

## GASPARD DE LA NUIT. TROIS POÈMES POUR PIANO D'APRÈS ALOYSIUS BERTRAND

**M<sup>a</sup> Dolores Moreno Guil**

*Profesora de piano del C.S.M. Rafael Orozco*

Inmersos en el año Albéniz (1860-1909) y en la conmemoración del centenario de la creación de "Iberia", significativamente se cumplen cien años de la otra "maravilla del piano"<sup>1</sup>, el tríptico de Maurice Ravel "Gaspard de la Nuit", que en palabras del pianista Alfred Cortot es "uno de los más sorprendentes ejemplos de ingeniosidad instrumental del que haya dado testimonio jamás la industria de los compositores"<sup>2</sup>. Compuesta entre Mayo y Septiembre de 1908, se inspira en poemas de Aloysius Bertrand (1807-1841), representante de la estética cargada de pesadillas al

estilo gótico medieval que influyó en autores como Hoffmann, Baudelaire, Lautreamont, Poe, en pintores como Goya y Redon, y, finalmente, en músicos como André Caplet y los mismos Debussy y Ravel. Fue el pianista Ricardo Viñes, uno de los más ardientes defensores de la música española y francesa de las primeras décadas del siglo XX, quién en 1895 puso en manos de su amigo de la infancia Maurice Ravel un ejemplar de "Gaspard de la Nuit: Fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot"<sup>3</sup>. Así habría de surgir el famoso tríptico pianístico<sup>4</sup>, estrenado el

- 1 Messiaen definió así la Iberia de Albéniz: " ...la maravilla del piano, la obra maestra de la música española que ocupa un lugar – acaso el más alto– entre las estrellas de primera magnitud del rey de los instrumentos".
- 2 BRICARD, N., Gaspard de la Nuit de Maurice Ravel., Alfred Publishing Co., Inc. , p.4.
- 3 They were reissued in 1863 and again in 1895. Publicada póstumamente en 1842 tras ser descubiertos por Baudelaire y Marmallé, esta obra introdujo la prosa poética en la literatura francesa y se convirtió en una fuente de inspiración para los poetas simbolistas. Después de la primera publicación de los poemas de Bertrand en 1842, aparecieron otras en 1863 y en 1895. Parece que fue ésta última la que adquirió Ricardo Viñes.
- 4 El autógrafo en el archivo de DURAND consiste en 18 páginas, firmadas y fechadas el 5 de Septiembre de 1908 .

9 de enero de 1909 por el propio Viñes en un concierto de la Société Nationale en la Sala Érard de París<sup>5</sup>

En la trayectoria artística de Ravel (1875-1937), Música y Literatura forman una totalidad<sup>6</sup>. De hecho, el compositor estuvo muy en contacto con ambientes literarios vanguardistas que le empujaron hacia nuevos cambios creativos. En este sentido, la Poesía ayudó en su empeño de desprenderse de la enseñanza tradicional del Conservatorio de París, y así adentrarse en las modernas tendencias del vanguardismo. Por todo ello, el presente artículo pretende ilustrar la genial partitura desde su relación con los poemas en prosa que la inspiraron. Como veremos, Bertrand y Ravel coincidieron en la utilización de unos moldes genuinamente franceses, reflejados en el afán por la perfección creadora, así como en una inventiva técnica que se vuelve artificio. En este sentido, ambos

autores, orfebres de la palabra y del sonido respectivamente, innovaron en la búsqueda de una nueva sonoridad, la prosa en Bertrand, la orquestal en Ravel. Del mismo modo, el gusto por lo maravilloso y oscuro fue común en ellos. No obstante, el poeta, artista romántico, siguiendo el impulso de la emoción personal, se perdió en un mundo fantástico de austeridad gótica y de tinieblas del inconsciente, dónde sus criaturas se adueñaron de su espíritu. En cambio, el músico, hombre del s. XX, desde una inspiración que nació de la exaltación de los sentimientos románticos, deformó la realidad sin dejarse devorar por el resultado, permaneciendo siempre como un espectador. Por consiguiente, Ravel superó una mera traducción musical de los poemas y, además, forjó su propia visión de los elementos temáticos: *Ondine*, la belleza fatal; *Le Gibet (La Horca)* y *Scarbo*, horror y miedo, emociones que misteriosamente encontramos atrayentes y fascinantes.

- 5 Ricardo Viñes Roda (Lérida, 5-II-1875; Barcelona, 29-IV-1943) fue el heraldo de la música contemporánea de su época. Estrenó obras fundamentales del repertorio pianístico como: "Pour le piano", "Estampes" e "Images" de Debussy; "Jeux d'eau", "Miroirs" y "Gaspard de la Nuit" de Ravel; y las "Cuatro piezas españolas" de Falla. A su vez, los compositores le dedicaron obras tan inspiradas como: "Poissons d'or" (nº 3 de "Images II") de Debussy, "Oiseaux tristes" (nº 2 de "Miroirs") de Ravel, "Fandango del caudil" (nº 3 de "Goyescas" de Granados, "Noches en los jardines de España" de Falla y "Trois pièces" de Poulenc.
- 6 SANZ, T., *Música y Literatura. La Poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Universidad de Burgos, 1999, p.73.

## Los poemas en prosa

Aloysius Bertrand fue un autor fantástico, extremadamente formalista y casi mallarmeano, admirado por conocidos escritores franceses de su tiempo, como el novelista y poeta Victor Hugo o el influyente crítico Sainte-Beuve, aunque permaneció prácticamente inleído por el público de su época, y también descuidado por sus propios colegas. Aparte de los escasos textos aparecidos en periódicos –relatos, crónicas, poemas en verso e incluso una obra teatral–, no llegó a ver ninguna de sus creaciones publicadas. En una doble vertiente, el poeta de Dijon, es para unos críticos, el creador del poema en prosa, mientras que para otros es el escritor romántico, heredero de Hugo y de Nodier. Ciertamente, aunque existen autores como Parny, del s. XVIII, o Chateaubriand, de principios del XIX<sup>7</sup>,

que anticiparon la musicalidad y el carácter cíclico de la poesía de Bertrand, sin lugar a dudas, éste fue pionero en hacer “un nuevo género en prosa”, el cuál perfecciona y aclara, dotándolo de carácter y personalidad. En especial, su poesía recobra el lirismo expresivo de la de Rousseau, pues, como él mismo describió, su obra es “*un arte de la Música*”. Por otro lado, las evocaciones de los símbolos de fuerzas oscuras hacen de él una especie de autor “Tipo”. Así, en *Gaspard* se muestra un mundo extraño e irreal, poblado de enanos-vampiro, de salamandras y de ondinas, así como escenas verdaderas o imaginadas, del Medievo al siglo XVII, de la historia de Borgoña, y la pintura flamenca e hispano-italiana. Este romanticismo marginal influirá en fenómenos literarios posteriores, en especial la poesía de Baudelaire y el surrealismo del s. XX<sup>8</sup>.

7 En el s. XVII, surge un movimiento anti-clásico francés que reclamó la abolición de las rimas, pues entorpecían a la riqueza de la poesía. A principios del XVIII, Du Bos se opuso a las reglas métricas y afirmaba: “*Existen bellos poemas sin versos, lo mismo que hay hermosos versos sin poesía, y bellos cuadros desprovistos de un rico colorido*”. Del mismo modo, las traducciones también contribuyeron a la evolución de la prosa poética, puesto que en la mayoría de los casos la rima tenía que suprimirse, sin perjudicar por ello a la belleza del texto. Como advierte Suzanne Bernand: “*Más allá de la traducción de la poesía, existe una poesía de la traducción.*”

8 André Breton, en su *Primer manifiesto surrealista* (1924), lo proclamó un precursor del Surrealismo.

En su Prefacio al libro, escrito alrededor de 1830<sup>9</sup>, Bertrand identifica "*Gaspard de la nuit*" como el seudónimo adoptado por Satanás, que le había dado los poemas que ilustran diversos principios literarios. Vemos pues que el poeta, desde el comienzo, evoca un mundo extraño en el límite de la ilusión y el misterio, con la presencia del diablo, ser supremo de la noche. Tras este breve Prefacio, un Prólogo, mucho más largo, adopta la forma de un diálogo sobre la estética, la búsqueda del arte, y el oficio del poeta. "*Las Fantasías*" se dividen en seis libros diferentes. El cuarto, quinto y sexto eran considerados por Bertrand como un poco marginales, por contener poemas más irregulares que no adoptan la forma de la balada de seis estrofas, de gran expresividad, utilizada en los tres primeros libros. Finalmente, "*Gaspard*" se cierra con un poema dirigido al crítico Sainte-Beuve y las "*Pièces Detachées extraites du portefeuille de l'auteur*"<sup>10</sup> o piezas independientes.

Las "*Fantasías*" no son sólo relatos fantásticos que recrean penetrantes visiones sobre fuerzas oscuras y sobrenaturales, sino, también, obras maestras de la inventiva, de técnica magistral, refinada y sumamente pulida. Bertrand es un maestro de la sonoridad, un orfebre de la palabra, que dota a sus poemas de cantabilidad y de un timbre riguroso y enérgico. Para ello, el autor eliminó las rimas, utilizó aliteraciones, e introdujo en la escritura, a través de guiones, silencios sugestivos que enriquecieron el contenido, alargando, así, la sugestión sonora del texto. Del mismo modo, Bertrand dio unidad a sus poemas en prosa a través de las estrofas, que llevan el germen del ritmo y la medida. La simetría de éstas posibilita un marco circular que rompe con la tradición impuesta por los traductores de las baladas o canciones germánicas. Todo esto explica, por qué Baudelaire lo consideró como el más grande de los románticos menores. Sorprende, además, que su técnica

9 Las primeras "*Fantasías*" datan de 1827. Una edición repleta de dibujos fue preparada por el poeta en 1836 para el gran editor Renduel que jamás lo publicaría. Para éste, el momento del *Gaspard* ya había pasado, pues entre 1.830 y 1.835 se produjo en Francia la edad de oro del género fantástico, que a partir de esta fecha empezó a decaer y a perder seguidores. Una vez que Renduel se hizo con el manuscrito, Bertrand no tuvo ocasión de volver a retocar sus poemas, por lo que podemos considerar la fecha de 1.836 como el momento de redacción final del *Gaspard*, aunque la obra no viese la luz hasta 1.842.

10 Consultar SANZ, T., *op. cit.*, pp.119-12.4

poética incluye numerosos efectos visuales, zooms y efectos transversales, que tienen más en común con las técnicas del cine actual que con técnicas literarias practicadas normalmente en su tiempo<sup>11</sup>.

Asímismo, *Gaspard* es una obra especialmente compleja en la que conviven un buen número de intertextos literarios –Scott, Hugo, Nodier, Hoffmann, Chateaubriand– con un sinfín de intertextos pictóricos, si cabe aún más importantes que los primeros<sup>12</sup>. La relación con las artes plásticas aparece desde un comienzo de forma explícita. El subtítulo mismo, “*Fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot*”, sugiere un universo pictórico. Más adelante, en el

segundo prefacio, Bertrand enumera una serie de pintores que según él han influido de manera determinante en su *Gaspard*<sup>13</sup>. Ya en el interior del texto reaparecen las referencias pictóricas. Igualmente, el subtítulo de Rembrandt y Callot parece una artimaña temática: Rembrandt es ‘el filósofo de barba blanca’, representación de una concepción sublime del arte, la cara apolínea. Callot, por su parte, es el fanfarrón que se emborracha en las tabernas, la cara dionisiaca del arte, diabólica y grotesca<sup>14</sup>. La influencia de Callot sobre Bertrand es inmensa, muy superior no sólo a la de Rembrandt, sino a la de cualquier otro artista plástico, y se observa tanto en su universo temático, como en su forma

11 Consultar *Ibidem*, pp.115-118.

12 A partir del Romanticismo y durante todo el siglo XIX y XX, tendremos una poesía imaginista y pintoresca, capaz de pintar con palabras. La relación entre el poema en prosa (poesía semántica que prescinde de la estructura fónica y que se construye en torno a la metáfora) y el pictorialismo dará muchos y sabrosos frutos. En Bertrand, esta relación adquiere una proporción de especial densidad, relación que actúa en dos niveles diferentes.

13 MATEOS MEJORANA, S., “La técnica pictórica en la poesía de Aloysius Bertrand: la creación del poema-cuadro”. En *Revista de Filología Francesa*, 2, Editorial Complutense, Madrid, 1992, p. 132.

14 “Aunque esta doble diferenciación del arte es una herencia del Romanticismo, no es tan pertinente en la encarnación de ambos creadores.... Rembrandt, pintor de lo sublime sin duda alguna, es también un creador preocupado por la realidad, por lo cotidiano, en múltiples ocasiones a la búsqueda de elementos obscenos y desenfadados. Callot (1592-1632) fue un artista muy creativo que destacó en las artes gráficas en especial por sus caricaturas y retratos grotescos, por otra parte, al contrario también se sintió atraído por el dolor humano en sus magníficos grabados sobre la Guerra”. Citado en MATEOS MEJORANA, S., *op.cit.*, p. 133.

de composición espacial<sup>15</sup>. Los poemas de *Gaspard* son minúsculas instantáneas, diminutas escenas de la vida que combinan el clarooscuro rembrandtiano con el detalle mundano del Callot que reducía al máximo sus cuadros. El procedimiento utilizado por nuestro poeta se asemeja mucho a la moderna técnica del "collage". Bertrand va uniendo piezas de lienzos diferentes para crear un nuevo cuadro de palabras, consiguiendo así la emanación dentro del texto de una atmósfera pictórica que recuerda a la de las telas flamencas y barrocas.

Finalmente, esta obra encierra un pesimismo que puede resultar descorazonador. El tema de la muerte es el eje central, y la noche, es valorada positivamente por Bertrand. De hecho, su poesía muestra una patología depresiva que se plasma en imágenes poéticas de descenso

hacia la oscuridad nocturna<sup>16</sup>. No olvidemos que Aloysius es un poeta romántico maldito, "malheureux", que llama al poder de las tinieblas para solucionar su mal existencial, mostrando su visión de descontento e insatisfacción con el mundo. Y es que, su vida y obra están marcadas por la tragedia. Bertrand se refugió en la soledad desde su más tierna infancia, marcada por el abandono familiar, y en su juventud, perdió prematuramente a la mujer que amaba. Veamos, pues, cómo *Gaspard de la Nuit* con su tema, oscuro y extraño, junto al increíble lirismo del texto, supuso un desafío para Maurice Ravel; "una fiera a quien domar"<sup>17</sup>

#### El Tríptico pianístico

La estética de Ravel, como su personalidad, llena de paradojas, se divide entre la precisión del relojero suizo<sup>18</sup> y sus viajes a las

15 "Existen otros pintores que podrían perfectamente haber inspirado el universo temático de Bertrand. Murillo, Van Ostade y Téniers muestran una gama variada de marginales, semejantes a los de Callot; Fusely y sus fantasmagóricos cuadros están en relación con todos los elementos fantásticos de Bertrand; la Naturaleza apocalíptica tiene su reflejo en Salvator Rosa; la noche está presente en todo el barroco, desde Murillo a Rosa, de la misma manera que en Rembrandt o Callot". Citado en MATEOS MEJORANA, S.; *op.cit.*, p. 133.

16 SANZ, T., *Música y Literatura. La Poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Universidad de Burgos, 1999, p. 123.

17 Citado por Roland Manuel. En SANZ, T., *op. cit.*, p. 128.

18 Igor Strawinsky llamó a Ravel "el relojero suizo" por su extraordinaria artesanía a la hora de componer. Este metodismo y perfeccionismo pudo heredarlos de su padre, un brillante inventor e ingeniero suizo. El mismo compositor afirmaba: "Mi objetivo es la perfección técnica. Puedo esforzarme incesablemente hasta el final, a pesar de saber con certeza que nunca podré obtenerla. Lo importante es conseguir estar cerca de ella todo el día."

profundidades del romanticismo tenebroso. Su música es portadora de este doble mensaje: por un lado, el rigor clásico elegante y refinado, por otro, un vanguardismo creativo que modifica nuestra visión del universo a través del misterio de la creación<sup>19</sup>. Fue la relación del compositor con la atmósfera literaria<sup>20</sup> la que contribuyó a equilibrar las dos caras de su arte, la apolínea y la dionisiaca<sup>21</sup>. Sin duda, la amistad con Ricardo Viñes, compañero del Conservatorio de París y gran amigo de la infancia, marcará la tendencia intelectual del compositor, pues junto a él devorará libros de poesía y novelas de vanguardia. A partir de 1895, Ravel es un joven razonador, irónico y distante, seguidor de Marmallé y Satie, especialmente atraído por el culto a lo nocturno, lo fantasmal y lo diabólico. Se convierte en un gran seguidor de la litera-

tura negra del novelista y poeta norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849), del que admirará su técnica de composición – “*Génesis de un Poema*”– y el fresco racionalismo de sus fantásticos relatos, a veces macabros, llenos de misterio y horror<sup>22</sup>. No sorprende pues, su fascinación por la fauna diabólica de un francés contemporáneo de Poe, Aloysius Bertrand, cuyo *Gaspard* contenía versos y dibujos, relacionados con fantasías de duendes, demonios, ninfas, los malos, los amantes del destino, la muerte y pesadillas<sup>23</sup>.

La obra fue compuesta en 1908, poco antes de la Primera Gran Guerra, cuando Ravel aún vivía con sus padres en Levallois-Perre, trabajaba en su ópera cómica “*L'heure espagnole*”, y terminaba su “*Rapsodie Espagnole*” para orquesta. La muerte de su

19 SANZ, T., *op. cit.*, p.14.

20 El círculo de amigos de Ravel lo integraban poetas, músicos, novelistas y pintores de la vanguardia de la época. No olvidemos que el compositor era un miembro destacado del grupo de los “Apaches”, formado por jóvenes artistas seguidores de Marmallé, Debussy, Rimbaud, Corbière, Cézanne, Van Gogh o Valéry.

21 SANZ, T., *op. cit.*, pp.60-61.

22 La violinista Helene Jourdan-Morhange testimonia acerca de la relación entre Ravel y Bertrand: “*Pocos músicos conocían a Aloysius Bertrand, esta extraña figura romántica del periodo en que el renacimiento del estilo gótico estaba de moda. Bajo la sombra de Edgar Allan Poe, Ravel debió de haberse sentido inspirado por este poeta que lo atrapó por sus visiones infernales de la Edad Media.*”.

23 Esta atracción por lo fantástico es también reconocible en el “Le Grillon” de “*Histoires Naturelles*”, en la ópera “*L'Enfant et les Sortilèges*”, en el poema de “Ronde” de “*Trois Chansons*”, y en las cinco piezas para niños “*Ma Mere l'Oye*” donde puso la música a los cuentos de la Bella y la Bestia, y Pulgarcito.

progenitor, paralítico y enfermo, marca el carácter de esta obra, cuya atmósfera, en especial la de los dos últimos movimientos, refleja la agonía de éste, quién, al final, era incapaz de reconocer a su propio hijo. Al igual que en *Miroirs* (1905), Ravel vuelve a la tradición barroca del retrato sonoro, dónde trata de transformar imágenes en su equivalente musical, para pintar el lugar del que nacen las emociones, mostrar el teatro en el que se representan los sentimientos, o reflejar imágenes poéticas llenas de colores y matices. Ante todo, subjetiviza el romanticismo, del que extrae su arte sin trauma. Se aleja, desde el punto de vista estético, de las brumas debussystas, y se adentra en un universo sonoro realista que le ofrece la posibilidad de franquear los muros de lo suprarreal<sup>24</sup>.

En este sentido, Ravel consigue en *Gaspard de la Nuit* lo que el poeta no fue capaz: separar el mundo de lo real y de lo imaginario. Mientras que Bertrand cae prisionero de su trágica irracionalidad y las tinieblas góticas, el

músico alcanza lo onírico desde la consciente racionalidad. Ravel es un artífice de lo maravilloso que guarda la llave de su mundo encantado, Bertrand la pierde durante el infierno de su vida. De igual manera, lo fantástico se muestra en el poeta como negativo, le sume en la melancolía y la enfermedad, y trata de aferrarse a lo maravilloso y misterioso para solucionar su mal existencial<sup>25</sup>. Por el contrario, en el compositor tiene un carácter lúdico y placentero, cercano al poético humor inglés de las criaturas del mundo de "*Alicia en el país de las maravillas*", como afirma René Chaplout<sup>26</sup>; su música no produce terror o miedo. Y mientras que el tema de la muerte se muestra en Bertrand como una patología depresiva, en el músico nace de un conflicto afectivo transitorio, el fallecimiento de su padre, mostrando una reacción del "equilibrado" músico ante el derrumbe de su entorno familiar<sup>27</sup>.

Por otra parte, casi toda la producción pianística de Ravel, tan rica como novedosa, contiene numerosos pastiches

24 SANZ, T., *op. cit.*, p.121.

25 *Ibidem*, p. 120.

26 *Ibidem*, p. 121.

27 *Ibidem*, p. 121.



e influencias de otros modelos artísticos. Siguiendo un instinto especial, asimila lo que le atrae sin dejarse influenciar por un artista concreto. Precisamente, Ravel, trece años más joven que Debussy, al que siempre admiró a pesar de la difícil relación que mantuvieron, capta y desarrolla rápidamente el impresionismo, al que adhiere, por un lado, la estética neoclásica que supuso revestir viejas formas (barrocas o clásicas) de nuevos ropajes armónicos y colores instrumentales, y por otro, elementos tomados del jazz y de la música española, para convertir una vez más al piano en un instrumento de infinitas posibilidades sonoras y expresivas, llevadas al extremo en *Gaspard de la Nuit*. Anteriormente, con "*Juegos de agua*" (1901) inició una modalidad pianística destinada a restituir al virtuosismo instrumental todo el esplendor y magnificencia olvidados. Este papel innovador dentro del pianismo moderno fue reivindicado por el propio compositor en una carta abierta a Pierre Lalo: "*Usted se extiende mucho sobre una escritura pianística totalmente particular, cuya invención atribuye a Debussy. Ahora bien, los*

*"Jeux d'eau" se publicaron a comienzos de 1902, cuando de Debussy no existían más que las tres piezas "Pour le piano", obras sobre las que no tengo necesidad de expresar mi ilimitada admiración, pero que desde el punto de vista pianístico no añaden nada verdaderamente nuevo*<sup>28</sup>". Sin duda, a partir de "*Juegos de agua*", inspirada en la técnica lisztiana aunque con una tímbrica en gran parte inédita, como afirma Piero Rattalino, la producción pianística de Ravel irá ayudando y complementando a la de Debussy, con investigaciones sobre el timbre y la técnica.

Así pues, en el insólito pianismo raveliano vuelven a brillar los maravillosos recursos de Chopin o Liszt reflejados en una especial atmósfera armónica, difíciles juegos de arpeggios, glissandi o variados ataques de pedal. Igualmente, aparecen elementos de los clavecinistas franceses, Scarlatti y Mozart, como notas repetidas, rápidos pasajes del pulgar, y un estilo claro y elegante en el que la melodía es esencial. El pianista necesita un brazo en continuo movimiento, con una total ausencia de apoyo sobre el fondo de

28 Citado en RATTALINO, P., *Historia del Piano*, Idea Books, Comellá de Llobregat, 2005, p.251.

la tecla, para que el dedo, ligero y fino, sin la carga del peso del brazo, pueda realizar movimientos precisos y depurados. Esta técnica, de herencia lisztiana, está más próxima a la de Czerny por su gran exactitud digital y la utilización de un movimiento de la muñeca amplio y multiforme<sup>29</sup>. Del mismo modo, en estas propuestas de Ravel se encuentra la herencia de la tradición pianística francesa, con su ausencia de peso y el dedo plano, casi siempre muy tendido, mezclando, curiosamente, la blandura y vaguedad de la mano de Rameau, a la precisión y racionalidad de Couperin<sup>30</sup>. También, son típicos del barroco francés, el gusto por la figuración ornamental, la elegancia del trazo y la artificial simplicidad, que ayudaron a Ravel en su constante búsqueda del perfecto equilibrio entre la racional precisión y los sentimientos. Por consiguiente, el gran colorismo tímbrico que requiere la obra raveliana exige una extraordinaria independencia y coordinación de brazos, antebrazos, manos y dedos. Como bien explica Gil-Marchex: “El

*pianista debe tener a su disposición una paleta sonora de la cual es imposible enumerar los colores[...]. Las teclas deben golpearse o acariciarse, a veces en el borde, a veces en el centro, otras veces contra la tapa del piano, gracias a una manipulación razonada de los pesos diferentes de los dedos, de la mano, del antebrazo y del todo el brazo*<sup>31</sup>”.

Al igual que en el resto de su música, no podemos encontrar en *Gaspard* una cualidad impulsiva, sino precisión, atención al detalle, invención, imaginación y refinamiento, en definitiva, un deseo constante de encontrar la perfección y de desafiar continuamente la dificultad: “Ravel alejó hasta el infinito los límites de lo imposible<sup>32</sup>”. Como en otras obras inspiradas en poemas y textos literarios, el trabajo sobre el ritmo y la armonía se une a la libertad y la pureza melódicas. Tampoco su virtuosismo técnico, extremo en ocasiones, está exento de expresividad. En este sentido, Walter Giesecking, uno de los más

29 CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística*, Alianza Música, Madrid, 2001, p. 501.

30 Consultar CHIANTORE, L., *op. cit.*, pp. 496-506.

31 Citado en CHIANTORE, L., *op. cit.*, pp. 500-501.

32 Citado por Vladimir Jankélévitch. En SANZ, T., *Música y Literatura. La Poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Universidad de Burgos, 1999, p.60.

grandes intérpretes del piano impresionista, dijo: “*nunca todas estas intrincadas acrobacias pianísticas están desprovistas de un sentido musical, de un valor artístico... Son siempre verdadera música, que podemos considerar refinada, racional, quizás hasta demasiado sofisticada, pero que ha sido escrita principalmente para crear sonoridades pianísticas hermosas, encantadoras, expresivas, y si es técnicamente muy compleja, está sin embargo basada en conceptos melódicos absolutamente lógicos*”<sup>33</sup>. A propósito de la interpretación de la música de Ravel, sirvan las palabras del crítico Emile Vuillermoz en *Revue musical* de 1925: “*Hay diferentes formas de interpretar a Debussy, pero solo una para tocar a Ravel*”<sup>34</sup>. En efecto, el compositor exige al pianista que respete todas sus indicaciones de tempo, dinámicas, articulaciones y fraseo, de tal manera, que cualquier rubato e inflexión están marcados, incluso, lo que no se debe hacer también está escrito (“*sans ralentir*”<sup>35</sup>).

Como veremos a continuación, aunque los tres poemas escogidos por Ravel son bastante distintos debido a su perfecta realización musical, parecen haber sido intencionadamente recogidos por el poeta<sup>36</sup>. En *Ondine*, extraída de “*La Noche y sus Sortilegios*”, fluyen las ondinias a través de la ventana gótica azulada al claro de luna. *Le Gibet*, encadenada a un ostinato de campanas, evoca a la luz roja del poniente, el macabro esqueleto de un horcado. *Scarbo*, perteneciente junto a la anterior a las piezas independientes, en su curso brincador, relata las apariciones de un pequeño demonio que ha logrado espantar al narrador.

#### ***Ondine*, dedicado a Harold Bauer**

“... *Yo creía escuchar una vaga armonía que mi sueño encantaba un susurro cercano, semejante, en el aire, al canto entrecortado de una voz triste y tierna*”.

CH. Brugnot, (*Les deux Génies*)

33 BRICARD, N., *Le tombeau de Couperin de Maurice Ravel*, Alfred Publishing Co., Inc, 2003, p.3.

34 *Ibidem*, p.4.

35 Ravel siempre advertía a los pianistas: “*¡No interprete mi música, sólo tóquela!*” . Citado en *Ibidem*, p.4.

36 SANZ, T., *op. cit.*, p. 114.

*“¡Óyeme! ¡Óyeme! Soy yo, soy Ondina, que acaricia con estas gotas de agua los sonoros rombos de cristal de tu ventana, iluminada por los taciturnos rayos de la luna; y aquí está, con su vestido de moaré, la señora del castillo, que contempla desde su balcón la hermosa noche estrellada y el lindo lago dormido.*

*Cada ola es un duende que nada en la corriente, cada corriente es un sendero que serpentea camino de mi palacio, y mi palacio es una construcción fluida, al fondo del lago, en el triángulo del fuego, de la tierra y del aire.*

*¡Óyeme! ¡Óyeme! Mi padre mueve el agua que croa con una rama de aliso verde, y mis hermanas acarician con sus brazos de espuma las frescas islas de hierbas, de nenúfares y de gladiolos, o se burlan del sauce caduco y barbudo que pesca con caña.*

*Una vez murmurando su canto, me suplicó que me pusiera su anillo en el dedo para convertirme en el esposo de una ondina, y visitar con ella su palacio, para ser el rey de los lagos.*

*Y al responderle yo que amaba a una mortal, enfadada y llena de despecho, derramó unas cuantas lágrimas, soltó una carcajada y se desvaneció en forma de agua-ceros que resbalaron, blancos, por mis vidrieras azules<sup>37</sup>”.*

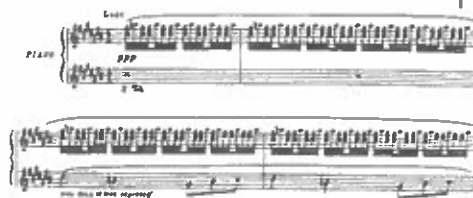
El viejo mito de Ondine – también Ondina, de “Unda”, del latín “ola” – ha sido adaptado muchas veces. Paracelsus (1493-1541) fue el primero que lo personificó, Friedrich de la Motte-Fouqué (1777-1843) lo convirtió a un cuento de hadas, y E. T. A. Hoffmann (1776-1822) y A. Dvorak (1841-1904) compusieron sobre la leyenda sus óperas *Ondina* y *Rusalka* respectivamente, donde esta criatura de las aguas, hermana de las Sirenas (*Rusalka*) o las Medusas (*Melusina*) seduce a quien lo contemple y lo conduce a visitar el reino de las profundidades, que se encuentra en el centro de un triángulo de agua, fuego y tierra. La interpretación de Alosyus Bertrand difiere de la leyenda, e incluso la de Ravel aún más que la del poeta, ya que la música crea una atmósfera especial, llena de sensualidad, tristeza y lucidez, todo ello gracias a la increíble musicalidad del texto y al alto grado de sugestión del

37 Traducción española de Emma Calatayud. En SANZ, T., *op. cit.*, pp. 128-129.

mismo, en el que cada palabra adquiere una gran importancia por su poder evocador<sup>38</sup>.

En esta primera pieza del tríptico, podemos oír los ecos de *Waldesrauschen* de Liszt, de *Reflejos y Claro de Luna* de Debussy (ambos de 1905), o del *Nocturno n° 6* de Fauré. Pero su textura básica, una larga melodía entrante hilada sobre rizadas armonías, toma como modelo el *Impromptu n° 3 D899* de Schubert y el *estudio op. 25 n° 1* de Chopin. Del mismo modo, aunque hay dos antecedentes pianísticos en la obra raveliana, *Jeux d'eau* (1901)<sup>39</sup> y *Une barque sur l'Océan* (1905), *Ondine* es más imaginativa y novedosa por la utilización que hace de los arpeggios que envuelven ornamentos y acompañan a la melodía. Así, unas veces han de sonar como corrientes de agua, otras como glissandos, y al final, como las lágrimas y risas de la Ondine rechazada por el mortal, dónde parece parodiar el final del estudio en la bemol de Chopin<sup>40</sup>.

### Ejemplo 1 (cc.1- 4)



La obra se inicia con una figuración en ostinato que murmulla en el triple (Ej.1). Éste es el cautivador espejismo del agua y su misterioso movimiento, evocados magistralmente. Según Cortot, hasta Ravel ningún otro compositor había conseguido con este dibujo lineal de claridad cristalina, captar y evocar el discurrir del agua de manera tan excepcional<sup>41</sup>. En el tercer compás aparece la llamada de Ondine, que canta bajo las mágicos encantos de la noche: “¡Escucha! ¡Escucha! - Soy yo, Ondine” (Ej.1). Esta hermosa melodía sigue tranquila, se hace octavas cuando el ritmo ostinato se amplía, continuando adelante cada vez más arrebatada, pues la ninfa está describiendo la vida en

38 SANZ, T., *op. cit.*, p. 128.

39 “*Jeux d'eau*” está inspirada en poemas de Henri de Régnier, el poeta del agua por excelencia.

40 Consultar HOWAT, R., “*Ravel and the piano*”. En MAWER, D., *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000, pp. 81-83.

41 BRICARD, N., *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc., p.10.

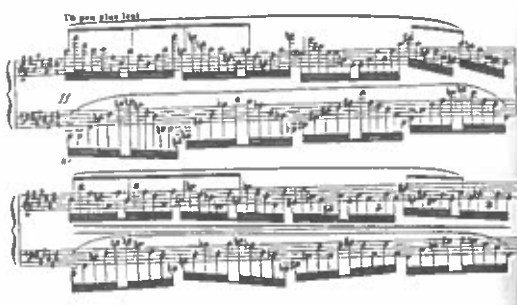
su palacio bajo el agua, a su padre y hermanas. Aquí la textura se mantiene clara y fluída. Continúa la música, la melodía más sensual representa los intentos de Ondine por seducir al mortal; el sonido se vuelve más profundo y lleno. Una y otra vez el ingenio de Ravel encuentra distintos modos de dividir la melodía y el acompañamiento entre las manos (Ej. 2<sup>42</sup>).

#### Ejemplo 2 (cc. 52-53)



Esta misma melodía (c. 53) aparece en el punto culminante de la pieza, quizás el momento más memorable de su música para piano (Ej. 3). El lenguaje armónico muy denso no impide al oyente percibir la naturaleza funcional de los complejos acordes: dominante-tónica-dominante. En este pasaje se aúnan simultáneamente el virtuosismo y el esplendor tímbrico, sin forzar nunca la calidad sonora del piano.

#### Ejemplo 3 (cc. 67-68)



Por las indicaciones hechas a Perlemuter, conocemos que el compositor quería una *Ondine* expresiva y dulce, en un tempo no demasiado lento, siempre continuo, a pesar de las distintas inflexiones en el diseño rítmico. Incluso la pausa anterior al recitativo no debe alargarse más de lo indicado, para que el arpeggio final comience inmediatamente sin retrasar las dos primeras notas. El final, non legato, debe recordar el ostinato inicial<sup>43</sup>.

#### *Le Gibet*, dedicado a Jean Marnold

“¿Qué veo yo en el movimiento alrededor de aquella horca?” – Goethe (*Fausto*)

“¡Ay! Lo que estoy oyendo, ¿no será el cierzo nocturno que chilla

42 BURGE, D., *Twentieth-Century Piano Music*, Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, 2004, pp. 49-50.

43 PERLEMUTER, V. and JOURDAN-MORHANGE, H., *op. cit.*, pp. 31-32.

*destempladamente, o acaso será el ahorcado, que suspira en la horca patibularia?*

*¿Será algún grillo que canta, agazapado entre el musgo y la yedra, con los que se adorna la madera por compasión?*

*¿Será alguna mosca que va de caza tocando la trompeta alrededor de esos oídos sordos a la fanfarria de los gritos de acoso?*

*¿Será algún escarabajo que, con su vuelo, desigual, arranca un pelo sangriento de su cráneo pelado?*

*¿O tal vez sea una araña, que borda media ana de muselina para hacerle una corbata a su cuello estrangulado?*

*Es la campana que tañe allá por el horizonte, entre los muros de una ciudad, y el esqueleto de un ahorcado al que enrojece el sol poniente<sup>44</sup>.*

Este poema pertenece, como Scarbo, a "*Les pièces détachées*", y toma el epígrafe de Fausto de Goethe. Desde la Edad Media al siglo XIX se ajusticiaba al presidiario colgándolo por el cuello hasta morir. El reo, en su estado semiconsciente, podía oír la propia campana de muerte y ver su última puesta del sol, mientras su vida se apagaba. Durante el s. XVI fue popular en Francia

escribir baladas que representaban ejecuciones horribles, y en el XVII, como hemos visto anteriormente, Collet realizó numerosos dibujos de personas ahorcadas. Y es que, probablemente, el misterio de la muerte sea el mito más antiguo, y, para algunos autores como Bertrand, el eje central de su obra.

#### Ejemplo 4 (cc. 1-5)

The musical score for 'Le Gibet' by Maurice Ravel is presented in two systems. The first system is marked 'Pia.70' and the second system is marked 'p. 70'. The score is for voice and piano. The voice part is in French and the piano part is in G major. The lyrics are: 'Beaucoup de monde dans la ville / on peut entendre / le son de la cloche / qui sonne la mort'.

Como la poesía, *Le Gibet* es introspectiva y cíclica. La atmósfera de la pieza, un siniestro paisaje impregnado por la visión del ahorcado, recuerda la tensión y el horror de la obra de Poe, aunque la música de Ravel despierta el paisaje horrible de un modo más sutil; es al mismo tiempo extraño, hermoso y sensual. Así, el compositor no se recrea en la descripción macabra y desoladora del reo, ni describe objetos, sino que ofrece una visión observadora que evoca emociones.

44 Traducción española de Emma Calatayud. En SANZ, T., *op. cit.*, p. 130.

En la escena, el observador oye la campana de Bertrand, el Si bemol pedal, que suena desde una ciudad bajo el horizonte (Ej.4). También escucha otras cosas: el viento, suspirar al hombre ahorcado, el zumbido de insectos alrededor del pelo sangriento, y el rojo brillo de la puesta de sol sobre el cuerpo del ajusticiado. Progresiones armónicas, al principio oscuras y graves, de acuerdo con la escena triste, se hacen embriagadoras, incluso encantadoras, pues, como hemos dicho, la preocupación de Ravel no es directamente la imagen poética, sino la creación de un cuadro lleno de extrañeza y belleza más que de una perspectiva de muerte y decaimiento. A esta progresión de acordes (Ej.5), según Perlemuter bien marcada pero sin expresión, le responde una melodía cantábil (Ej.6<sup>45</sup>).

Ejemplo 5

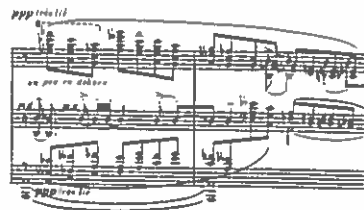


Ejemplo 6



La monotonía y la estructura rítmica son las características de *Le Gibet*. Como ocurre con los grandes adagios clásicos, la pieza demanda una gran concentración por parte del pianista, que no debe temer aburrir al público. Así, el tempo ha de ser estricto y lento, e inmutable el ritmo de la campana. A diferencia de *Ondine* y *Scarbo*, su virtuosismo radica, según Henri Gil-Marchex, en el gran control técnico necesario para las veintisiete variedades de toques<sup>46</sup>. De igual modo, es difícil realizar las diferencias entre PP y PPP, los amplios acordes en legato, y, sobre todo, controlar que ambas manos toquen al unísono, la campana, la melodía y otras notas que forman los acordes. Perlemuter sugiere para esta densa textura el tratamiento de la técnica polifónica de Bach: cuando ambas manos tocan al unísono la izquierda debe ser un eco de la derecha (Ej. 7).

Ejemplo 7 (cc. 20-21)



45 PERLEMUTER, V. and JOURDAN-MORHANGE, H., *op. cit.*, pp. 33-34.

46 BRICARD, N., *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel, Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc., p.11.



## Scarbo, dedicado a Rudolph Ganz

*“Él aparece bajo la cama, en la chimenea, en el armario. Nadie podía entender como entraba y como escapaba.”*

E.T.A. Hoffmann

*“¡Oh! ¡Cuántas veces pude oír y ver a Scarbo, cuando a la medianoche brilla la luna en el cielo como un escudo de plata sobre una bandera azul, sembrada de abejas de oro!*

*¡Cuántas veces oí zumbiar su risa entre las sombras de mi alcoba, y el chirrido de sus uñas sobre la seda de las cortinas de mi cama!*

*¡Cuántas veces lo vi bajar del entarimado, dar una voltereta sobre un pie y echarse a rodar por la estancia, como el huso que cae de la rueca de una bruja!*

*¿Pensé yo entonces que se había desvanecido? El enano crecía entre la luna y yo, como el campanario de una catedral gótica, ¡con un cascabel de oro tintineando en su gorro puntiagudo!*

*Mas pronto su cuerpo se tornaba azul, diáfano como la cera; su rostro perdía el color igual que el cabo de una vela y, de súbito, se apagaba<sup>47</sup>.”*

Scarbo aparece cuatro veces en las *Fantasías* del poeta. Es un pequeño demonio –mitad duende, mitad fantasma– capaz de hacer piruetas, dar sustos y desaparecer. En este poema, Bertrand rinde homenaje a los que consideraba sus maestros: Nodier y Hoffman. De *los Cuentos Nocturnos* de este último toma el epígrafe que inspiró el poema, dónde el monstruo Scarbo con su vuelo irregular, su sonido y la sombra que proyecta bajo la luz de la luna, crea una escena dantesca para quien la observa desde el lecho nocturno<sup>48</sup>. En el poema, el narrador describe su miedo a las visitas repentinas de este diabólico gnomo que juega con su mente, pues se esconde, hace ruido, baila, y a la luz de la luna llega a variar de forma, hasta parecer incluso el campanario de una catedral gótica.

Perlemuter cuenta como Ravel quiso hacer “una transcripción orquestal para piano”, no una orquestación de la pieza. Prueba de ello son las anotaciones que le hizo en la partitura: “tocar como un contrabajo”, “como un tambor”, “como si

47 Traducción española de Emma Calatayud. En SANZ, T., *op. cit.*, p. 132.

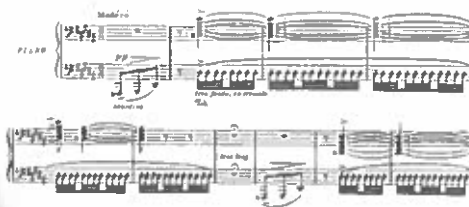
48 *Ibidem*, p. 132.

fueran timbales<sup>49</sup>". Todos estos efectos siguen el discurrir surrealista del poema: el trémolo inicial imita las alas del insecto, los arpeggios las piruetas... El compositor se deja llevar por el virtuosismo de tal manera, que al final se ve arrastrado por su propia escritura. "Mi intención fue crear una caricatura del mundo romántico, pero éste terminó por absorberme enteramente<sup>50</sup>". Sin lugar a duda, el *Scarbo* raveliano excede al poema de Bertrand en maldad y horror, añadiéndole elementos de su propio mundo de imaginación. Así, podemos sentir al extremo, la impresión, la pesadilla, la alucinación, los nervios, la electricidad y la violencia.

Toda la extravagancia de la obra está envuelta en una gran perfección formal. *Scarbo* de carácter sumamente masculino por sus ritmos y rasgos españoles, tiene tres motivos que representan una idea o imagen del poema. Las tres siniestras notas del inicio contienen, como en una cáscara de nuez, su tema esencial (Ej.8), un enorme arrebató romántico que representa la emoción del narrador(Ej.9). Éste contrasta con un segundo tema de notas repeti-

das (Ej.10), grotesco e intrépido, que describe el movimiento del gnomo, sus apariciones, su danza, sus cambios de forma<sup>51</sup>.

#### Ejemplo 8 (cc. 1-10)



#### Ejemplo 9 (cc. 32-36)



#### Ejemplo 10 (cc. 52-56)



Ambos temas son antagónicos y están en constante conflicto, pues la explosión de rabia del segundo restringe todo el desarrollo del primero, por sus inesperadas interrupciones (Ej. 11). Un

49 Consultar PERLEMUTER, V. and JOURDAN-MORHANGE, H., *op. cit.*, pp. 35-39.

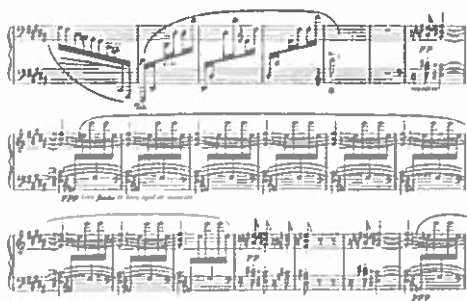
50 *Ibidem*, p.35.

tercer tema, caracterizado por un silencio de semicorchea que subraya la tensión y el suspense, es introducido con un diseño separado por un largo pedal y octavas quebradas (Ej 12). A lo largo de la obra este tema se comprime o desarrolla, además de llevar a dramáticos climas en la parte central y al final de la obra (Ej.13).

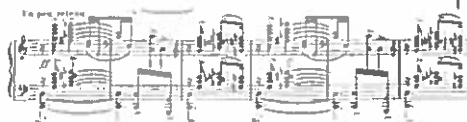
#### Ejemplo 11(cc. 124- 143)



#### Ejemplo 12 ( cc. 313- 322)



#### Ejemplo 13 (cc. 360-371)



La pieza es sublime y satánica, y su dificultad supera todo lo que hasta ahora se había compuesto. “*Es una enciclopedia diabólica de todas las trampas, acrobacias y obstáculos que una imaginación inagotable es capaz de poner bajo los dedos del virtuoso*”<sup>52</sup>. En cuestión de segundos hay que tocar diseños de notas repetidas, trinos, saltos con acordes, staccatos de muñeca, cruces y yuxtaposición de manos. De hecho, Ravel contó a Perlemuter que quiso componer una obra de trascendental virtuosismo más difícil que *Islamey* de Balakirev. Así, *Scarbo* sugiere una mezcla de *Mephisto Waltz* de Liszt, *Scherzo* de Chopin, *Danza Macabra* de Saint-Saëns, o *España* de Chabrier<sup>53</sup>. Es imposible para las manos adquirir el modelo técnico, porque, por

- 51 Consultar BRICARD, N., *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel, Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc. pp.12-14.  
 52 Citado por Vladimir Jankélévitch en BRICARD, N., *op. cit.*, p. 14.  
 53 HOWAT, R., “Ravel and the piano”. En MAWER, D., *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000, p. 87

sus interrupciones brutales, y por los reajustes continuos que impone a los pianistas, rompe toda la innervación muscular. A todas estas dificultades técnicas se añade la búsqueda de una gran complejidad sonora necesaria para proyectar y reflejar el carácter de *Scarbo*, con sus cambios de atmósfera y emoción: misterio, miedo y frenesí. Para que, al final, cuando el espectro del grotesco desaparezca y nos abandone, nos preguntemos: “...¿ Fue sólo un sueño, una pesadilla? ... ”

### Coda

Los poemas de Bertrand fueron para Ravel todo un anticipo de literatura y estética modernas, por su falta de sentimentalismo, su precisión para crear un mundo imaginario, y, finalmente, por la visión impresionista y rápida de un universo en movimiento. El compositor tradujo, equilibrada y brillantemente, las fantasías bertradianas y la sonoridad del poema en prosa, logrando “*un nuevo poema que se perfila sobre*

*el antiguo y no como un simple comentario del mismo*<sup>54</sup>”. En este sentido, destaca la forma en la que utiliza la magia musical sólo como fuente inagotable de pureza sonora seria y precisa, y la capacidad del compositor de unir la palabra y el sonido con una rítmica incomparable<sup>55</sup>. De esta manera, Ravel compuso una obra monumental, un compendio de literatura pianística que engloba elementos clásicos – presenta *la estructura de una sonata: Allegro, Adagio y un Final deslumbrante*<sup>56</sup>–, muestra imágenes románticas y utiliza el lenguaje moderno de los grandes movimientos estéticos de principios del s. XX, como politonalidad, suspensión de la tonalidad, liberación de la melodía. Bien se explica que, además de un gran virtuosismo técnico, el pianista necesita de la imaginación y la sensibilidad para conseguir una interpretación refinada, detallista y pulcra. Y es que por fin, la dialéctica entre Dionisio y Apolo dio como resultado una síntesis perfecta, el tríptico de *Gaspard de la Nuit*<sup>57</sup>

54 Citado por Alfred Cortot. En SANZ, T., *op. cit.*, p. 128.

55 *Ibidem*, p. 73.

56 Citado por Hélène Jourdan. En PERLEMUTER, V. and JOURDAN-MORHANGE, H., *op. cit.*, pp. 31.

57 SANZ, T., *op. cit.*, p. 128.

## Bibliografía

- BRICARD, N., *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc. pp.4-14.
- BRICARD, N., *Le tombeau de Couperin de Maurice Ravel*, Alftred Publishing Co., Inc, 2003, pp..1-5.
- BRUHN, S., *Images and ideas in modern French Piano Music*, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1997.
- BURGE, D., *Twentieth-Century Piano Music*, Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, 2004.
- CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística*, Alianza Música, Madrid, 2001.
- GERIG R., *Famous Pianist, Their Technique*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2007.
- HOWAT, R., *The Art of French Piano Music*, Yale University Press, New Haven and London, 2009.
- J O U R D A N - M O R H A N G E , H . , PERLEMUTER, V., *Ravel According To Ravel*, Kahn & Averill , London, 1990.
- MATEOS MEJORADA, S., "De *Gaspard de la Nuit* a *Les Chants de Maldoror*: en torno al tema de la sangre". En *Revista de Filología Francesa*, 10, Editorial Universidad Complutense, Madrid , 1996, pp. 151-169.
- MATEOS MEJORADA, S., "La técnica pictórica en la poesía de Aloysius Bertrand: la creación del poema-cuadro". En *Revista de Filología Francesa*, 2. Editorial Complutense, Madrid, 1992.
- MAWER, D., *The Cambridge to Companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000.
- RATTALINO, P., *Historia del Piano*, Idea Books, Cornellá de Llobregat, 2005.
- SANZ, T., *Música y Literatura. La Poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Universidad de Burgos, 1999.
- VELOSO SANTAMARÍA, I., "El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX". En *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, nº 29, 2006, pp. 425-44.