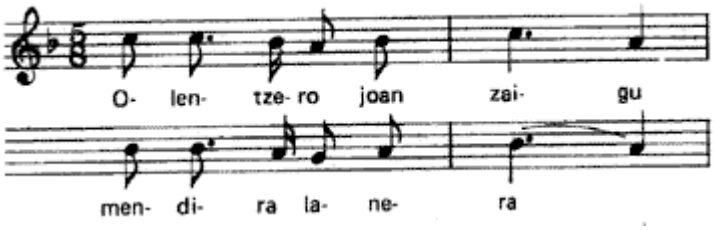
Aitu nuen fama (6)

Guarda gazte batekin (7)

Zela hitz emana (6)

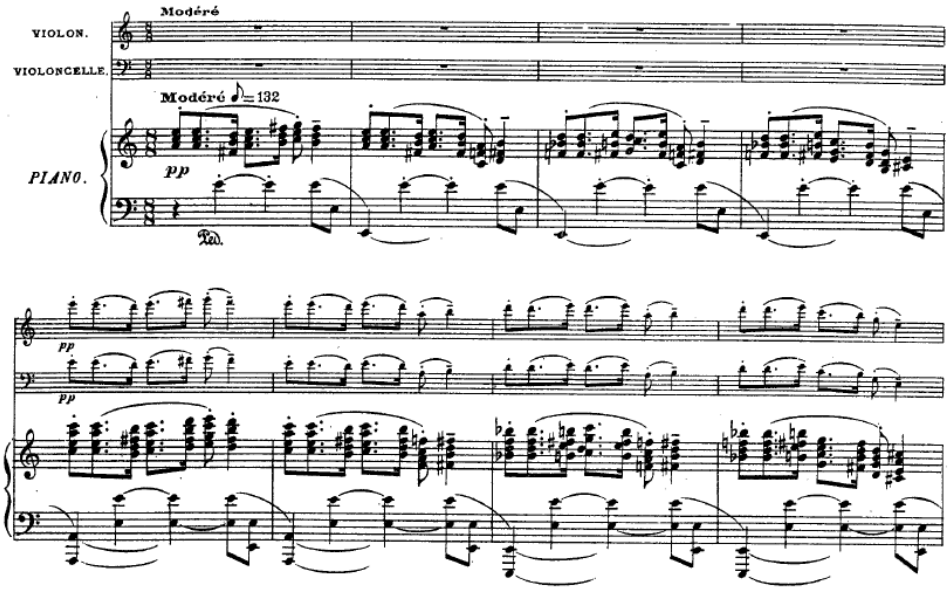
A pesar de que todos los versos no contienen el mismo número de sílabas, también es verdad que, muchas veces, la última palabra del verso de seis suele ser una palabra aguda que hace que la última sílaba esté acentuada. Y así, en algunas ocasiones, los bertsolaris suelen cantar esa última sílaba en dos notas, por lo que el verso, en vez de ser de seis sílabas, se convierte en uno de siete, como vemos en el ejemplo siguiente:

"Olentzero joan zaigu (7) / mendira lanera (6)" [70]



Un nuevo vistazo al comienzo del Trío de Ravel nos hace darnos cuenta de que el tema, casualmente, sigue esta estructura silábica del "Zortziko txikia": la siete notas de la melodía de cada compás corresponderían, en teoría, a las siete sílabas de cada verso, y los ocho primeros compases en los que el tema se repite, corresponderían a las ocho líneas de la estrofa del Zortziko.

[69] "De Ciboure a Sara".
[70] EUSKO IKASKUNTZA. *Cancionero vasco* [en línea].



[71]

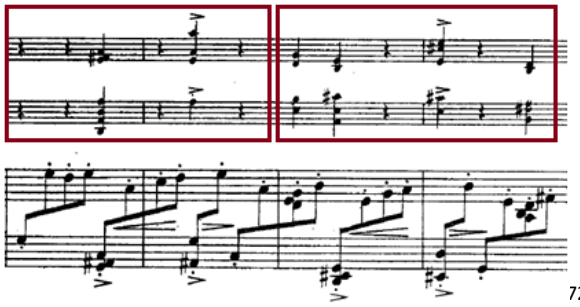
Sabiendo esto, también podríamos pensar que la elección de Ravel de utilizar el compás de 8/8 (en vez del compás convencional de ritmo de Zortziko de 5/8) no fue arbitraria, y que lo hizo para poder reunir las siete sílabas de los versos de Zortziko en un mismo compás.

No podemos afirmar a ciencia cierta que Ravel estuviera pensando en las formas métricas de la bertsolaritza cuando compuso este Trío: nunca dejó constancia de ello en sus escritos. Pero otro hecho que justificaría nuestra teoría, es que el segundo movimiento de este mismo trío también está basado en una forma literaria: el Pantoum.

El **pantoum** es una forma poética de origen malasio, que fue adoptada por numerosos poetas franceses con los que Ravel estaba muy familiarizado: Hugo, Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire... Consta de varios cuartetos cuyos versos son isométricos y las rimas aparecen alternadas, en tanto a que la segunda y la cuarta rima de cada estrofa se convierten en la primera y la tercera de la siguiente (A B C D / B E D F).

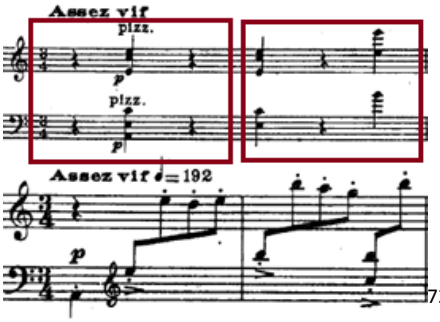
Este aspecto del pantoum aparece constantemente en la imaginación de Ravel, y lo traduce en su música. Como ejemplo, veamos la posición de los acordes placados de Ravel en los compases 11 y 12, que reproducen la posición de los silencios entre los acordes placados en los compases 9 y 10:

[71] RAVEl, Maurice. *Piano Trio.* [Música impresa].



[72]

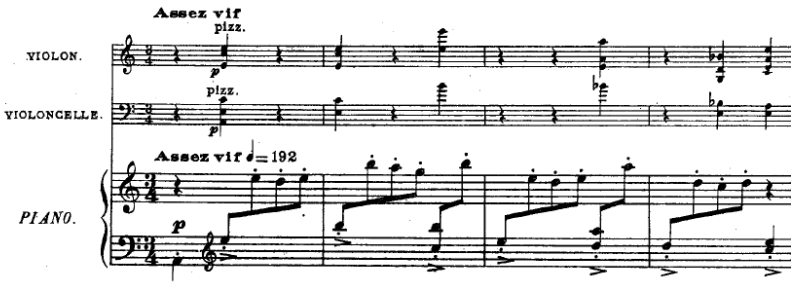
Otro claro ejemplo es el de los compases 1 y 2, en el que los acordes que realizan el violín y el cello en el segundo tiempo del compás 1 vuelven a aparecer en el primer tiempo del compás 2.



[73]

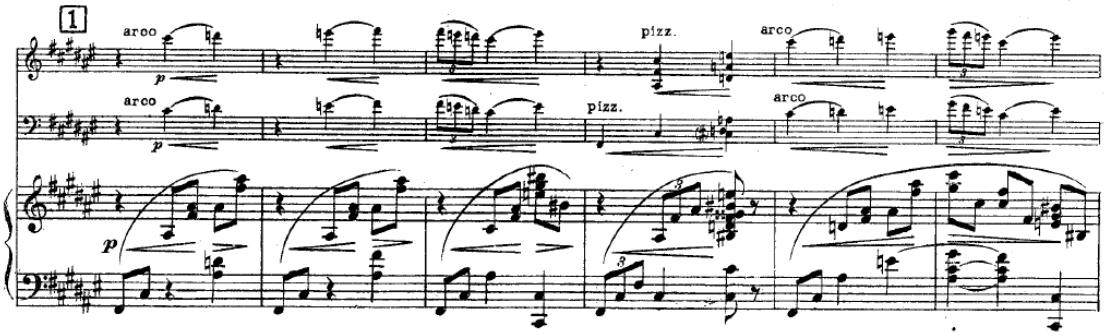
Otro hecho diferenciador del pantoum que no se escapa de la vista de Ravel, es que trata siempre dos temas diferentes, los cuales sirven de acompañamiento el uno del otro: una idea ocupa los primeros dos versos de cada estrofa y la otra idea ocupa los otros dos. Ravel con este segundo movimiento del Trío consigue unificar ambas ideas de una forma admirable y magistral:

- La primera idea (o el Tema 1) se caracteriza por el Staccato y por un ritmo percusivo:



[72] RAVEl, Maurice. *Piano Trio.* [Música impresa].
[73] RAVEl, Maurice. *Piano Trio.* [Música impresa].

- El tema 2 es, en cambio, legato, agitado y la melodía está compuesta por motivos cortos:



[74]

[74] RAVEl, Maurice. *Piano Trio.* [Música impresa].

8. Conclusiones

Después de desenmarañar y analizar algunos elementos que se esconden detrás de la música de Ravel, llegamos a la clara conclusión de que sus orígenes vascos, así como el contacto que mantuvo con esta realidad cultural durante toda su vida, tienen una indiscutible presencia en su creación artística.

Este fenómeno, lamentablemente, es desconocido por muchos. Algunos musicólogos, incluso, descartan rotundamente el hecho de que Ravel estuviera influenciado por sus raíces vascas. En todo caso, y con el fin de justificar aquello "exótico" que, sin duda, es perceptible en su música, acaban relacionando al compositor con la cultura española en vez de con la vasca; cuando, en verdad, y tal y como hemos podido comprobar, esta afirmación no se corresponde con la realidad.

Si consiguiéramos tener una actitud más receptiva hacia lo que el mismo Ravel consideraba que era la propia esencia de la música de un artista – sus raíces y sus reacciones personales (en el caso de Ravel, y que tanto él como sus amigos en reiteradas ocasiones afirmaban, estaban marcadas por características que ellos mismos entendían como vascas) – quizás haríamos una lectura muy diferente de su música y hasta llegaríamos a replantearnos ciertos aspectos interpretativos, como hemos visto que pasa con el primer movimiento del Trío en la menor y su ritmo de zortziko.

En la música de Ravel, por tanto, divisamos un cierto sabor o color que podríamos definir como vasco. Resulta muy difícil, sin embargo, explicar por qué lo percibimos de esta manera, puesto que nuestro compositor en ningún momento utilizó ni materiales ni fórmulas folclóricas preexistentes. Si lo entendemos así es porque Ravel, a partir de sus propios recuerdos y vivencias, asimiló la esencia de la cultura vasca mediante un procedimiento de "absorción" de los elementos y características propias de la misma, y, posteriormente, los transfirió a su obra, de manera inconsciente en numerosas ocasiones (giros melódicos que recuerdan a cantos tradicionales, colores tímbricos que evocan los instrumentos vascos…) y de forma intencionada en tantas otras (el uso del fandango o del zortziko como fórmulas rítmicas para sus obras).

Este hecho no hace más que confirmarnos lo interiorizada que Ravel sentía la cultura vasca: para él, su inconsciente y su imaginación eran la perfecta fuente de inspiración que le llevaron a componer las obras que posteriormente han sido atribuidas a la cultura de su tierra natal, sin tener la necesidad de recurrir a ninguna fuente externa que le ayudase a acercarse a esta realidad cultural. Experiencia contraria, por cierto, a la vivida con la composición de obras de inspiración española, para las cuales se sirvió de la ayuda de un libro especializado en melodías modales y ornamentos de la lírica popular española, tal y como Manuel de Falla explicaba.[75]

Los ejemplos musicales relacionados con la cultura vasca en la obra de Ravel que hemos ido estudiando a lo largo de esta investigación, son los más representativos que hemos encontrado. Sin embargo, podríamos deducir que ciertas vivencias y experiencias que Ravel conservaba de su estancia en el País Vasco, también le sirvieron como fuente de inspiración para otras obras suyas, sin que haya una conexión directa entre ellas.

Así, y por citar algunos ejemplos, en los cantos tradicionales vascos, el lamento y la melancolía son a menudo retratados con la figura de un pájaro: un pájaro "sediento de libertad". ¿No es fácil identificar esta imagen con los "*Oiseaux Tristes*" de los "*Miroirs*" de Ravel? Si echamos un vistazo a otra de las piezas que componen los "*Miroirs*", y si tenemos en cuenta que una de las cosas de las que Ravel más disfrutaba cuando volvía a su tierra natal era del mar, ¿podría ser "*Une Barque sur l'océan"* un producto de las emociones surgidas después de una excursión por el mar en un pequeño barco desde el puerto de San Juan de Luz?

No podremos nunca llegar a saber cuáles fueron exactamente las fuentes de inspiración que sirvieron a Ravel para la composición de sus obras, pero, si alguna cosa hemos aprendido, es que reside en él una gran singularidad, algo que hace de él un músico que lo diferencia de todos los demás de su generación: su alma vasca.

[75] JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*", página 154.

9. Bibliografía

- AZKUE, D. Resurrección Mª de: "*Cancionero popular vasco*". Bilbao: Euskaltzaindia, 1990.
- ARRIAGA, José de: "Maurice Ravel. Rápida Noticia". *Euzkadi*. Bilbao, Julio – agosto 1913, pp. 292-295.
- DARROBERS, Jean-Nöel: "Marins et corsaires, les ancetres Cibouriens de Maurice Ravel". *Revue d'etudes basques*. Junio de 1987, n. 22, pp. 78-94.
- ERKIAGA, Eusebio: "Ravel, Ziburu-ko seme". *Egan-suplemento de literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País.* Diciembre 1959, v. 12, pp. 155 – 158.
- ETXABURU, Josu y YARTO, Lourdes. *"Hizkuntza eta Literatura I".* Sondika: Giltza – Edebé taldea, 1999. ISBN 84 – 8118 – 555 – 8.
- EUSKO IKASKUNTZA. *Cancionero vasco* [en línea]. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1994. [Fecha de consulta: enero 2014]. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/bilatu?q=&partialfields=fondo:Cancionero.publicacion:CANCIONERO%2BVASCO>.
- GRASSET, Jean – Pierre. *"Maurice Ravel. Zazpiak bat".* Baigorri: ZTK ELkartea, 2000.
- HEINZELMANN, Sigrun B. "*Sonata form in Ravel's pre-war chamber music*". ProQuest, UMI Dissertation Publishing, Mayo 2012. ISBN 978 – 1248982662.
- HIRSBRUNNER, Theo. "*Maurice Ravel. Vida y obra*". Belén Bas Álvarez [Traductora]. Madrid: Alizana Editorial, 1993. ISBN 84 206 8563 1.
- JANKELEVITCH, Vladimir. "*Ravel".* Francia: Seuil, 1995. ISBN: 978-2020234900.
- JOURDAN – MORHANGE, Hélène. "*Ravel et nous*". Ginebra: Éditions du Milieu du monde, 1945.
- KELLY, Barbara L. *« Maurice Ravel »* [en línea]. Oxford : Oxford University Press. [Fecha de consulta: febrero 2014]. Disponible en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52145?q=ravel&search=quick&pos=1&_start=1#S52145.4.
- LEKUONA, J.M.: *Ahozko euskal literatura.* Donostia: Erein, 1982. ISBN 84-85324-77-3.

- LONG, Marguerite. *"At the Piano with Maurice Ravel".* Gran Bretaña: Aldine Press, 1973. ISBN 0 460 078712.
- MADINA, Francisco de: "Raíz vasca en Mauricio Ravel Delouart". *Boletín del Instituto Americano de Estudios Vascos.* Oct-nov-dic 1968, pp. 170-172.
- NARBAITZ, Pierre: "Maurice Ravel". Anglet: 1975.
- NEWBOULD, Brian. « Ravel's Pantoum *».* T*he Musical Times,* Marzo 1975, vol. 116, pp. 228 – 231.
- NICHOLS, Roger. "*El mundo de Ravel*". Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999. ISBN 987-9396-17-0.
- ORENSTEIN, Arbie. "*A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*". USA: Dover Publications, 2003. ISBN 978-0486430782.
- ORENSTEIN, Arbie. "*Ravel. Man and musician*". USA: Dover Publications, 2011. ISBN 978-0486266336.
- PIALLOUX, G.: "Ravel et l'Euskara". *Revue d'etudes basques.* 1994, n. 49, pp. 6-15.
- RAVEl, Maurice. *Bolero.* [Música impresa]. París: Durand & Cie, 1928.
- RAVEl, Maurice. *Concierto en Sol Mayor.* [Música impresa]. París: Durand & Fils, 1932.
- RAVEL, Maurice. *Gaspard de la nuit.* [Música impresa]. París: Durand & Fils, 1908.
- RAVEl, Maurice. *Le Tambeau de Couperin.* [Música impresa]. París: Durand & Fils, 1918.
- RAVEl, Maurice. *Ma mére l'oye.* [Música impresa]. París: Durand & Fils, 1910.
- RAVEL, Maurice. *Miroirs.* [Música impresa]. París: Demets, 1906.
- RAVEl, Maurice. *Piano Trio.* [Música impresa]. París: Durand & Cie, 1915.
- RAVEL, Maurice. *Rapsodie espagnole.* [Música impresa]. París: Durand & Fils, 1908.
- RAVEl, Maurice. *Sonatine.* [Música impresa]. París: Durand & Fils, 1905.
- RAVEL, Maurice / ORENSTEIN, Arbie. "*A Ravel reader: correspondances, articles, interviews"*. New York: Columbia University Press, 1990.

- ROLAND, Manuel. "*Mauricio Ravel y su obra*". Eduardo L. Chavarri [Traductor]. Bilbao: Unión Musical Española, 1921.
- ROLAND, Manuel. "*Rave*l". Roberto J. Carman [Traductor]. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- ROSS, Alex: "*El Ruido Eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música"*. Luis Gago [Traductor]. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2009. ISBN 978 – 84 – 322 – 0913 -0.
- ROSSEAU – PLOTTO, Étienne. "*Ravel. Potraits basques*". Anglet: Atlantica – Séguier, 2004. ISBN 2 – 84049 – 360 – 8.
- SALABERRY, J-D-J.: "*Chants populaires du Pays Basque*". Baiona, Imprimeire de Veuve Lamaignêre, 1870.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. "*Zortziko"* [documento en línea]. Usurbil: Euskomedia Fundazioa, 2008. [Consulta diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/147723>.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. "*Fandango – Jota – Orripeko - Trikitrixa"* [documento en línea]. Usurbil: Euskomedia Fundazioa, 2008. [Consulta diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/64930#2>.
- SANTIAGO, Rodrigo A. de: "Ravel'en zortzikoa",*Txistulari.* Bilbao, oct – dic 1965, nº 44, pp. 33-34.
- SENDREZ, Michel: "Les elementes basques dans la musique de Ravel", *Eusko Ikaskuntza-Cuadernos de Sección-Música*, 1996, pp. 187-221.
- URKIZU SARASUA, Patricio. "*Zazpiak bat"* [documento en línea]. Usurbil: Euskomedia Fundazioa, 2005. [Consulta: enero 2013]. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/146820>.
- ZULAIKA ARREGUI, José Gonzalo de (Aita/Padre Donostia): "Hommage à Ravel". *Gure Herria*, Ustaritz, diciembre 1937, p. 336-340.