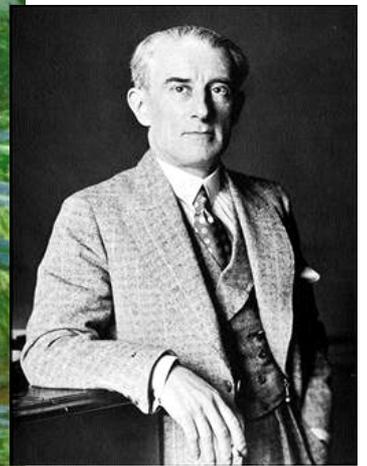


UNIVERSIDAD DE PALERMO

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales  
Carrera de Licenciatura en Arte  
Tesis de Grado

**ARS UNA SPECIES MILLE:**

**Técnicas y manifestaciones análogas de  
la pintura Impresionista y la poesía  
Simbolista en la obra para piano de  
Ravel y Debussy de la primera década  
del siglo XX**



**Diego González Pardo**

MMVII

UNIVERSIDAD DE PALERMO

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Carrera de Licenciatura en Arte

Tesis de Grado

**ARS UNA SPECIES MILLE:**

**Técnicas y manifestaciones análogas de  
la pintura Impresionista y la poesía  
Simbolista en la obra para piano de  
Ravel y Debussy de la primera década  
del siglo XX**

**Diego González Pardo**

**MMVII**

Trabajo registrado en la Dirección Nacional del Derecho de Autor

Buenos Aires, Argentina

N°591096

“Comparar las bellezas de un poeta con las de otro poeta es algo que se ha hecho mil veces. Pero reunir las bellezas comunes de la poesía, la pintura y la música; mostrar sus analogías; explicar de qué manera el poeta, el pintor y el músico expresan la misma imagen; atrapar los emblemas fugaces de sus expresiones; ver si existe alguna semejanza entre esos emblemas, etc., es algo que aún no se ha hecho y que os aconsejo añadir a vuestras *Beaux-arts réduits à un même principe*”.<sup>1</sup>

DENIS DIDEROT

(1713-1784)

---

<sup>1</sup> carta dirigida a Charles Batteux (1713-1780)

## **INDICE**

1. Introducción .....	09
2. Análisis de las obras	
2.1. <i>Jeux d'eau</i> (Ravel) .....	23
2.2. <i>Estampes</i> (Debussy) .....	29
2.3. <i>Images I</i> (Debussy) .....	40
2.4. <i>Miroirs</i> (Ravel) .....	50
2.5. <i>Images II</i> (Debussy) .....	58
2.6. <i>Gaspard de la Nuit</i> (Ravel) .....	67
2.7. <i>Préludes, Livre I</i> (Debussy) .....	98
3. Conclusión .....	139
4. Apéndice .....	147
5. Bibliografía .....	151

## INDICE DE LOS EJEMPLOS MUSICALES CITADOS

Nº	COMPASES	OBRA	PAGINA
Ejemplo Nº1	Compases 1 y 2	Jeux d'eau	25
Ejemplo Nº2	Compás 4	Jeux d'eau	26
Ejemplo Nº3	Compases 5 y 6	Jeux d'eau	26
Ejemplo Nº4	Compases 15 y 16	Jeux d'eau	27
Ejemplo Nº5	Compases 19 y 20	Jeux d'eau	27
Ejemplo Nº6	Compases 19 y 20 (mano izq.)	Jeux d'eau	35
Ejemplo Nº7	Compases 11 al 14 (mano izq.)	Pagodes	35
Ejemplo Nº8	Escala slendro o salendro		35
Ejemplo Nº9	Compases 1 al 3	Pagodes	36
Ejemplo Nº10	Compases 1 al 3	Jardins sous la pluie	37
Ejemplo Nº11	Compases 37 al 39	Jardins sous la pluie	37
Ejemplo Nº12	Compases 43 al 45	Jardins sous la pluie	38
Ejemplo Nº13	Compases 69 al 74	Jardins sous la pluie	38
Ejemplo Nº14	Compases 120 al 127	Jardins sous la pluie	39
Ejemplo Nº15	Compases 1 al 3	Reflets dans l'eau	43
Ejemplo Nº16	Compases 9 al 11	Reflets dans l'eau	43
Ejemplo Nº17	Compases 16 al 19	Reflets dans l'eau	44
Ejemplo Nº18	Compases 20 y 21	Reflets dans l'eau	46
Ejemplo Nº19	Compases 36 y 37	Reflets dans l'eau	46
Ejemplo Nº20	Compases 44 y 45	Reflets dans l'eau	47
Ejemplo Nº21	Compases 49 al 53	Reflets dans l'eau	48
Ejemplo Nº22	Compases 60 al 62	Reflets dans l'eau	49
Ejemplo Nº23	Compases 1 y 2	Noctuelles	51
Ejemplo Nº24	Compases 12 al 14	Noctuelles	52
Ejemplo Nº25	Compases 1 y 2	Une barque sur l'océan	53
Ejemplo Nº26	Compases 1 al 3	Oiseaux tristes	54
Ejemplo Nº27	Compases 14 al 16	Oiseaux tristes	54
Ejemplo Nº28	Compases 1 al 3	La vallée des cloches	55
Ejemplo Nº29	Compases 6 y 7	La vallée des cloches	56
Ejemplo Nº30	Compases 1 al 3	Cloches à travers les feuilles	60
Ejemplo Nº31	Escala por tonos		61
Ejemplo Nº32	Compases 30 y 31	Cloches à travers les feuilles	62
Ejemplo Nº33	Compases 1 al 3	Et la lune descend sur le ...	63
Ejemplo Nº34	Compases 12 al 14	Et la lune descend sur le ...	64
Ejemplo Nº35	Compases 1 y 2	Ondine	77
Ejemplo Nº36	Compases 3 y 4	Ondine	78
Ejemplo Nº37	Compases 82 y 83	Une barque sur l'océan	79
Ejemplo Nº38	Compases 15 y 16	Ondine	79
Ejemplo Nº39	Compás 48	Ondine	79
Ejemplo Nº40	Compás 58	Ondine	80

Ejemplo N°40	Compás 58 (mano derecha)	Ondine	81
Ejemplo N°41	Compás 62	Ondine	82
Ejemplo N°42	Compases 63 al 66	Ondine	83
Ejemplo N°43	Compás 67	Ondine	83
Ejemplo N°44	Compases 73 y 74	Ondine	84
Ejemplo N°45	Compases 81 y 82	Ondine	85
Ejemplo N°46	Compases 84 al 88	Ondine	85
Ejemplo N°47	Compás 89	Ondine	86
Ejemplo N°48	Compás 89	Ondine	87
Ejemplo N°49	Compases 91 y 92	Ondine	87
Ejemplo N°50	Compases 1 al 3	Le Gibet	88
Ejemplo N°51	Compases 2 al 5	Le Gibet	89
Ejemplo N°52	Compases 15 y 16	Le Gibet	90
Ejemplo N°53	Compases 28 al 30	Le Gibet	90
Ejemplo N°54	Compases 1 al 4	Scarbo	92
Ejemplo N°55	Compases 23 al 31	Scarbo	92
Ejemplo N°56	Compases 52 al 57	Scarbo	92
Ejemplo N°57	Compases 430 y 431	Scarbo	93
Ejemplo N°58	Compases 13 y 14	Cloches à travers les feuilles	94
Ejemplo N°59	Compases 448 y 449	Scarbo	94
Ejemplo N°60	Compases 615 al 627	Scarbo	95
Ejemplo N°61	Compases 1 al 3	Danseuses de Delphes	100
Ejemplo N°62	Compases 7 y 8	Danseuses de Delphes	101
Ejemplo N°63	Compases 11 y 12	Danseuses de Delphes	101
Ejemplo N°64	Compases 1 al 4	Voiles	102
Ejemplo N°65	Compases 43 y 44	Voiles	103
Ejemplo N°66	Compases 1 y 2	Le vent dans la plaine	104
Ejemplo N°67	Compases 9 al 12	Le vent dans la plaine	104
Ejemplo N°68	Compases 28 y 29	Le vent dans la plaine	105
Ejemplo N°69	Compases 1 y 2	Les sons et les parfums ...	107
Ejemplo N°70	Compases 24 al 38	Les sons et les parfums ...	108
Ejemplo N°71	Compases 13 al 19	Les collines d'Anacapri	110
Ejemplo N°72	Compases 47 al 53	Les collines d'Anacapri	110
Ejemplo N°73	Compases 1 al 3	Des pas sur la neige	112
Ejemplo N°74	Compases 4 al 7	Des pas sur la neige	115
Ejemplo N°75	Compases 1 y 2	Ce qu'a vu le vent d'ouest	117
Ejemplo N°76	Compases 10 al 13	Ce qu'a vu le vent d'ouest	117
Ejemplo N°77	Compases 35 al 37	Ce qu'a vu le vent d'ouest	118
Ejemplo N°78	Compases 1 al 4	La fille aux cheveux de lin	121
Ejemplo N°79	Compases 8 al 10	La fille aux cheveux de lin	122
Ejemplo N°80	Compases 23 al 25	La fille aux cheveux de lin	122
Ejemplo N°81	Compases 27 al 31	La fille aux cheveux de lin	122
Ejemplo N°82	Compases 25 al 31	La sérénade interrompue	124
Ejemplo N°83	Compases 17 al 20	La soirée dans Grenade	124
Ejemplo N°84	Compases 20 al 29	Alborada del gracioso	124

Ejemplo N°85	Compases 91 al 96	Alborada del gracioso	125
Ejemplo N°86	Compases 75 al 79	La sérénade interrompue	125
Ejemplo N°87	Compases 1 al 3	La cathédrale engloutie	126
Ejemplo N°88	Compases 4 al 12	La cathédrale engloutie	127
Ejemplo N°89	Compases 16 y 17	La cathédrale engloutie	128
Ejemplo N°90	Compases 26 al 35	La cathédrale engloutie	128
Ejemplo N°91	Compases 1 al 6	La danse de Puck	131
Ejemplo N°92	Compases 7 al 12	La danse de Puck	131
Ejemplo N°93	Compases 16 al 25	La danse de Puck	132
Ejemplo N°94	Compases 1 al 7	Minstrels	135
Ejemplo N°95	Compases 8 al 11	Minstrels	135
Ejemplo N°96	Compases 18 al 21	Minstrels	136
Ejemplo N°97	Compases 54 al 62	Minstrels	136
Ejemplo N°98	Compases 63 al 77	Minstrels	137
Ejemplo N°99	Compases 78 al 89	Minstrels	138

## INDICE DE IMÁGENES

AUTOR	TITULO	PAGINA
Monet, Claude	Le Pont du chemin de fer, Argenteuil	31
Hiroshige, Utagawa	El puente Yahagi sobre el río Yahagi cerca de Okazaki	31
Hiroshige, Utagawa	Cerezos en flor en Arashiyama	32
Hiroshige, Utagawa	Asakusagawa shubi no matsu Oumayagashi	32
Monet, Claude	La barque rose	32
	Portada del programa explicativo del pabellón de Java en la Exposición Universal de 1889	33
	Bailarinas javanesas en la Exposición Universal (fotografía de 1889)	34
Monet, Claude	La Grenouillère	42
Monet, Claude	Régates à Argenteuil	42
Pissarro, Camille	Gelée blanche	45
Manet, Édouard	Un bar aux Folies-Bergère	45
Monet, Claude	Le printemps à travers les branches	59
Pissarro, Camille	Les toits rouges	60
Monet, Claude	Soleil et neige, Lavacourt	113
Monet, Claude	La Débâcle, temps gris	113
Sisley, Alfred	Jardin à Louveciennes, effet de neige	113
Pissarro, Camille	Effet de neige avec baches a Montfoucault	114
Pissarro, Camille	Route, effet de neige	114
Renoir, Pierre Auguste	Paysage de neige	114
Monet, Claude	La cathédrale de Rouen	130
	Afiche de la época promocionando un Minstrel show	133
	Fotografía de un artista de Minstrel	133

# ***INTRODUCCIÓN***

Durante muchos años me dediqué a estudiar, escuchar, analizar e interpretar en el piano la música francesa de comienzos de siglo XX y si bien había podido establecer ciertas conexiones con otras disciplinas artísticas de ese período - elemento necesario para lograr mayor profundidad en la interpretación por la comprensión- muchos conceptos, dada mi formación estrictamente musical, me resultaban bastante vagos.

Sin embargo, no fue hasta que asistí, en el primer año de la carrera, a la cátedra del profesor Mario Orione, Arte del Siglo XIX (b), que pude comenzar a relacionar y establecer vínculos entre las diferentes artes (i.e. pintura, poesía, música) de una manera más clara y precisa; en especial en la de ese período tan caro a mí como es el llamado Impresionismo.

Más tarde, y ya en mi último año de cursada la carrera me ofreció, y casi a forma de epílogo, la posibilidad de volver sobre ese tema en otras dos materias como fueron las cátedras de Historia del Pensamiento Musical, con el Profesor Sandro Benedetto, y de Artes Comparadas con el Profesor Roberto Amigo, así como varias materias electivas que elegí cursar en la rama de la Carrera de Letras y que ampliaron mi espectro cultural del Arte.

Fueron aquellas clases y en charlas personales que mantuve con los profesores sobre esos temas que comencé a darle forma al proyecto del trabajo final. Esto es, la idea de elaborar un trabajo que integre mi previa formación musical y los nuevos conocimientos adquiridos en el campo de la Historia del Arte; durante estos últimos seis años en la Universidad de Palermo.

Partiendo de esta idea motora, el período sobre el cual establecí el objeto de estudio es el llamado Impresionismo; ya que entiendo ofrece ricos e interesantes aspectos de interrelación entre las diferentes disciplinas artísticas.

Puntualmente, el planteo específico del trabajo surgió en torno a las lecturas de textos de varios autores destacados del Arte que dan cuenta de esta interrelación entre los diferentes campos artísticos en el movimiento Impresionista pero que, a mi entender, resultan difusas sosteniendo y perpetuando lo que parece ser una verdad pero que no es profundizada o explicada en vez sino solo por medio de metáforas dudosas, frases vagas, ideas generales que a la postre para el lector agudo, el estudiante interesado plantean más interrogantes que respuestas.

A continuación cito algunos ejemplos:

- Altamira, Ramón de. *La música y las artes plásticas*. Bs. As. Municipalidad, 1948

“En cierto sentido Debussy sigue los métodos de Auguste Renoir ...” (p. 225)

“Los acordes se suceden como las cuentas de un collar multicolor o como las manchas en los cuadros impresionistas” (p. 226)

“(Debussy) ... paraleliza sus acordes aumentados en forma suelta y caprichosa. Los pintores impresionistas diluyeron los coloridos fundamentales en las mismas cadenas de manchas paralelizadas” (p. 227)

“Los pintores y los músicos trabajaron en forma paralela” (p. 227)

“La catedral sumergida, Jardines bajo la lluvia, son ejemplos elocuentes de su lenguaje a la manera de Claude Monet” (p. 227)

“Mientras que el pintor Claude Monet se deleitaba reproduciendo la fachada de la célebre catedral gótica de Rouen con tanta virtuosidad impresionista (...) Claude Debussy transportaba tales conceptos del más pulcro impresionismo visual al reino audible” (p. 227-228)

“El divisionismo de la pintura y escultura impresionistas se reflejan entonces en la música” (p. 231)

- Hauser, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid, Guadarrama, 1962

«La pintura impresionista descubre sensaciones que, poco después, también la poesía y la música tienden a expresar, y sus medios expresivos se adaptan por esto a las formas pictóricas. Las impresiones atmosféricas, principalmente la experiencias de la luz, el aire y la claridad cromática, son percepciones que en la pintura están en su propio ambiente, y cuando se trata de reproducir en otras artes sensaciones de esta clase, esta justificado por completo que se hable de un estilo pictórico de la poesía y de la música. Pero “pictórico” es el estilo de estas artes también en cuanto que se expresan en forma “sin contornos” ... » (p. 204)

“Este arte insustancial (se refiere al Impresionismo) de estados de ánimo y de atmósfera domina ahora todas las formas de la literatura; todas ellas se convierten en lirismo, en imagen y en música, en timbres y en matices” (p. 240)

- Suárez Urtubey, Pola. *Historia de la Música*. Buenos Aires, Claridad, 2004

“El rótulo que con mayor frecuencia se asigna a este movimiento es el de impresionista. Y ello, naturalmente, por ciertas analogías que se establecen entre las características estilísticas de esta música con la pintura del mismo nombre”. (p. 339)

“Al hablar de acordes deslizantes o, mejor aún, yuxtapuestos, aludimos a un recurso análogo al del pintor, que yuxtapone sus colores puros.” (p. 340)

(En cuanto a Ravel y Debussy) “También los une la tendencia a tomar elementos pictóricos y poéticos como estímulo para la creación.” (p. 343)

- Serullaz, M. *El impresionismo*. EUDEBA, 1971

«Claude Debussy reconoció la interpenetración de las diferentes formas de arte cuando escribió: “nada hay más musical que una puesta de sol”. Poetas y literatos toman de los pintores sus temas predilectos y cantan a su vez al agua, la luz, las vibraciones, los reflejos y el viento» (p. 10)

“También la música sufre el contagio de este ambiente impresionista. Debussy –dice Vuillermoz- se había adecuado milagrosamente al diapason de los pintores empeñados en la conquista progresiva de la luz, considerada como el elemento dominante de su lenguaje. Esta conquista los había llevado al empleo de la microestructura. Debussy iba a practicar todas las formas de la fragmentación, de la partición, de la descomposición de los sonidos y de los timbres, porque su gusto por el quatuor dividido y por las sordinas responde a la misma necesidad pictórica de irisación”. (p. 11-12)

- Lang, Paul Henry. *La Música en la Civilización Occidental*. Bs As, Eudeba, 1963

“Generalmente se aplica el término Impresionismo a las artes dimensionales, pero, según ha sucedido siempre, tanto la música y la poesía como la filosofía y la ética y el pensamiento y la acción de todo este período, reflejan tendencias similares”. (p. 814 a)

“El impresionismo musical comparte muchos rasgos, incluso técnicos, con el Impresionismo en la literatura y en la pintura” (p. 815 a)

“El puntillismo en pintura tiene su contraparte musical en los acordes que enlazan intervalos muy separados entre sí, acordes de novena, de undécima, de undecimatercera” (p. 815 b)

“Debussy tradujo en música la estética de la nueva poesía. Intentó crear el equivalente musical de una literatura penetrada de ambigüedad...” (p. 819 a)

De pasajes como los arriba citados y otros semejantes en el mismo estilo surgió entonces el interrogante y la inquietud por hallar una respuesta a estas cuestiones, es decir dónde se encuentran estos elementos mencionados, esos acordes paralelos, esos temas y rasgos afines, esos procedimientos técnicos análogos entre los diferentes campos artísticos del Impresionismo a los que solo se hace referencia pero no se explica en mas detalle.

Si bien comprendemos que hablar sobre correspondencias entre las artes implica dificultades dado que cada una de ellas posee un lenguaje propio creemos que para poder

echar luz sobre estos conceptos se impone un trabajo serio y esto es solo posible a través de una ardua mirada técnica que podrá quizás resultar tediosa pero solo así finalmente recompensada. Esa es nuestra apuesta.

Dicho esto, el trabajo buscará establecer, desarrollar, explicar y ejemplificar el modo en que se manifestaron e influyeron los nuevos conceptos y prácticas técnicas surgidos en el campo de la pintura Impresionista y la poesía Simbolista en la *poiesis* musical de los compositores franceses Claude Debussy y Maurice Ravel.

Llevaremos a cabo este propósito estableciendo conexiones exclusivamente entre la producción pianística de estos músicos y otras manifestaciones estéticas del Impresionismo ya que entendemos éste trabajo podría llegar a aportar una manera diferente de ver el tema a tratar o, bien, simplemente, enriquecerlo desde diversos ángulos.

Si bien fue en 1887 la primera vez que el término Impresionismo fue aplicado a la música de Debussy (e incluso a modo peyorativo al igual que sucedió con Monet) este tipo de estilo no dominó su música antes del 1900.

En la *Suite Bergamasque*, escrita en 1890, no obstante se advierte ya un nuevo tratamiento de la armonía, la estructura de la obra se ciñe a formas clásicas, como por ejemplo sus partes: *Prélude*, *Menuet*, *Clair de lune* y *Passepied*. Lo mismo sucederá después de 1910 donde ambos compositores volverán sobre formas clásicas como la sonata.

En el período que nos proponemos analizar (1900-1910) estos autores realizaron alternativamente obras orquestales y para piano, pero es precisamente en esa década donde se advierte un salto creativo en el que aparece un nuevo modo en el tratamiento del material sonoro del piano, dando lugar a nuevas estructuras estético-musicales. En este trabajo nos ocuparemos exclusivamente de la obra pianística por varios motivos. Por un lado, la necesidad de un acotamiento del tema y de los problemas que puedan ser resueltos en el desarrollo de la investigación. Ocuparnos de toda la producción (i.e. obras para orquesta, cámara, óperas, etc.) excedería enormemente posibilidades de este trabajo haciéndolo inabordable. Por otro lado porque teniendo en cuenta que tanto Debussy como Ravel eran pianistas y el instrumento sobre el cual componían y pensaban era el piano podemos entonces detectar, analizando la producción pianística, recursos comunes contenidos en la producción de otras áreas (i.e. orquesta, cámara, etc.).

A propósito, Igor Stravinsky, quién además fuera amigo personal de ambos compositores franceses, comenta en sus Memorias respecto a los modos de trabajo de composición:

“En efecto, yo compongo al piano, y no me arrepiento de ello. Es más, pienso que es mil veces preferible componer en contacto directo con la materia sonora que componer imaginándola” (Stravinsky, s/f, p.15)

Incluso, en las conversaciones con Robert Craft, el compositor ruso opina puntualmente respecto al método de trabajo de Debussy:

«Lo que más me impresionó entonces y aún sigue siendo lo más memorable de la lectura de la partitura de *Le Sacre* fue la brillantez de Debussy al piano. Hace poco, mientras escuchaba su *En blanc et noir* me sorprendió la manera en que la extraordinaria calidad de su técnica pianística dirigió el pensamiento de Debussy como compositor». (Craft, 1991, p. 66)

Otro testimonio pero en torno a Ravel deja definitivamente clara ésta idea como cuando el compositor inglés Vaughan Williams viajó a Francia en 1908 para tomar clases con él y cuenta que:

“...(Ravel) se mostraba horrorizado porque yo no tenía un pianoforte en el pequeño hotel donde trabajaba y me dijo *Sans le piano on ne peut pas inventer des nouvelles harmonies*”. (Nichols, 1999, p. 76)

El piano es el laboratorio del compositor y si bien el tratamiento orquestal requiere una atención, estudio y trabajo especial (particularmente en estos compositores), citando a Wölfflin, “lo esencial del sentimiento de la forma está contenida ya en el más pequeño trozo”. (Wölfflin, 1945, p. 7)

Por todo esto, es que decidí circunscribir entonces, el objeto de estudio, específicamente a la producción pianística del período comprendido entre los años 1900 a 1910.

Con relación al análisis de las obras, si bien nos interesan todos aquellos aspectos en los que se puedan detectar las connotaciones Impresionistas, nuestro propósito específico es centrarnos en el análisis armónico, en la estructura morfológica, en aquellos aspectos técnicos de la música por medio de los cuales se expresan, que son la materia, esa manifestación Impresionista.

Con esta intención es que ejemplificaremos mediante el análisis puntual de pasajes de las obras para piano a dos manos del período mencionado los elementos que revelan las connotaciones Impresionistas, haciendo hincapié en aquellos aspectos que estén interrelacionados con las otras disciplinas artísticas Impresionistas y NO que provengan de la tradición clásica (i.e. Chopin, Liszt, Wagner, Franck, Fauré) al mismo tiempo que establecer las prácticas y usos en común entre estos dos compositores ya sea desde lo temático o lo técnico. En los casos de piezas en que se haga referencia específica y concreta a alguna obra de otro campo como por ejemplo, en el *Gaspard de la Nuit* de Ravel a Bertrand, o en el preludio de Debussy, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, a Baudelaire, se utilizarán los textos correspondientes de los poetas para analizar las conexiones estético-técnicas que puedan existir entre dichas obras.

En la tabla que sigue a continuación hemos realizado un esquema que no solamente ubica el período a estudiar, sino que establece una cronología paralela entre los tres campos (música, literatura y pintura).

Como se ve no sólo figuran en ésta cronología realizada las obras a analizar y otras que se mencionan en el trabajo sino también otros hechos destacados de los tres campos a modo de ubicarnos en un contexto temporal general.

Sobre la izquierda se encuentra resaltado en negrita el período que comprende nuestro trabajo y las obras que conforman el análisis del corpus de la tesis.

AÑO	MUSICA	LITERATURA	PINTURA
1862	Nace Debussy	Nace Maeterlinck	
1863			Dejeuner sur le herbe (Manet)
1864			
1865	Tristan und Isolde (Wagner)		Nocturne in Black and Gold (Whistler)
1866	Nace Satie	Hérodiade (Mallarmé)	
1867		Muerte de Baudelaire	(Exposición Universal , París)
1868			
1869		Fêtes Galantes (Verlaine)	La Grenouillère (Monet) (Renoir)
1870			Paysage de neige (Renoir)
1871		Le Bateau ivre (Rimbaud)	
1872			Impression, soleil levant (Monet)
1873		Illuminations (Rimbaud)	Gelée blanche (Pissarro)
1874		Romance sans paroles (Verlaine)	Primera Exposición Impresionista
1875	Nace Ravel		Le chemin montant dans les herbes (Renoir) - Train dans la neige (Monet)
1876	Das Rheingold (Wagner)	L'après-midi d'un faune (Mallarmé)	Retrato de Mallarmé (Manet)- Le Moulin de la Galette (Renoir)
1877			Les toits rouges (Pissarro)
1878			Printemps à travers les branches (Monet)
1879			Route, effet de neige (Pissarro)
1880		Nace Apollinaire	La Débâcle, temps gris (Monet)
1881		Sagesse (Verlaine)	Soleil et neige, Lavacourt (Monet)
1882			Un bar aux Folies-Bergère (Manet)
1883	Muerte de Wagner		Muerte de Manet
1884		Art Poétique (Verlaine)	
1885			La grand jatte (Seurat)
1886	Muerte de Liszt	Manifiesto Simbolista (Moréas)	Ultima Exposición Impresionista
1887			La barque (Monet)
1888			L'île Lacroix (Pissarro)
1889			(Exposición Universal , París)
1890	Suite Bergamasque (Debussy)		Meules (Monet)
1891		Muerte de Rimbaud	Peupliers longeant l'Epte (Monet)
1892		Pelléas y Mélisande (Maeterlinck)	
1893			
1894	Prélude à l'après-midi d'un faune (Debussy)		La cathédrale de Rouen (Monet) – Muerte de Caillebotte
1895		Villes tentaculaires (Verhaeren)	
1896		Muerte de Verlaine	
1897	Muerte de Brahms	Un coup de dés (Mallarmé)	Boulevard Montmartre (Pissarro)
1898		Muerte de Mallarmé	
1899	Nocturnes pour orchestre (Debussy)		Le Bassin aux nymphéas (Monet)
<b>1900</b>			(Exposición Universal , París)
<b>1901</b>	<b>Jeux d'eau (Ravel)</b>		
<b>1902</b>	Pelléas et Mélisande (Debussy)		
<b>1903</b>	<b>Estampes (Debussy)</b>		Muerte de Pissarro
<b>1904</b>			Le Parlement, ciel orageux (Monet)
<b>1905</b>	<b>Images I (Debussy) / Miroirs (Ravel)</b>		

<b>1906</b>	La Mer (Debussy)	III	Nymphéas (Monet) – Muerte de Cezanne
<b>1907</b>	<b>Images II (Debussy)</b>		
<b>1908</b>	<b>Gaspard de la Nuit (Ravel)</b>		
<b>1909</b>	<b>Préludes, Livre 1 (Debussy)</b>		
<b>1910</b>			
1911			
1912	Préludes, Livre 2 (Debussy)		
1913	Le Sacre du Printemps (Stravinsky)		
1914	Trío (Ravel)		
1915	Sonates (Debussy)		
1916			
1917	Le tombeau de Couperin (Ravel)		Glycines (Monet) – Muerte de Degas
1918	Muerte de Debussy		
1919			Muerte de Renoir
1920	La valse (Ravel)		

A continuación proporciono también la lista desplegada en orden cronológico de las obras a analizar ya que varias contienen otras por tratarse de ciclos:

### **1901**

Jeux d'eau (Ravel)

### **1903**

ESTAMPES (Debussy)

1. Pagodes
2. La soirée dans Grenade
3. Jardins sous la pluie

### **1905**

IMAGES I (Debussy)

1. Reflets dans l'eau
2. Hommage à Rameau
3. Mouvement

MIROIRS (Ravel)

1. Noctuelles

2. Oiseaux tristes
3. Une barque sur l'océan
4. Alborada del gracioso
5. La vallée des cloches

## **1907**

### IMAGES II (Debussy)

1. Cloches à travers les feuilles
2. Et la lune descend sur le temple qui fût
3. Poissons d'or

## **1908**

### GASPARD DE LA NUIT (Ravel)

1. Ondine
2. Le Gibet
3. Scarbo

## **1909**

### PRÉLUDES, LIVRE 1 (Debussy)

1. Danseuses de Delphes
2. Voiles
3. Le vent dans la plaine
4. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
5. Les collines d'Anacapri
6. Des pas sur la neige
7. Ce qu'a vu le vent d'ouest
8. La fille aux cheveux de lin
9. La sérénade interrompue
10. La cathédrale engloutie
11. La danse de Puck
12. Minstrels

No siendo nuestro propósito contar la historia del movimiento Impresionista<sup>2</sup> nos enfocaremos entonces de entrada en el análisis técnico–estético de las obras musicales.

Allí se traerán conceptos y observaciones en torno a la pintura Impresionista y la poesía Simbolista cuando se adviertan relaciones pertinentes y/o cuando las obras lo permitan cruzándolos con el análisis de las composiciones. Queremos remarcar que aquí y tras largas reflexiones se optó por un modo de trabajo cronológico principalmente por considerar esta forma más amena y menos fragmentada al mismo tiempo que otorgara la posibilidad de revelar los aspectos evolutivos de estos compositores durante esa década en ese campo.

La otra posibilidad era trabajar en base a categorías pero entendemos que el trabajo corría el riesgo de transformarse un tanto caótico y por lo tanto de mayor aridez para el lector. De ahí, entonces, la elección por aquella.

De cada obra se ha tratado de remarcar los aspectos mas relevantes, mas característicos y evitar la repetición innecesaria de ciertos usos que aparecen en otras piezas.

Si bien el análisis de las obras se realiza utilizando métodos técnico/analíticos estandarizados cada pieza posee una personalidad, una intención, una forma de manifestarse y expresarse, una coherencia. Por ello el análisis realizado intenta extraer de cada una de ellas, lo que poseen de característico. El análisis musical no puede ser un conjunto normativo, un corpus teórico de reglas a aplicar. Se realiza el análisis a partir de lo que dicta el cuerpo musical dado y no de las necesidades normativas de una teoría cualquiera. A propósito dice Adorno,

“El análisis es intrínsecamente una forma por propio derecho, una suerte de traducción, crítica y comentario, uno de los medios que permiten que la obra se revele” (Adorno, 1999, p. 110)

Para la conclusión se hará entonces sí imperativo establecer categorías o campos temáticos/técnicos donde se recapitulará y establecerá a modo de resumen los posibles paralelismos afines análogos hallados entre los diferentes campos artísticos.

---

<sup>2</sup> Consideramos que para el lector interesado en profundizar en la historia y desarrollo de este movimiento existen infinidad de excelentes libros en la materia disponibles en el mercado que facilito en la bibliografía final.

Se adjunta también a este trabajo un disco compacto con las grabaciones de los ejemplos musicales citados a fin de facilitar la aridez que pueda presentar la lectura de éste y hacerlo entonces mas ameno, llevadero y didáctico.-

“Para mí no ha habido nunca varias artes, sino sólo una. La música, la pintura, y la literatura difieren solamente como sus medios de expresión. De esta forma, no existen varias clases de artistas, sino varias clases de especialistas en cada arte. La necesidad de especializarse se hace cada vez mayor, a medida que nuestro campo de conocimientos se ensancha; porque nada, incluso en arte, puede ser adquirido sin un tenaz estudio. En consecuencia, empieza a hacerse imposible para nosotros seguir el ejemplo de Leonardo da Vinci, que se disciplinó en varias técnicas para ser amateur en todas las artes, incluso en la pintura!

Por lo que a mí se refiere, nací ciertamente para ser músico; mas si no soy escritor se debe exclusivamente a la inhibición del impulso de serlo. Puedo afirmar, por ejemplo, que cuando leo, mi actitud es la de un profesional, lo hago como si fuera un escritor. Lo mismo me ocurre con la pintura. Miro a un cuadro, no con los ojos de un amante de la pintura, sino con los del pintor”.<sup>3</sup>

Maurice Ravel

“Desde el principio de su vida artística Debussy estuvo muy compenetrado con el movimiento literario de la época. Verlaine, Mallarmé, Laforgue nos mostraron nuevas tonalidades y nuevas sonoridades. La más poderosa influencia que tuvo Debussy no provino de los compositores sino de los escritores”<sup>4</sup>

Paul Dukas

---

<sup>3</sup> *Mes souvenirs d'enfant paresseux* en *La Petite Gironde*, 12 de Julio de 1931

<sup>4</sup> Nichols, 2000, p. 135

## ***ANÁLISIS DE LAS OBRAS***

***JEUX D'EAU***  
**(Maurice Ravel)**

Así como en el campo de la plástica *Impression soleil levant* de Monet es la obra tomada como punto de partida del Impresionismo en el campo de la música fue el *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy lo que marcó una nueva dirección estética. Pierre Boulez, parafraseando el título de la obra, acuñó una frase ya memorable diciendo que la música moderna despertaba con la siesta de un fauno.

Esta obra, que se hallaba inspirada en la égloga *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé y sobre la cual Edouard Manet había realizado también algunas ilustraciones para la edición, despertó un gran entusiasmo en el escritor francés dedicándole a Debussy en agradecimiento un ejemplar de su poema con este cuarteta:

*Sylvain d'haleine première  
Si ta flûte a réussi,  
Oùs toute la lumière  
Qu'y soufflera Debussy*<sup>5</sup>

La historia es conocida.

Sin embargo, para la literatura pianística, existe otro punto de partida y éste es en 1901 con *Jeux d'eau* de Ravel. Esta obra inaugura un nuevo estilo de escritura para piano y, de modo similar que el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, se encontrará también inspirada por un poema -*Fete d'eau*<sup>6</sup>- de otro poeta Simbolista: Henri de Régnier (1864-1936).

Ravel cita en la partitura de la obra la primera línea del poema de Régnier: *Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*.<sup>7</sup>

Nos hallamos ya, entonces, frente a uno de los temas favoritos de los pintores impresionistas: el agua, que con sus múltiples posibilidades de reflejos excitaban los ojos de los pintores impresionistas harán lo mismo con los oídos de los compositores.

En su esbozo biográfico, Ravel escribió:

“Esta pieza, inspirada en el ruido del agua y de los sonidos musicales que hacen oír los surtidores de agua, las cascadas y los arroyos, está basada en dos motivos, a la manera de

---

<sup>5</sup> Silvano de aliento primitivo/ si tu flauta ha triunfado/ oye toda la luz/ que en ella soplará Debussy.

<sup>6</sup> Poema perteneciente al ciclo *La Cité des eaux*

<sup>7</sup> Dios fluvial riéndose del agua cuando le hace cosquillas.

un primer tiempo de sonata, sin sujetarse sin embargo al plan tonal clásico”. (Roland Manuel, 1952, p. 36)

Ravel es claro. Un sistema tonal es un sistema de relaciones entre sonidos dado por una cultura y él extenderá el campo armónico clásico a través de algunas técnicas que iremos indicando aquí y profundizando y desarrollando a lo largo de todo el trabajo.

Armónicamente y ya en el primer compás de la obra observamos el uso de la armonía extendida en acordes de novena y séptima mayor. El acorde de novena arpegiado asciende pero al querer descender se interrumpe y cambia su dirección subiendo nuevamente pero al doble de velocidad (en fusas) creando una contracción rítmica de sensación de repliegue o, a los efectos extramusicales, de contracorriente o arremolinamiento del agua.

#### EJEMPLO N°1 (Compases 1 y 2)

Musical score for Example 1, measures 1 and 2. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked "Très ritard." and "pp". The right hand features arpeggiated chords with a fermata over the first measure. The left hand plays a steady accompaniment. Below the score, the chords are identified as Mi M9 (I 9), La M7 (IV 7), Mi M9 (I 9), La M7 (IV 7), and Mi M9 (I 9).

En el cuarto compás encontramos una cadena de acordes dominantes (con novenas y oncenas) arpegiados moviéndose en paralelo por terceras menores descendentes dentro de un acorde disminuido:

## EJEMPLO N°2 (Compás N°4) <sup>8</sup>

8

Re9 #11 Sib9#11 Sol9#11 Mi9#11 Do#7 b9 #11

Así como el uso de la escala por tonos enteros<sup>9</sup> en el sexto compás.

## EJEMPLO N°3 (Compases 5 y 6)

Ravel continúa empleando la técnica de duplicar los valores rítmicos durante la pieza. En el compás quince cambia la figuración usando tresillos en la mano derecha mientras la otra continúa con valores binarios insistiendo con la idea -con la sensación- del movimiento irregular del agua.

<sup>8</sup> El último acorde podría ser interpretado también como Do# 7 b9 b5 en lugar de Do# 7 b9 #11. No obstante me parece mas acertado esto último, tomándolo como enarmonía ya que la escala disminuida posee 5 y 6 natural y 4#.

<sup>9</sup> A lo largo de éste capítulo se irá tratando más a fondo las características y usos de esta escala; en especial en el análisis de *Clochés à travers les feuillés* de Debussy

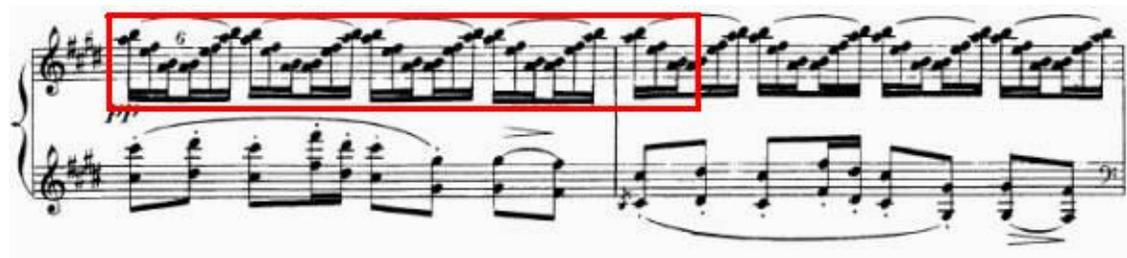
#### EJEMPLO N°4 (Compases 15 y 16)



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music is marked with a forte 'f' dynamic. In measure 15, the right hand plays a series of chords, and the left hand plays a single note. In measure 16, the right hand continues with chords, and the left hand plays a series of chords. There is a '2 Ped.' marking below the left staff in measure 16.

Notable también es el uso que Ravel hace de las segundas mayores sucesivas que, si bien disonantes para la teoría clásica, el compositor, con excelente maestría y refinamiento, hará fusionar en el oído de manera natural y consonante; suerte –si se quiere– de “mezcla auditiva” por la óptica de los plásticos Impresionistas como se ve en el siguiente ejemplo.

#### EJEMPLO N°5 (Compases 19 y 20)



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music is marked with a fortissimo 'fff' dynamic. In measure 19, the right hand plays a series of chords, and the left hand plays a series of chords. In measure 20, the right hand continues with chords, and the left hand plays a series of chords. A red box highlights the right hand part in measure 19.

Resulta interesante el comentario de Cortot acerca del aspecto tímbrico de esta obra:

“por primera vez se abordaba los registros agudos del piano con un sentimiento de sensibilidad musical, y se les empleaba en describir y sugerir, sin caer en la imitación involuntaria de los armónicos, ya que el epígrafe de Henri de Régnier pide ser interpretado, no como una imagen, sino como una viva realidad”. (Cortot, 1981, p. 26)

Otro recurso novedoso de esta obra se halla en el uso de una escala defectiva<sup>10</sup> que confiere a uno de los temas un color oriental y que Debussy llevará aun más lejos y de manera más explícita en la primera pieza de sus tres *Estampes* de 1903: *Pagodes*.

---

<sup>10</sup> Las escalas defectivas se forman excluyendo un sonido de las escalas heptafónicas. Véase N°1 en el Apéndice.

*ESTAMPES*  
(Claude Debussy)

Si bien el Romanticismo ya había instalado en los artistas el interés por lo exótico y lo orientalista las sucesivas y exitosas Exposiciones Universales realizadas en París alentaban el encuentro entre Oriente y Occidente.

Los artistas plásticos Impresionistas se vieron atraídos especialmente por la estampa japonesa denominada *Ukiyo-e*<sup>11</sup> incorporando a sus obras motivos y conceptos técnicos de los maestros japoneses.

Pintores como Monet experimentaron en sus obras con imágenes descentradas, vistas desde ángulos elevados (o, bien, muy bajos), áreas planas desprovistas de sombras como observamos en los ejemplos a continuación.

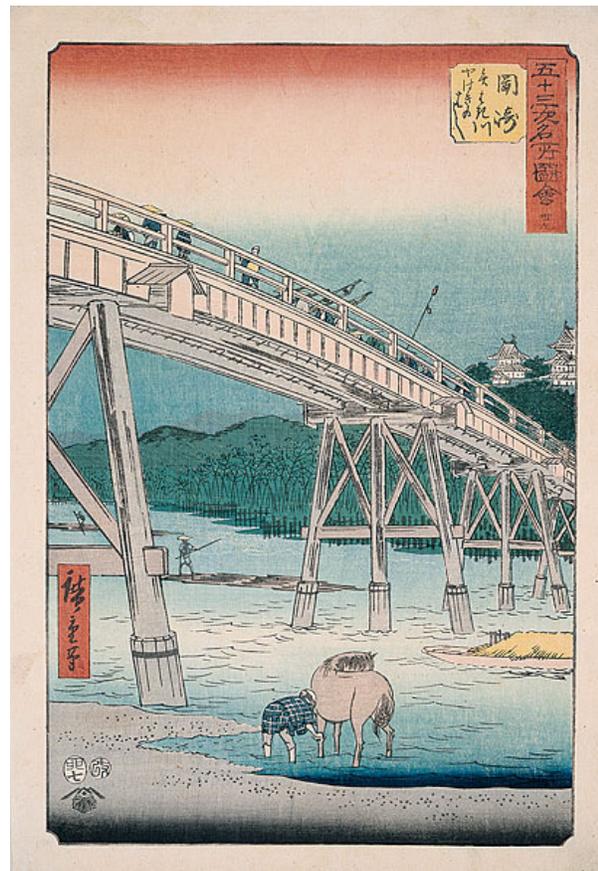
---

<sup>11</sup> Usualmente se traduce este término japonés como “pintura del mundo flotante”.



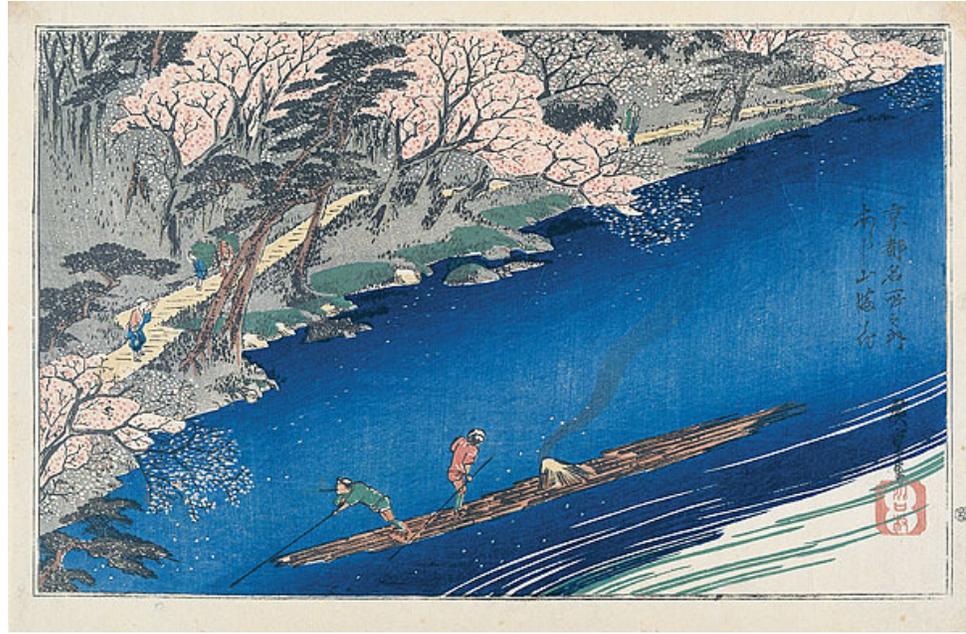
*Le Pont du chemin de fer, Argenteuil (1874), Monet*

*El puente Yahagi sobre el río Yahagi cerca de Okazaki (1855), Hiroshige (1797-1858)*





*Asakusagawa shubi no matsu  
Oumayagashi (1856-8), Hiroshige*

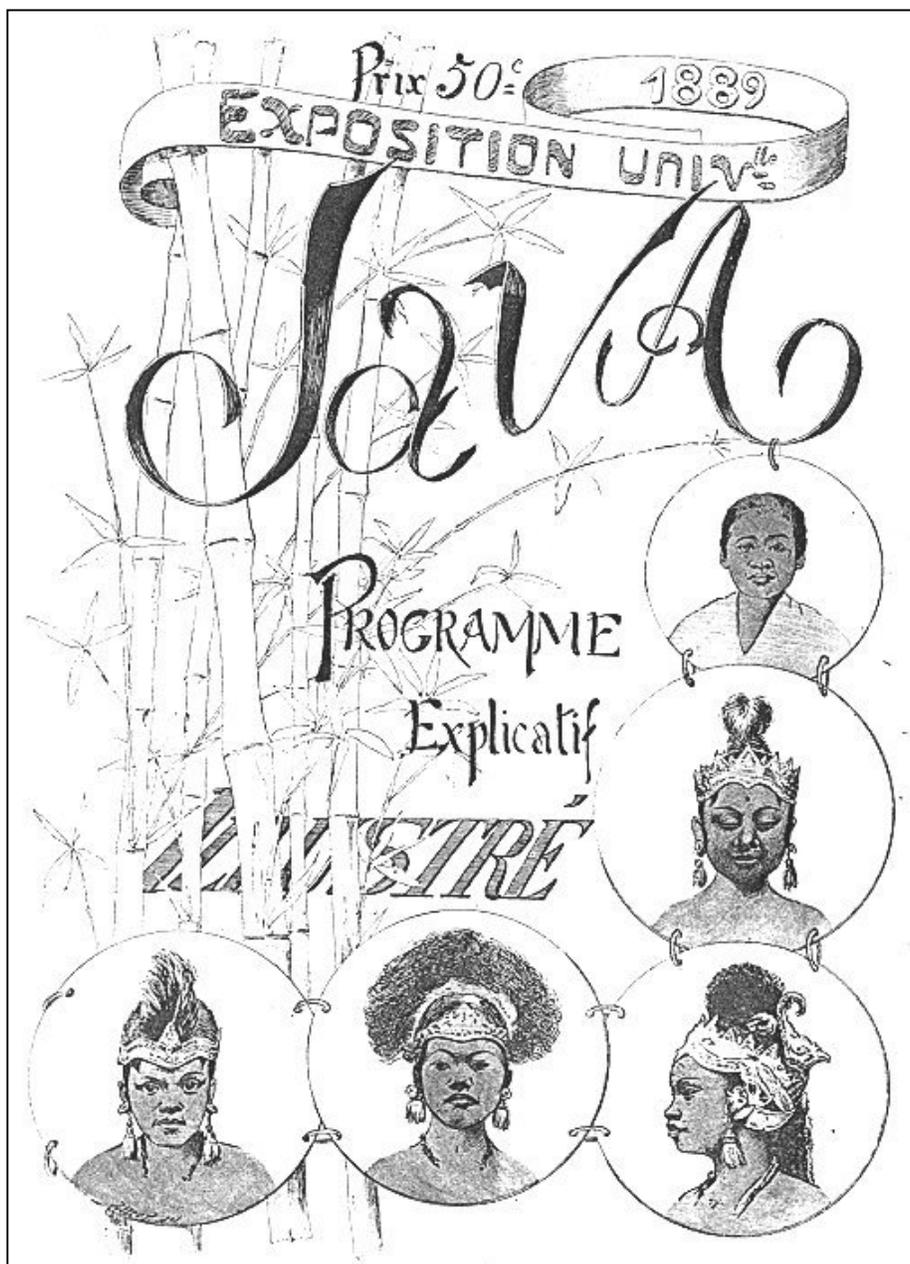


*Cerezos en flor en Arashiyama (1834), Hiroshige*



*La barque rose (1890), Monet*

La Exposición Universal de 1889 (celebrada en el centenario de la toma de la Bastilla y para la que Gustave Eiffel construyó la *tour* sirviendo como arco de entrada a la Feria) revistió particular interés para el joven Debussy donde escuchó allí por vez primera la música del gamelan<sup>12</sup>, realizada por un conjunto proveniente de Java.



*Portada del programa explicativo del pabellón de Java en la Exposición Universal de 1889*

<sup>12</sup> El Gamelán es un tipo de ensamble instrumental de origen Indonesio (especialmente de Bali y Java). Los instrumentos utilizados son metalófonos, xilófonos, tambores y gongs.



*Bailarinas javanasas en la Exposición Universal  
(fotografía de 1889)*

Debussy había quedado muy impactado tras una ejecución de este tipo de ensamble según escribió:

“La música javanesa posee un contrapunto al lado del cual el de Palestrina es solo un juego de niños. Y si se oye, sin prevención europea, el encanto de su percusión, nos vemos obligados a comprobar que la nuestra no es más que un bárbaro ruido de circo ambulante” (Willems, 1964, p. 179)

Fruto de estas experiencias y de modo similar ocurrido con los artistas plásticos fascinados con la estampa japonesa, Debussy y Ravel, buscarían incorporar a su lenguaje musical usos de la tradición de oriente.

Comparemos entonces el tema de la mano izquierda del Ejemplo N°5 con el de *Pagodes* de Debussy:

**EJEMPLO N°6** (Compases 19 y 20, mano izquierda solamente)



**EJEMPLO N°7** (Compases 11 al 14, mano izquierda solamente)



*Pagodes*, está construida sobre uno de los modos<sup>13</sup> de la escala pentáfona slendro (o salendro) de la música Javanesa. Su estructura es la siguiente:

**EJEMPLO N°8** (Escala slendro o salendro)



Otros compositores como Chopin y Glinka habían utilizado escalas pentáfonas en sus obras pero siempre enmascaradas dentro de un contexto tonal clásico.

En *Pagodes*, Debussy, se desprende del concepto tonal occidental en busca de un tipo de escritura pentáfona pura. Incluso indica al comienzo de la partitura *presque sans nuances*, es decir, “casi sin matices”, como si se tratara de una orquesta de percusión Gamelán.

<sup>13</sup> Véase N°2 y N°3 del Apéndice donde se muestran los cinco modos desarrollados que se desprenden de ésta escala.

## EJEMPLO N°9 (Compases 1 al 3)

The image shows a musical score for the first three measures of 'Jardins sous la pluie'. The score is in G major, 4/4 time, and marked 'Modérément animé'. The right hand (RH) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with chords and a '2' marking. Dynamics include 'pp' and 'm.d.'. The instruction 'délicatement et presque sans nuances' is written above the RH staff.

En *Jardins sous la pluie* –la tercera pieza de *Estampes*- vemos, incluso ya desde el sugestivo título, siguen el camino que trazaran los *Jeux d'eau* de Ravel.

Las técnicas empleadas en la composición musical para crear una sensación “acuática” son semejantes: Pequeños fragmentos sugerirán gotas o salpicaduras, rápidos arpeggios crearán la impresión de velocidad, fluidez y continuidad del agua, las dinámicas –*crescendo*/*diminuendo*– servirán a los efectos extramusicales de la turbulencia de olas, lluvia, etc.

Jacques Émile Blanche recuerda:

“Un día, cuando estábamos en el jardín, estalló una tormenta; todos nos refugiamos en la casa, pero Claude se negó a seguirnos, dispuesto a disfrutar al máximo del olor de la tierra mojada y el suave golpeteo de la lluvia sobre las hojas. En recuerdo a esa noche de junio, me dedicó la maravillosa serie que contiene *Jardins sous la pluie*” (Nichols, 2000, p.151)

Aquí, Debussy, buscará evocar en música, la percepción de la lluvia por medio de un motivo, un patrón rítmico-armónico regular conformado por rápidas notas en *staccato* en movimiento circular.

### EJEMPLO N°10 (Compases 1 al 3)



Debussy irá cambiando las armonías pero sujeto siempre conforme a ese patrón original. En el compás 37 hallamos sutiles indicaciones dinámicas dentro de cada compás sugiriendo quizás el incremento de la fuerza de la lluvia, alguna ráfaga de viento o bien destellos de relámpagos.

### EJEMPLO N°11 (Compases 37 al 39)



El *crescendo* se alarga compás a compás y la tensión crece desembocando en el *forte* (compás 43) con un motivo un poco más original que el del comienzo usando, ahora, el registro agudo y empleando acordes paralelos<sup>14</sup> (en vez de una sola nota) cambiando así por una textura más densa aludiendo quizás ya a una tormenta.

<sup>14</sup> Cf. Ejemplo N°2

**EJEMPLO N°12** (Compases 43 al 45)



Luego, hacia el compás 63, la textura comenzará a aligerarse acompañada también de una disminución en el valor rítmico (de semicorcheas a tresillos) hasta reducirse tan solo a una nota octavada:

**EJEMPLO N°13** (Compases 69 al 74)

Musical score for Example 13, measures 69-74. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a bass line of eighth notes. A 'cresc.' marking is present at the end of the passage. The score is divided into two systems. The first system shows measures 69-72. The second system shows measures 73-74, with the instruction 'En se calmant' above the staff and 'dim.' and 'p' markings below the staff.

Después de un pasaje apacible (*en se calmant*, compás 73) le sucederá otro misterioso (*mysterieux*, compás 100) y, tras una rápida figuración arpegiada en semicorcheas desembocará ésta en cuatro *trinos*<sup>15</sup> en *p* creando así un clima de tensión perfecto de donde emergerá una figura arpegiada sugiriendo extramusicalmente lo que podría ser la salida del sol o del arco iris (compás 126).

<sup>15</sup> Trino: Rápida alternancia de una nota principal con la segunda menor o mayor inmediata superior.

#### EJEMPLO N°14 (Compases 120 al 127)

Retenu

dim.

*p*

*pp*

Tempo - en animant jusqu'à la fin

*f* *p*

La sensación auditiva de este pasaje es muy peculiar, muy curiosa, y se explica técnicamente en el cambio a una tonalidad lejana justo en el momento de introducir ese arpeggio. Debussy no modula por las vías tradicionales acostumbradas y de hacerlo no hubiese logrado ese efecto; “simplemente” introduce ese arpeggio como salido de la nada. Compositores afincados en la tradicional escuela francesa como Camille Saint-Saëns criticaron esta obra diciendo que se trataba de una serie interminable de arpeggios ausente de lógica y sentido común; típicas y similares invectivas que nos recuerdan a las que sufrieran los pintores Impresionistas frente a sus nuevas propuestas estéticas. Al caso, recordemos una que hiciera el crítico Albert Wolff tras la primera exposición Impresionista y que resulta interesante también por la analogía que realiza con la música:

“La impresión que causan los Impresionistas es la de un gato que caminase por el teclado de un piano o la de un mono que se hubiera apoderado de una caja de colores” (Payró, 1953, p. 52)

Será recién con las *Images* para piano de 1905 que Debussy logrará superar la influencia de los *Juex d'eau* de Ravel e irá consolidando su propio estilo.

***IMAGES I***  
**(Claude Debussy)**

En el verano de 1905 Debussy le escribe desde Inglaterra a su amigo y editor Jacques Durand:

“Querido amigo, la primer parte de *Images* me resulta muy complicada; además, su impaciencia por ellas me deprime. Escuche lo que pasó: cuando terminé la primera pieza no me gustó más; concluí pues por componer otra, de acuerdo con las nuevas reglas y con los más modernos descubrimientos de la alquimia armónica. Recién ahora comienzo a ver claramente en mis asuntos de inspiración; mi máquina de pensar empieza a funcionar lentamente. Olvido al hombre que soy para convertirme en el ser humano que debo ser, si Dios quiere”. (Zulueta, 1964, p. 57)

En la primera pieza de las *Images*, *Reflets dans l'eau*, Debussy retoma el tema del agua pero desde un ángulo más pictórico. Ya no se trata de los sonidos que produce el agua sino de los reflejos que produce ésta. En otra carta posterior (también a Durand), el compositor, es todavía aun más específico respecto a esta pieza y revela el estímulo musical:

“El título se debe a algunos resplandores acuáticos en un estanque de esta pequeña villa. Por ellas desfilan nubes silenciosas y de formas extrañas, manchando el inconmensurable azul del cielo; los árboles vecinos dejan caer, invariablemente, hojas metamorfoseadas por la brisa marina. Se reflejan allí pensamientos contradictorios, recuerdos melancólicos y exaltados; el espejo de un alma zozobante y por lo tanto indefinida”. (Zulueta, 1964, p. 59)

Los artistas plásticos Impresionistas habían encontrado en los reflejos un tema ideal para explorar la descomposición de la forma y la línea. Debussy dará equivalente tratamiento a la música enfocándose en los aspectos tímbricos y resonantes de los sonidos disolviendo así, también, la línea melódica.



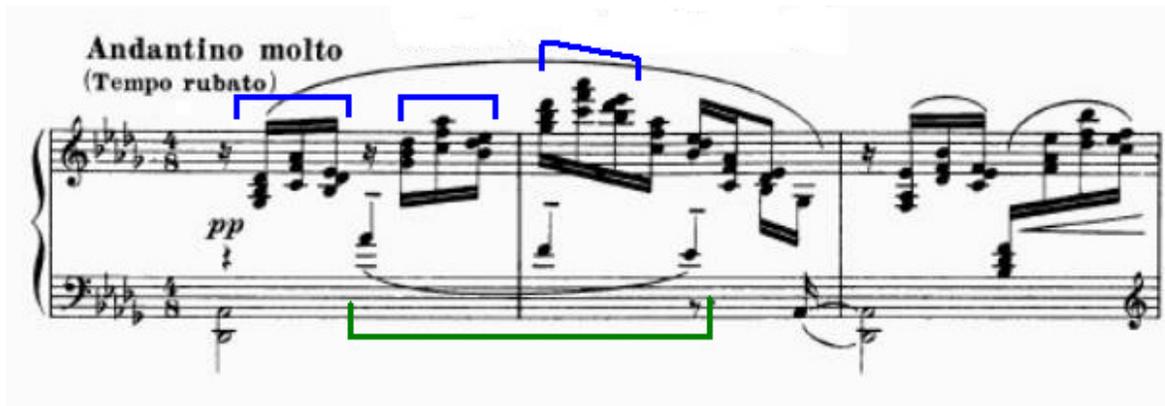
*Régates à Argenteuil (1872), Monet*



*La Grenouillère (1869), Monet*

*Reflets dans l'eau* comienza con un grupo de tres acordes que se irán repitiendo en diferentes alturas junto a un brevísimo efímero motivo conformado por tres notas en movimiento descendente.

**EJEMPLO N°15** (Compases 1 al 3)



En el noveno compás un cambio de acordes interrumpe el discurso -la imagen- y descenden cuatro notas en *staccato* figurando gotas al caer. Debussy repite esta idea ampliándola o, visto de otro modo, la presenta primero reducida para después descubrirla por completo.

**EJEMPLO N°16** (Compases 9 al 11)



Seguidamente, dos líneas en octavas emergen, en movimiento contrario y desde registros muy distantes para encontrarse en el centro del teclado: la imagen y su reflejo. Observamos también aquí el uso de las segundas mayores<sup>16</sup> y el uso del recurso de la elipsis, esto es: expone primero la idea y luego suprime parte de ella.

#### EJEMPLO N°17 (Compases 16 al 19)

Debussy se sirve de estas técnicas que ofrecen no sólo dinamismo y variedad en el fluir del discurso musical sino que generan perfectas asimetrías a los fines extra-musicales del tema de la obra. Hauser, en torno a la poesía Simbolista, llama la atención acerca de “las ventajas artísticas del modo elíptico de expresión” y señala que:

“... omitiendo ciertos eslabones en la cadena de la asociación, se consiguen una rapidez y una intensidad que se pierden cuando los efectos se desarrollan lentamente. Mallarmé hace uso pleno de estas ventajas y su poesía debe su atracción, ante todo, al sentido comprimido de las ideas y a los saltos de las imágenes” (Hauser, 1962, p. 232)

En Manet, adelantado e íntimo amigo de Mallarmé, se pone también de manifiesto este interés cuando señalaba que la plaga de nuestro tiempo era la búsqueda de la simetría. Así en la pintura encontramos también ejemplos del uso del recurso de la elipsis como el caballero reflejado en el espejo de *Un bar aux Folies-Bergère* (1882) de Manet o *Gelée blanche* (1873) de Pissarro donde unos álamos –que no aparecen en escena- proyectan

<sup>16</sup> Cf. Ejemplo N°5

larguísimas sombras sobre el campo. En el año 1874, un crítico censuró esa omisión de los árboles, alegando que el espectador no podría verlos si tenía que superponerlos...



*Gelée blanche* (1873), Pissarro



*Un bar aux Folies-Bergère* (1882), Manet

El último acorde servirá de preparación para lo que seguirá: una progresión arpegiada de acordes dominantes en movimiento paralelo ascendente dentro de un acorde disminuido muy semejante a la de los *Jeux d'eau* de Ravel<sup>17</sup>. La diferencia aquí es que los acordes no se encuentran en posición fundamental sino invertidos (primera inversión) y no poseen oncenas sino sólo novenas.

#### EJEMPLO N°18 (Compases 20 y 21)

Quasi cadenza

*pp* poco a poco cresc. e stringendo

Reb 9    Mi 9    Sol 9    Sib 9

*repite a octava superior*

Tras elaborar este nuevo material se reexpone el tema inicial pero de forma desplegada en vez de *plaqué* como sucedía en el primer compás.

#### EJEMPLO N°19 (Compases 36 y 37)

au Mouvt

*pp*

El movimiento y la distorsión de la imagen en el agua al moverse es el tema en el compás 44. El ritmo sincopado del bajo en la mano izquierda indica un movimiento oscilante mientras la mano derecha arpeggia en tresillos.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Cf. Ejemplo N°2 y 12

<sup>18</sup> Cf. Ejemplo N°4

## EJEMPLO N°20 (Compases 44 y 45)



A través de un *crescendo* (*en animant*) el motivo del bajo (compás 44-45) será repetido dos veces a la octava superior (compases 46-47 y 48-49) creando una excitación que desembocará en frenéticos arpeggios en semifusas. Dichos arpeggios estarán contruidos sobre una nota *pedal*.

Dice Zamacois:

“Se denomina *nota pedal* o, simplemente, *pedal* a una nota que se prolonga durante varios acordes, resultando *nota real*, en unos, y *extraña* en otros. Por extensión se denomina también *pedal* a toda nota *que se mantiene inmovilizada* con propósito de que tome relieve tal inmovilidad, aun cuando sea nota integrante de todos los acordes que se suceden”. (Zamacois, 1979, p. 271)

En este caso los arpeggios irán cambiando pero siempre sobre el bajo fijo en la nota SI.

Este *pedal* juega un importante rol pivote desde donde diferentes acordes pueden ser contruidos.

La ausencia de movimiento de nota fundamental produce la sensación de inmovilidad o permanencia en un mismo lugar desde donde “el agua es observada” mientras sujeta, a la vez, la intensa movilidad de los arpeggios.

### EJEMPLO N°21 (Compases 49 al 53)

The image displays a musical score for Example 21, covering measures 49 to 53. It consists of four systems of music. The first two systems show the piano part with a forte (*f*) dynamic and a melodic line in the right hand. The third system shows the violin part with a piano (*p*) dynamic and the instruction "au Mouvement" and "en dehors". The fourth system shows the piano part again. In all systems, the bass line contains a sustained note (pedal point) which is circled in green in each system. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

El uso de la nota *pedal* es algo que observaremos frecuentemente en las obras de estos compositores ya que el *pedal* al no tener resolución por carecer de movimiento melódico permite que se formen disonancias y resonancias tímbricas/armónicas inesperadas para el oído imposibles pensadas por vía de la tradición clásica.

Lo que podrían ser las ondas residuales del agua son creadas por medio de una escala por tonos<sup>19</sup> que entrecruza un motivo sobre una armonía de dominante. Este recurso será un sello del estilo de Debussy.

---

<sup>19</sup> Cf. Ejemplo N°3

## EJEMPLO N°22 (Compases 60 al 62)



De retorno al material inicial, Debussy, no repite exactamente la primera sección sino sólo fragmentos, vestigios de los materiales usados que se interceptan fluidamente quedando en la coda solamente aquel breve motivo de tres notas del primer compás ahora octavado en el registro agudo y repetido una y otra vez: la calma del agua con sus imágenes reflejadas una y otra vez.

Interesante es observar el plan formal de la obra que responde a la forma de Rondó Simple en su variación A-B-A-B-A<sup>20</sup>. Probablemente el compositor halló en esta estructura -dado su carácter palindromico- una forma ideal para otorgarle aun mayor fluidez y cierto sentido circular a los fines extramusicales de la obra.

Debussy, en este mismo periodo (1903-1905), trasladará al campo orquestal los conceptos, técnicas y recursos explorados durante la composición de las *Images* y concluirá una de sus obras capitales para gran orquesta: *La Mer*.

Para Ravel 1905 se presenta también como un año prolífico. Ese año concluirá un grupo de cinco piezas para piano que titulará *Miroirs*.

<sup>20</sup> Siendo A (compases 1 al 24), B (25 al 35), A (36 al 48), B (49 al 71), A (72 al 95).

***MIROIRS***  
**(Maurice Ravel)**

En su esbozo biográfico Ravel comenta:

“Los *Miroirs* forman una colección de piezas para piano que marcan en mi evolución armónica un cambio lo bastante considerable como para haber desconcertado a los músicos más acostumbrados hasta entonces a mi manera”. (Roland Manuel, 1952, p. 48)

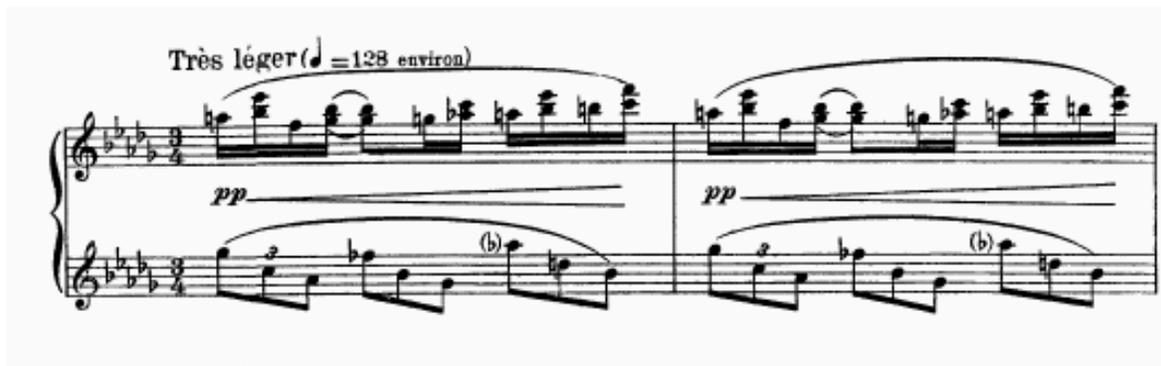
Así como *Jeux d'eau* marcara un hito en la técnica pianística-interpretativa de Ravel, *Miroirs* será la obra que resumirá todos sus precedentes ensayos armónicos, al tiempo que condensará todas sus futuras audacias.

*Miroirs* comprende cinco piezas: *Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Une barque sur l'océan*, *Alborada del gracioso* y *La vallée des cloches* y constituyen un verdadero catálogo de técnicas y métodos Impresionistas.

La primera pieza, *Noctuelles*, se inspira en una línea del escritor y amigo (al que dedicara la pieza) Léon-Paul Fargue: *Les noctuelles d'un hangar partent d'un vol cravater d'autres poutres*<sup>21</sup>.

Aquí Ravel busca retratar el vuelo zigzagueante de estas mariposas crepusculares, las luciérnagas (*noctuelles*), sometiendo, para ello, al material armónico a incesantes polirritmias y cambios de metros en el compás.

#### EJEMPLO N°23 (Compases 1 y 2)



Acertadamente dice Jankélévitch que la polirritmia no es capricho en Ravel sino una fidelidad escrupulosa a la naturaleza.

<sup>21</sup> Las luciérnagas de los soportales parten con zurdo vuelo a encorbar otros maderos.

Observemos los metros en el siguiente pasaje: 3/4, 3/8, 5/8. Afín a Verlaine, Ravel, mantiene una predilección constante por lo impar.

#### EJEMPLO N°24 (Compases 12 al 14)



Recordemos los primeros versos del poeta en su *Art Poétique* (1884):

*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*<sup>22</sup>

Tanto Verlaine como Rimbaud se encontraban ocupados por liberar las formas métricas, el verso alejandrino –el gran verso del clasicismo francés– que había sido tan usado y respetado incluso en la línea Romántica y Parmasiana, dará lugar ahora a la irregularidad métrica y el verso impar. En *La Rivière de Cassis* (1872) Rimbaud, por ejemplo, combina versos de 7 y 11 sílabas<sup>23</sup>:

<sup>22</sup> La música antes que nada/ y para ello prefiere lo impar,/ más vago y más soluble en el aire/ sin nada en él que pese o que pose. En este poema Verlaine utiliza el verso eneasílabo.

<sup>23</sup> Este tipo de combinación métrica en la que se alternan libremente versos heptasílabos y endecasílabos se la conoce con el nombre de *silva*.

*Que le piéton regarde à ces clairevoies:  
 Il ira plus courageux.  
 Soldats des forêts que le Seigneur envoie,  
 Chers corbeaux délicieux !  
 Faites fuir d'ici le paysan matois,  
 Qui trinque d'un moignon vieux ?*

Lo mismo sucede en la tercera pieza del ciclo, *Une Barque sur l'océan*, donde la polirritmia, los valores irregulares e incesantes cambios de metro, puestos a retratar las peripecias a las que se ve sometida una nave en el océano, desafían la barra de compás alcanzando así la música niveles casi plásticos.

**EJEMPLO N°25** (Compases 1 y 2)



El compositor una vez mas aborda también aquí la temática acuática o marina.

El siguiente pasaje de Payró en relación a los temas de la pintura Impresionista encuentra eco en esta obra:

“El líquido agitado, ondulante, fragmentado en mil cortas olas bajo el soplo de una brisa o por el paso de una canoa, cabrilleaba y esplendía en incontables reflejos tornasolados”.  
 (Payró, 1953, p. 49)

Escritor y amigo íntimo de Ravel, Michel D. Calvocoressi, dirá de esta obra: “un verdadero cuadro sinfónico”.

En la segunda pieza del ciclo la “excusa”, esta vez, son los pájaros, la naturaleza.

Dice Ravel:

“Evoco ahí a pájaros perdidos en el torpor de un bosque muy umbroso durante las horas más cálidas del estío”. (Roland Manuel, 1952, p. 48)

En *Oiseaux tristes* el motivo, de carácter ornitológico, se conforma a partir de un breve *pedal* sincopado en un ritmo yámbico (♩) que se repite en diferentes alturas dentro de una densa atmósfera armónica.

### EJEMPLO N°26 (Compases 1 al 3)

Tres lent ♩ = 60  
*tres doux pp*

En el compás decimoquinto parte de este motivo central aparecerá, apenas modificado, interceptando una progresión de acordes en movimiento paralelo<sup>24</sup>.

### EJEMPLO N°27 (Compases 14 al 16)

*mf pressez*

<sup>24</sup> Cf. Ejemplo N° 2, 12 y 18.

Otro ejemplo interesante de *pedal* aparece en la última pieza del ciclo, *La Vallée des cloches*, donde, sobre un *ostinato*<sup>25</sup> de cuartas, una sola nota (SOL #) se repite en octavas en dos alturas diferentes a modo de tañidos de campanas. Al parecer Robert Casadesus afirma que “la pieza había sido inspirada por el repiqueteo de las campanas de muchas iglesias de París al mediodía”. (Orenstein, 1975, p. 160)

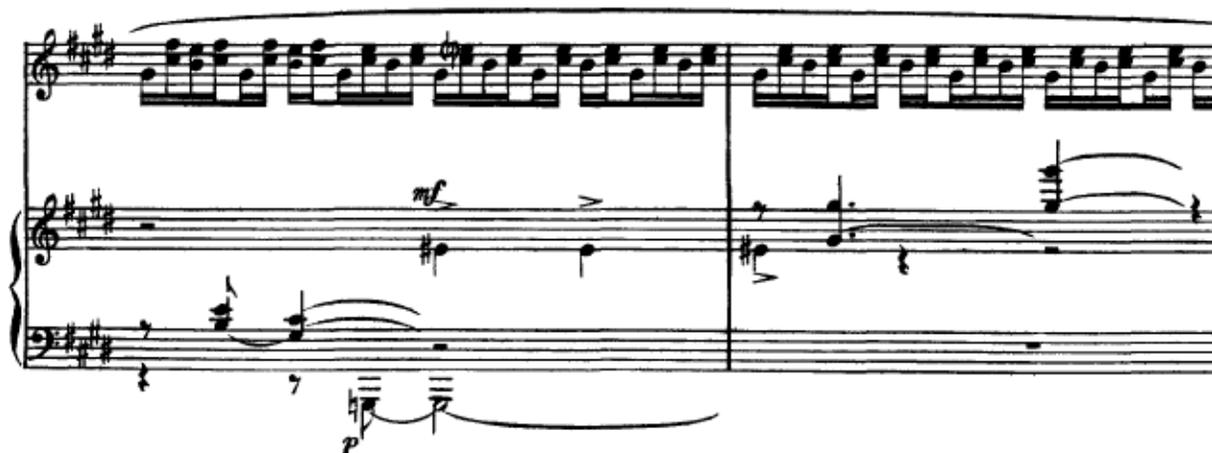
#### EJEMPLO N°28 (Compases 1 al 3)

The musical score shows three measures. The right hand (m. d.) starts with a half note chord (G4, B4, D5) and continues with a series of chords, including a prominent G#4 in the sixth measure. The left hand (m. g.) plays a steady quarter-note ostinato pattern (G4, B4, D5, G4). The tempo is marked 'Très lent' with a quarter note equal to 50. The dynamics are 'pp' and the performance instruction is 'très doux et sans accentuation'.

Siendo las campanas ricas en armónicos, Ravel aprovecha este fenómeno para explorar los aspectos físico-acústicos del sonido, es decir, los sonidos concomitantes que conforman un sonido creando así un conglomerado tímbrico/armónico donde la disonancia fuerte, como la nota MI chocando contra el MI# (acentuado) en el sexto compás, se funden con absoluta naturalidad.

<sup>25</sup> Ostinato: Fórmula melódica y/o rítmica repetida persistentemente.

EJEMPLO N°29 (Compases 6 y 7)



Esta búsqueda armónico/tímbrica es propia también de los poetas Simbolistas en particular en la línea de René Ghil (1862–1925). Éste se basa en las ideas de Rimbaud, agregándole a ellas los últimos estudios de la física sobre los sonidos y la voz humana. La propuesta de Ghil es quitarle a la palabra su capacidad de crear o evocar ideas y sustituirlas por sensaciones auditivas a las cuales corresponden sensaciones coloreadas, es decir, darle a la poesía un poder de sugestión sensorial. En 1886 René Ghil publicará el *Traité du Verbe* donde expresa una preocupación intensa por la búsqueda del timbre en las palabras.

â, a, ai	e, è, é, ei, eï	ie, iè, ié, î, i, ii	ô, o, io, oi	ù, u, iu, uï, ui
H, R, S, V	D, GH, L, P, Q, R, T, X	LL, R, S, V, Z	P, R, S	F, L, R, S, Z
Bermellón	Blancos	Azules, negros	Rojos	Amarillos, verdes
Serie alta de los saxofones.	Guitarras, arpas, percusión.	Bajos, violines, violas.	Serie grave de los saxofones.	Trompetas, clarinetes, flautas.
Tumulto, gloria, acción, triunfo.	Serenidad, orden, pasividad, meditación.	Voluptuosidad, amor, pasión, dolor.	Dominación, valor, gloria, acción.	Ingenuidad, ternura.

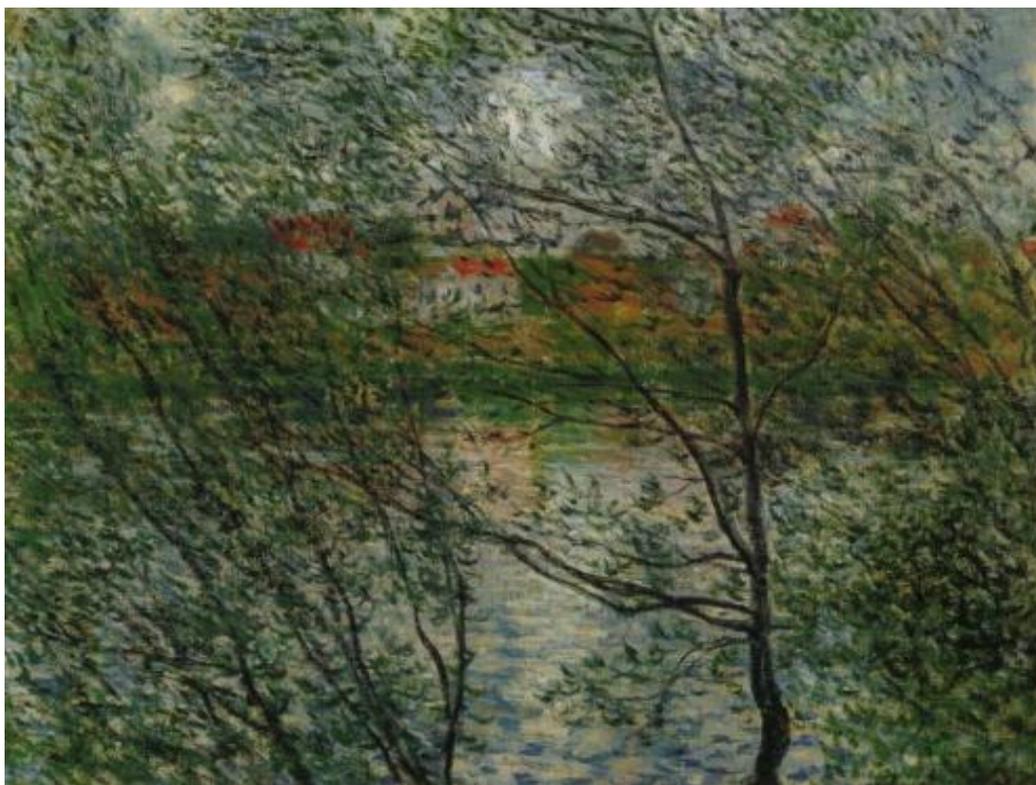
Importante también es remarcar que en esta obra Ravel inaugura un tipo de grafía diferente que consiste en la adición de un pentagrama al ya clásico endecagrama. Debussy copiará este tipo de escritura para su segundo libro de las *Images* de 1907.

***IMAGES II***  
**(Claude Debussy)**

El segundo libro de *Images* Debussy enfatiza las características poéticas y evocadoras de un arte que sugiere más que dice así como la búsqueda de un nuevo lenguaje que contribuirá a lo que Lang denomina como “proceso de desintegración de la homofonía romántica” (Lang, 1963, p. 816).

*Clochés à travers les feuillés*, la primera pieza del grupo, nos remite enseguida desde el título a una obra de 1878 de Claude Monet: *Le printemps à travers les branches* pero aquí en una doble vía sensorial o sinestesia: las campanas pueden ser tanto vistas como oídas a través del follaje.

Si las imágenes reflejadas en el agua nos ofrecían aspectos insólitos de los objetos el “mirar a través” constituye otros de los característicos puntos de vista fascinantes del Impresionismo.



*Le printemps à travers les branches* (1878), Monet



*Les toits rouges* (1877), Pissarro

El agregado de un pentagrama superior le permitirá al compositor trabajar cual una tela una variedad mayor de texturas, timbres y dinámicas simultáneamente superponiendo –a modo polifónico– varias líneas a la vez pero sin por ello sujetarse a las reglas de la técnica del contrapunto clásico. Así observamos, en el comienzo de la primera obra, una adaptación de una escritura a tres partes. Debussy establece un motivo a modo de *ostinato* sobre el que superpondrá una voz superior en tresillos y, por encima de ésta, una breve melodía en corcheas marchando en movimiento contrario indicada *un peu en dehors*.

**EJEMPLO N°30** (Compases 1 al 3)

Todas estas voces, este tramado, utilizando como único material la escala por tonos. Dicha escala, dada su estructura simétrica (sin semitonos) y carencia de grado sensible, constituye otra posibilidad más (aparte de la pentafonía) de trasladar al sistema tonal europeo la música oriental en donde, de acuerdo a las reglas de oriente, cada nota de la escala puede sonar conjuntamente con cualquier otra no existiendo ninguna jerarquía entre los sonidos como sucede en el sistema tonal occidental.

**EJEMPLO N°31** (Escala por tonos)<sup>26</sup>



El compositor había utilizado anteriormente esta escala<sup>27</sup> pero nunca de una manera tan pura como sucede en esta obra.

Seguidamente, el material es elaborado y luego de un breve pasaje en textura homofónica (compases 13 a 19) Debussy retoma el motivo original (compás 20) sobre el que superpondrá, sobre esa trama, intervalos de segundas y cuartas a modo de tañidos de campanas e incluso llegando a emplear simultáneamente tres dinámicas diferentes en distintos registros.

---

<sup>26</sup> Otras denominaciones de esta escala son: hexátona y anhemitonal (por carecer de semitonos). A veces, incluso, aparece también en algunos textos escrita como exátona (sin hache).

<sup>27</sup> Cf. Ejemplo N°22. (Véase también en Ravel en el Ejemplo N°3)

### EJEMPLO N°32 (Compases 30 y 31)

The image shows a musical score for piano, specifically measures 30 and 31. The score is written for three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score is characterized by complex textures with overlapping lines and dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp*. The first staff (treble clef) has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The second staff (bass clef) has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The third staff (bass clef) has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *pp*. The score is divided into two measures, 30 and 31, with a double bar line between them. The first measure (30) has a dynamic marking of *p* and the second measure (31) has dynamic markings of *f* and *pp*.

Las dinámicas y matices son utilizados en la música para crear una sensación de espacio, es decir; mas fuerte mas cerca; mas suave, mas lejos. Hallamos aquí una correlación interesante también ya que, como comenta Serullaz, la perspectiva pictórica Impresionista señala el espacio y el volumen por la disminución de los tintes (calidad de un color) y de los tonos (grado de intensidad) y no por las reglas de la geometría.

Como vemos en el ejemplo anterior se produce ahí un entrecruzamiento de timbres diferentes en el que cada registro o región del instrumento genera su propia luz, su personal atmósfera. Lo que escuchamos no es únicamente la red de melodías superpuestas, sino más bien un tramado, un entretejido de combinaciones de sonidos y timbres producto del resultado de pensar en términos de categorías sonoras puras como Debussy hacía.

De este modo, entonces, el espacio armónico se amplía no sólo desde las extensiones de los acordes como venimos comentando sino también desde las texturas y las dinámicas.

Si la pintura Impresionista se aleja del modo de representación ilusionista para crear un espacio plano y bidimensional, en la música, el espacio se proyectará también de un modo vertical confiando a la expresividad derivada del efecto del acorde la máxima importancia.

Dice Zamacois:

“Si el contrapunto severo considera el movimiento paralelo como el de menor interés porque priva de independencia a las partes que lo siguen, el Impresionismo lo eleva al primer plano, precisamente porque consigue con él efectos antes inexplotados y porque considera que cuanto menos atiende el oído a la marcha de la partes armónicas y menos independencia tenga la misma, más se concentrará el oyente en el efecto vertical de los acordes”. (Zamacois, 1979, p. 371)

De este modo encontramos en la segunda pieza, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, una amplia melodía armonizada por acordes de cuartas en primera inversión<sup>28</sup> desplazándose paralelamente<sup>29</sup> en bloque de igual modo en ambas manos.

### EJEMPLO N°33 (Compases 1 al 3)

**Lent** (M.M. 66 = ♩)  
*doux et sans rigueur*

The musical score consists of three measures. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a piano (p) dynamic in the first measure and pianissimo (pp) in the second and third. The left hand (bass clef) plays a bass line that mirrors the harmonic structure of the right hand. The chords are in first inversion and move in parallel motion across the measures.

Estos acordes paralelos frecuentemente encontrados socavan los principios tradicionales del tratamiento de las diferentes voces.

El movimiento armónico no es lo que se desprende de un tejido de voces melódicas, como en la escritura clásica, sino es el despliegue melódico de un estado armónico compacto; por eso escapa a las leyes que rigen en la armonía clásica.

El paralelismo de quintas o de octavas estaba prohibido en la escritura clásica porque era contrario a la autonomía de las voces, pero las homofonías encadenadas de Debussy no están tejidas por voces sino por una estructura armónica compacta que puede desplazarse semejante a ella misma escapando también, en su despliegue melódico, a las reglas de los encadenamientos armónicos tradicionales.

Paul Henry Lang comenta al respecto:

“Se nos ha transportado a los confines del conocimiento lógico. Todo cuanto habíamos tratado de descubrir y habíamos respetado en la composición musical parece faltar en esta música. La fuga, símbolo provector de toda una época, con su elocución amplia y conducción lógica de la voz, que obliga a una atención bipartita a la vez que a una percepción simultánea, es la antítesis del estilo impresionista.” (Lang, 1963, p 816 b)

<sup>28</sup> Al tratarse de acordes cuartales la primera inversión posee la 4ta en el bajo.

<sup>29</sup> Cf. Ejemplo N° 2, 12, 18 y 27.

Debussy, también, echa mano en esta obra al uso de una escala pentáfona para debilitar aún más el centro tonal, en palabras del compositor: *pour noyer le ton*.<sup>30</sup>

En el compás número trece aparece un tema construido sobre el primer modo de la escala slendro indostánica con fundamental en la nota SI.<sup>31</sup>

#### EJEMPLO N°34 (Compases 12 al 14)

The musical score for Example 34, measures 12-14, is presented in three measures. The first measure (measure 12) begins with a piano (pp) dynamic and a mezzo-forte (m.f.) dynamic. The second measure (measure 13) features a piano (pp) dynamic. The third measure (measure 14) features a piano (pp) dynamic and a trill. The score is written for piano and includes a bass clef with an 8va bassa marking. The tempo is marked 'un peu en dehors'.

La última pieza del ciclo, *Poissons d'or*, estaría al parecer inspirada por los dibujos de unos peces de una fuente de laca coreana<sup>32</sup> que poseía Debussy. Ésta no presenta grandes novedades exceptuando quizás un breve pasaje construido solamente con intervalos de segunda que van del compás 57 al 61.

Es interesante remarcar que en este grupo de obras -a diferencia de las anteriores- aparecen indicaciones de tono poético y sinestésico como: “dulcemente sonoro”, “casi nada”, “muy afilado”, “como un vapor irisado”; expresiones muy en el estilo de la poesía Simbolista que

<sup>30</sup> Para ahogar el tono.

<sup>31</sup> Cf. Ejemplo N°8 y 9 / Véase también N°4 del Apéndice donde se muestra el modo respectivo de la escala.

<sup>32</sup> Otros textos hablan de un “panel dorado y negro de laca” (Nichols, 2000, p. 269) en vez de una fuente. Probablemente se trate de algún objeto dentro del estilo conocido como *Chinoiserie*. Debussy al igual que Ravel compartían la obsesión por coleccionar objetos, miniaturas, grabados orientales, etc., llegando a veces a endeudarse para obtenerlos como discurre en un testimonio de René Peter sobre Debussy en el texto de Nichols (2000, p. 47). Recordemos también el pedido expreso del compositor a su editor y amigo Durand para que el grabado de Hokusai (1760-1849), “La gran ola de Kanagawa” (1830/35), ilustre la portada de la primera edición de la partitura de *La Mer*.

Ravel, al igual que Monet, se había hecho construir un jardín japonés en el terreno ubicado en el frente a su casa en Montfort l’Amaury (Nichols, 1999, p.133 y 138)

el compositor utiliza a modo de indicación para el intérprete sobre el modo en que deben ejecutarse determinados pasajes.

En un párrafo arriba mencionamos la intención de Debussy de pensar en términos de categorías sonoras puras. Esta misma actitud se encuentra emparentada con la de los pintores Impresionistas y poetas Simbolistas en búsqueda también de una pintura y poesía puras. Los primeros modelando por efectos de masas sugeridas por medio del color y de la luz donde la pincelada es estructura buscando la riqueza y la belleza de la pasta, los segundos en busca de un lenguaje despojados de contenido concreto basado en la sugerencia creando así una atmósfera anímica que conduzca al lector a penetrar y comprender la alusión que el mundo simbólico le ofrece. Mallarmé en una conversación con Degas le dirá: *Mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots.*<sup>33</sup>

Si Baudelaire buscaba en sus *Correspondances* que “los perfumes, los colores y los sonidos se correspondan” y Verlaine iba tras una rima musical interna en las palabras alejándose de las métricas convencionales, Mallarmé introducirá un tercer concepto donde intentará que el poema mismo tenga la estructura de una obra musical sometiendo a sus poemas a un proceso complejo de condensación para que quede sólo la pura esencia. Si bien Mallarmé confía también en las imágenes como evocadoras de sensaciones (él mismo dijo que pretendía *évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme*)<sup>34</sup> no es justamente el tipo de evocación de Verlaine o Rimbaud lo que lo caracteriza sino más bien una auténtica oscuridad producida por un lenguaje elíptico y una compleja envoltura gramatical. Su poesía en vez de hablarnos de paisajes y sentimientos en muchos casos no habla de nada que no sea ella misma, de su lenguaje, de sus condiciones de existencia, de su capacidad comunicativa, de su materialidad, como sucede en *Un Coup de Dés* donde sorprende, particularmente, su disposición tipográfica generando en la página diferentes tipos de planos como veíamos sucedía en *Clochés à travers les feuillés* de Debussy.

---

<sup>33</sup> Un poema no se hace con ideas sino con palabras.

<sup>34</sup> Evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol  
et couvrant les jaillissements  
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter  
à l'envergure

***GASPARD DE LA NUIT***  
***Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand***  
**(Maurice Ravel)**

“Des Esseintes dejó sobre la mesa *L' après-midi d'un faune* y empezó a hojear otro opúsculo que se había hecho imprimir para su uso privado: una antología de prosa poética, una pequeña capilla invocadora de Baudelaire y abierta en el atrio de su poesía. Esta antología comprendía fragmentos escogidos de *Gaspard de la Nuit*, obra de ese extravagante autor que fue Aloysius Bertrand.”

*A rebours* (1884)  
J. K. Huysmans  
(1848-1907)

En el prefacio a *Le Spleen de Paris* (1869) que Charles Baudelaire le escribe a Arsène Houssaye leemos:

“Una breve confesión he de hacerle. Al hojear, lo menos la vigésima vez, el famoso *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand –libro que usted, yo y algunos amigos conocemos, ¿no tiene derecho a ser llamado famoso?- se me ocurrió la idea de intentar algo semejante y aplicar a la descripción de la vida moderna, o más bien, de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él aplicó a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.

¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia”. (Baudelaire, 1948, p. 3)

Louis-Jacques-Napoléon Bertrand cuyo seudónimo artístico era Aloysius Bertrand fue un escritor francés poco conocido de la primera mitad del siglo XIX; un autor esotérico que se enroló tardíamente en la estética de los románticos alemanes como Heine (1797-1856) y E.T.A. Hoffmann (1776-1822).

Bertrand nació en Piamonte, Italia en 1807 y su familia se estableció en Dijon hacia 1814. Allí, en la capital Borgoña, desarrolló su interés por la escritura. Sus contribuciones en un periódico local le llevaron al reconocimiento por Victor Hugo y Sainte-Beuve. Luego de una breve estancia en París con poco éxito regresó a Dijon y continuó escribiendo para algunos periódicos locales. *Gaspard de la nuit, fantaisies a la maniere de Rembrandt et de*

*Callot*<sup>35</sup>, como es su título completo, es la principal obra del autor. Éste fue vendido en 1836 pero no fue publicado hasta 1842 después de la muerte de Bertrand en 1841 por tuberculosis.

Bertrand con esta obra introdujo en la literatura francesa el género literario conocido como el poema en prosa e inspiró a Baudelaire, como el mismo autor lo reconoce en el prólogo antes mencionado, del mismo modo que más tarde lo haría también con los poetas simbolistas.

Si bien el grueso de la crítica considera a Bertrand como un poeta romántico menor las características peculiares de esta obra -favorita luego entre los Simbolistas- lo colocan quizás no como un revolucionario pero sí como un adelantado, una *rara avis* que merece mayor estudio y reconocimiento<sup>36</sup>.

*Gaspard de la Nuit*, dedicada a Victor Hugo, es una colección de poemas que consta de seis partes: *École flamande*, *Le Vieux Paris*, *La Nuit et ses prestiges*, *Les Chroniques*, *Espagne et Italie*, *Silves* y una serie de poemas anexos al final bajo el título de *Pièces Détachées*.

Al parecer Maurice Ravel toma contacto con la obra de Bertrand en 1896 como lo relata el diario de su íntimo amigo Ricardo Viñes<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> *Gaspard de la Noche, Fantasías a la manera de Rembrand y Callot*.

La obra del grabador lorenés Jacques Callot (1592-1635) parece ser fuente de inspiración de varios artistas: Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) escribió un libro de cuentos intitolado *Phantasiestücke in Callots Manier* (Fantasías a la manera de Callot) de 1814 así como la marcha fúnebre de la Primera Sinfonía de Gustav Mahler (1860-1911) se encontraría inspirada también por un grabado de Callot.

<sup>36</sup> Aquellos lectores que se encuentren interesados en la obra de Bertrand recomendando enfáticamente el excelente trabajo de Mateos Mejorada, Santiago. *Estudio de los niveles textuales en Gaspard de la nuit de Aloysius Bertrand*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002 y, del mismo autor, *La técnica pictórica en la poesía de Aloysius Bertrand: la creación del poema-cuadro*. Revista de Filología Francesa, 2. Madrid. Editorial Complutense, 1992 donde analiza la relación pictórico-literaria de la literatura como principal elemento unificador del texto así como los procedimientos intradieгéticos de que se sirve Bertrand para crear una impresión pictórica a partir de un texto discursivo.

<sup>37</sup> Ricardo Viñes (1876-1943) nació en Lérida, Cataluña. Ingresó al Conservatorio de París en 1889, casi al mismo tiempo que Ravel. Durante algunos años fue el más íntimo amigo de Ravel y se convirtió en uno de los más notables intérpretes de su música para piano, ofreciendo las primeras ejecuciones del *Menuet Antique*, *Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*, *Miroirs* y *Gaspard de la Nuit* así también como los estrenos de *Pour le piano*, *Estampes*, *Images I y II* de Debussy. Manuel de Falla le dedicó su *Noche en los Jardines de España*.

“Septiembre de 1896, Viernes 25: Ravel se quedó en casa hasta las once de la noche. Leímos *Les casques fleuris* de Sabatier, también *Gaspard de la Nuit* de Bertrand, libro que le presté para que se llevara” (...) “Diciembre de 1897, Domingo 19: En casa de Ravel ejecutamos una transcripción para cuatro manos de *Tamar* de Balakirev, una hermosa composición. Le pedí que me devolviera *Gaspard de la Nuit* y me dijo que lo llevaría mañana a mi departamento porque se hallaba en el fondo de un baúl”. (Nichols, 1999, p. 14)

Otros dos testimonios más recogeremos que nos interesan para poder comprender la génesis de ésta obra:

El primero, a comienzos de 1908, cuando Ravel le confiesa a su alumno Maurice Delage la intención de “escribir para el piano, piezas de virtuosidad trascendente que sean más difíciles que *Islamey*”<sup>38</sup> (Roland Manuel, 1952, p. 62) y el otro, a su alumno Vlado Perlemuter: “Ravel me dijo: Quiero hacer una caricatura del Romanticismo” (Nichols, 1999, p. 69)

Con ese propósito en el verano de 1908 Ravel extrajo tres poemas de la obra de Bertrand para describir musicalmente las imágenes y sonidos que ellos sugieren.

Este interés poético-musical se advierte explícitamente (justo un año anterior) en un testimonio del escritor francés Jules Renard sobre *Histoires naturelles*, un ciclo de poemas de éste al que Ravel transformaría en canciones para voz y piano.

Renard comenta:

“12 de enero de 1907. El señor Ravel, compositor de *Histoires naturelles*, insiste en que vaya a escuchar sus canciones esta tarde. Le expliqué cuán ignorante era yo en asuntos musicales y le pregunté qué podría agregar él a mis *Histoires naturelles*.

–No tengo la intención de agregarles nada –dijo Ravel–, sino de interpretarlas.

–Pero, ¿cuál es la conexión?

–Decir con música lo que usted dice con palabras cuando, por ejemplo, contempla un árbol. Pienso y siento en música y me gustaría pensar y sentir lo mismo que usted.” (Nichols, 1999, p. 87)

---

<sup>38</sup> Fantasía para piano escrita en 1869 por el compositor ruso Mily Balakirev de una extrema dificultad técnica.

Los tres poemas que escoge Ravel para su obra son *Ondine* de *La Nuit et ses prestiges*, *Le Gibet* y *Scarbo*, ambos, de *Pièces Détachées* estructurando así la pieza de algún modo como una Sonata, es decir: un movimiento moderado de apertura, uno segundo central lento y finalmente un rápido y brillante *finale*.

La elección de los poemas no es arbitraria para el propósito temático del compositor ya que en estas tres obras que Ravel escoge se encuentran concentrados aspectos temáticos iconos del Romanticismo: seres mitológicos, ambientes nocturnos y siniestros, lugares sórdidos, visiones, pesadillas, enanos deformes, demonios, aspectos irracionales y sobrenaturales.

Observamos también otros dos elementos que unifican estos tres poemas y que seguramente Ravel tuvo en cuenta a la hora de la elección de estas obras:

1) La referencia auditiva en cada uno de los poemas: El canto de *Ondine*, la campana que repica en *Le Gibet*, la risa y la uña de *Scarbo* rechinando sobre las cortinas.

2) La repetición. Los tres poemas están contruidos sobre el recurso de la anáfora progresiva (o intensificación anafórica)<sup>39</sup>. “Écoute! Écoute!” exige *Ondine*, “Serait-ce quelque” se interroga en cada estrofa de *Le Gibet* y “Que de fois je l’ai” se exclama en *Scarbo*.

Las tres piezas de Ravel estarán también contruidas cada una sobre un procedimiento musical afín a éste recurso poético y constituirán el material conductor de cada obra: Un *ostinato* en *Ondine*, un *pedal* en *Le Gibet*, y un *trémolo*<sup>40</sup> en *Scarbo* .

A continuación proporciono los poemas en el idioma original y su traducción al castellano:

---

<sup>39</sup> Otros ejemplos de este recurso podemos encontrarlos en *Réversibilité* de Baudelaire (*Ange plein de...*) y *Solde* de Rimbaud (*À vendre ...*), por mencionar algunos.

<sup>40</sup> Trémolo: Repetición rapidísima de una misma nota que obtiene el efecto semejante al de la vibración.

## ONDINE

*Je croyais entendre  
une vague harmonie enchanter  
mon sommeil, Et près de moi s'épandre  
un murmure pareil  
Aux chants entrecoupés d'une  
Voix triste et tendre.*

Ch. Brugnot. *Les Deux Génies*

« Écoute! Écoute! C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

« Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

« Écoute! Écoute! Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes soeurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne. »

## ONDINA

*Creía escuchar  
Una vaga armonía que encantaba  
mi sueño y a mi lado esparcíanse  
murmillos semejantes  
a los llantos entrecortados de una  
voz triste y tierna*

Ch. Brugnot. *Los Dos Genios*

« ¡Escucha! ¡Escucha! Soy yo, Ondina, que roza con estas gotas de agua los rombos sonoros de tu ventana iluminada por los melancólicos rayos de la luna; y allí está, con traje de moaré, la castellana que contempla desde su balcón la bella noche estrellada y el hermoso lago dormido.

« Cada ola es una ondina que nada en la corriente, cada corriente es un sendero que serpentea hacia mi palacio, y mi palacio se levanta fluidamente en el fondo del lago sobre el triángulo del fuego, de la tierra y del aire.

« ¡Escucha! ¡Escucha! Mi padre bate 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. »



Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

### LE GIBET

*Que vois-je remuer autour de ce gibet?*

*Faust*

Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois?



Entonada su canción, me suplicó que aceptase en mi dedo su anillo para ser esposo de una Ondina, y que visitase con ella su palacio para ser rey de los lagos.

Y al responderle yo que amaba a una mortal, la Ondina, rabiosa y despechada, derramó unas lágrimas, lanzó una carcajada y se deshizo en aguaceros que chorreaban, blanquecinos, a lo largo de mis vidrieras azules.

### LA HORCA

*¿Qué veo moverse en torno a esa horca?*

*Fausto*

¡Ah! Eso que escucho, ¿será el viento nocturno que aúlla o el ahorcado que exhala un suspiro en la horca patibularia?

¿Será algún grillo que canta agazapado en el musgo y la hierba estéril con que por piedad se calza el bosque?

Serait-ce quelque mouche en chasse  
sonnant du cor autour de ces oreilles  
sourdes à la fanfare des hallali?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille  
En son vol inégal un cheveu sanglant  
à son crâne chauve?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui  
Brode une demi-aune de mousseline  
Pour cravate à ce col étranglé?

C'est la cloche qui tinte aux murs  
d'une ville, sous l'horizon, et la  
carcasse d'un pendu que rougit  
le soleil couchant.

### SCARBO

*Il regarda sous le lit, dans la  
Cheminée, dans le bahut;--personne.  
Il ne put comprendre par où il s'était  
Introduit, par où il s'était évadé.*

Hoffmann. *Contes nocturnes*

Oh! que de fois je l'ai entendu et vu,  
Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille  
Dans le ciel comme un écu d'argent  
Sur une bannière d'azur semée  
d'abeilles d'or!

¿Será alguna mosca que vaya de caza  
tocando el cuerno en torno a las orejas  
sordas a la fanfarria de montería?

¿Será algún escarabajo que arranca  
en su vuelo desigual un cabello sangrante  
de su cráneo calvo?

¿O será alguna araña que borda  
media vara de muselina para  
corbata de ese cuello estrangulado ?

Es la campana que repica dentro  
de los muros de una villa, y el  
esqueleto de un colgado enrojecido  
por el sol poniente.

### SCARBO

*Miró debajo de la cama, en la  
Chimenea, dentro del arca; y nadie.  
No pudo comprender por dónde se había  
Introducido ni por dónde se había evadido.*

Hoffmann. *Cuentos Nocturnos*

¡ Oh, cuántas veces he oído y visto a  
Scarbo, cuando a medianoche la luna  
brilla en el cielo como un escudo de plata  
sobre un estandarte de azur sembrado de  
abejas de oro!

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit!

¡Cuántas veces he oído su risa en la sombra de mi alcoba y he sentido rechinar su uña sobre la seda de las sábanas de mi lecho!

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière.

¡Cuántas veces le he visto bajar al suelo, hacer piruetas sobre un pie y rodar por el cuarto como el huso caído de la rueca de una bruja!

Le croyais-je alors évanoui? le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu!

¿Creíale entonces desmayado? ¡Pues el enano crecía entre la luna y yo, como el campanario de una catedral gótica, y un cascabel de oro se movía en su gorro puntiagudo!

Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémissait comme la cire d'un lumignon, --et soudain il s'éteignait.

Mas pronto su cuerpo azuleaba, diáfano como la cera de una vela, su rostro palidecía como la cera de una candelita y, de repente, se extinguía.

Como se observa, Bertrand - siguiendo la moda literaria romántica- utiliza exergos delante de los diferentes poemas. Ravel copiará en el comienzo de cada pieza los exergos correspondientes a dichos poemas acentuando de esta manera la dependencia entre cada poema y la música. Es interesante observar aquí que el compositor no copiara parte del poema de Bertrand sino estos exergos o epígrafes -que son citas extraídas de obras de otros

autores (en este caso Brugnot, Goethe y Hoffmann)- desplazando, de algún modo, así al escritor y ubicándose él mismo en el rol como poeta-músico.

## ONDINE

En la mitología germánico-escandinava, se llaman ondinas a las ninfas acuáticas de espectacular belleza que habitaban en los lagos, ríos, estanques o fuentes. Tendrían su correspondencia en las Náyades de la mitología griega. La historia de Ondine (o Undine) está basada en un antiguo mito que ha sido adaptado por diversos autores. A partir del siglo XVIII, las ondinas se convirtieron en sujetos literarios con el auge del cuento fantástico alemán que rápidamente se extendió por toda Europa. Friedrich de la Motte Fouqué fue el que la convirtió en el conocido cuentos de hadas que popularmente conocemos llevándola a la novela en 1811. E.T.A. Hoffmann y Antonín Dvořák, entre otros, tomaron esta historia como argumento para sus óperas *Undine* (1814) y *Rusalka* (1900), respectivamente.

Suelen representárselas surgiendo del agua con la cabellera húmeda y flotante. Lo mismo que las sirenas las ondinas tienen fama de seducir a los mortales con promesas de amor para luego ahogarlos en sus moradas acuáticas. El poema de Bertrand narra la aparición de una ondina que trata de seducir con su canto a un hombre para que la despose. El hombre la rechaza aduciendo estar casado con una mortal.

De acuerdo a un meticuloso análisis que realizara Norma Doris Pohl “la forma básica de la pieza de Ravel puede ser descripta como un arco” (Pohl, 1978, p. 18)

	<b>Development</b> 48-80	
	<b>Introduction of Themes</b> I, II, III, IV 3-47	<b>Return to Theme I</b> 81-88
<b>C# Major 13th</b> 1-2		<b>C# Major 13th</b> 89-92

Lo interesante de este esquema, y que Pohl pasa por alto<sup>41</sup>, es que este arco en cinco secciones guarda equivalencia con la cantidad de estrofas (también, cinco) del poema de Bertrand.

*Ondine*, de Ravel, comienza con un suave y rápido *ostinato*<sup>42</sup> en la mano derecha construido en base a la repetición de un acorde que será, de algún modo, el hilo conductor de toda la obra.

Este motivo –el motivo del agua para algunos analistas– establece una atmósfera de misterio y placidez que nos transporta a la “*belle nuit étoilée et le beau lac endormi*”. Bertrand reduplica<sup>43</sup> en el comienzo del poema, “*Écoute! Écoute!*”, Ravel también:

#### EJEMPLO N°35 (Compases 1 y 2)



Esta intención extramusical se pone de manifiesto en el consejo que Ravel dá a Henriette Faure<sup>44</sup> sobre el modo en que debe tocarse *Ondine*.

"Trabajad la *soierie* de vuestros sonidos, su fluidez y *legato*, y también todas vuestras articulaciones y fusas de la mano derecha como si evocasen una suerte de ráfaga sobre un lago, procurando deslizarse siempre en la inmaterialidad" (Faure, 1978, p. 57)

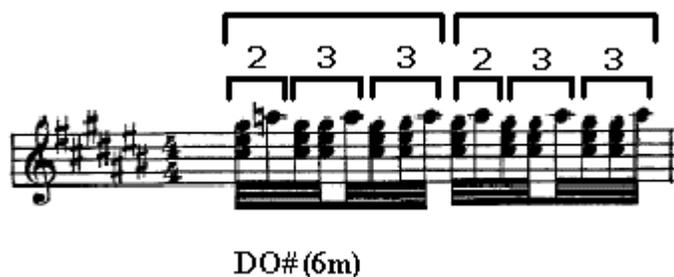
<sup>41</sup> No pretende ser éste un comentario peyorativo sino que, a mi criterio, creo que esto se debe a que el trabajo de Pohl se centra específicamente en un riguroso análisis técnico-musical que no busca mayores interrelaciones con la obra de Bertrand.

<sup>42</sup> Cf. Ejemplo N°28

<sup>43</sup> **Reduplicación:** figura retórica que consiste en una repetición inmediata mediante aposición o contigüidad. Otro ejemplos de reduplicación en Verlaine: *O triste, triste était mon âme / À cause, à cause d'une femme* (*Romance sans paroles*, VII de *Ariettes oubliées*), *De la doucer, de la doucer, de la doucer!* (*Lassitude*, V de *Melancholia*).

<sup>44</sup> Henriette Faure estudió las obras para piano de Ravel con el compositor en 1922 y dio el primer recital de la obra integral para piano del compositor en 1923 contando entonces con tan sólo 17 años de edad. Realizó mas tarde también algunas grabaciones de la obra del maestro francés.

Rítmicamente este *ostinato* está formado por una subdivisión asimétrica (2+3+3) de acuerdo al metro del compás de 4/4:<sup>45</sup>



En el tercer compás aparece una melodía -el tema de la ondina- consecuentemente con las palabras del poema: “*C'est moi, c'est Ondine*”<sup>46</sup>

#### EJEMPLO N°36 (Compases 3 y 4)



La textura de este fragmento nos recuerda un pasaje de otra obra que analizamos anteriormente relacionada también con el elemento acuático: *Une barque sur l'océan*

<sup>45</sup> A diferencia de Pohl prefiero interpretar este acorde como DO# (6m) como indico en el gráfico en vez de DO# Mayor 13 (C# Mayor 13<sup>th</sup>) como aparece señalado en el cuadro del desarrollo de las secciones de la página anterior. Ambas, entiendo, son igualmente válidas.

<sup>46</sup> En este punto y movido por el recuerdo de la tesis de Leonard Bernstein (*The Unanswered question*, London, Harvard University Press, 1976) y su “Chomskian Connection” (como él la denomina) me asaltó la idea de rastrear en alguna de las dos óperas y música vocal que compuso Ravel la expresión “C'est moi” para, en el caso de que existiera, ver que intervalos melódicos le asignaba el compositor a esas palabras. Encontré esa expresión sólo en su ópera escrita en 1907, *L'Heure Espagnole*, al final de la Escena III (a cargo de Ramiro) y para mi sorpresa sobre un intervalo de sexta menor ascendente (si b – sol b) es decir el mismo intervalo (equivalente por inversión) que relaciono yo aquí a las palabras de *Ondine* (re# – si, tercera mayor descendente). Sin ser obviamente éste un argumento concluyente respecto a la posibilidad de la existencia intrínseca de una relación músico-lingüística como busca Bernstein en su trabajo, me parece interesante la anécdota. Véase N°7 en el Apéndice.

**EJEMPLO N°37** (Compases 82 y 83)

The image shows two systems of musical notation for measures 82 and 83. The first system features a treble clef with a melodic line of eighth notes, each marked with a fermata, and a bass clef with a simple accompaniment. The second system includes the instruction *pp sans nuances* above the treble clef and *p expressif* below the bass clef. The treble clef continues with the eighth-note melody, while the bass clef has a more complex accompaniment with some notes marked with fermatas.

El tema principal se desarrolla y reaparece con diferentes sinuosas texturas conforme crece la sensualidad del canto envolvente de la ondina como sucede en el compás 15 donde el tema es presentado nuevamente pero en octavas arpegiadas y en el compás 48 donde el acorde por momentos se despliega modificando así la textura.

**EJEMPLO N°38** (Compases 15 y 16)

The image shows two systems of musical notation for measures 15 and 16. The treble clef contains a complex, arpeggiated texture of eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

**EJEMPLO N°39** (Compás 48)

The image shows a single system of musical notation for measure 48. The treble clef features a melodic line with a series of flats and a fermata. The bass clef has a simple accompaniment with a few notes and a fermata. The instruction *pp* is written below the treble clef.

Un nuevo material aparece a partir del compás 58 y que parece corresponderse con la segunda estrofa del poema. Observamos que Bertrand allí utiliza el recurso de la anadiplosis<sup>47</sup>:

“Chaque flot est un ondin qui nage dans le **courant**,  
chaque **courant** est un sentier qui serpente vers **mon palais**,  
et **mon palais** est bâti fluide, au fond du lac,  
dans le triangle du feu, de la terre et de l'air”<sup>48</sup>

La anadiplosis crea un efecto excitante por acumulación.

La música se comporta de manera semejante. Aquí las palabras “*Chaque flot*” y “*serpente*” tienen fuertes implicancias sinestésicas en este pasaje en cuanto a la construcción del material musical. Así observamos que Ravel introduce una nueva idea en la mano derecha que se encuentra conformada por una secuencia (doblada en terceras y cuartas) y un arpeggio en el último tiempo del compás (bien visible al punto de encontrarse separadas por ligaduras y un acento además del cambio en el bajo formando un tritono do# -sol)

La secuencia parte desde el registro agudo hasta el centro del teclado donde remata ahí con un arpeggio ascendente al doble de velocidad.<sup>49</sup>

#### EJEMPLO N°40 (Compás 58)

<sup>47</sup> Anadiplosis: Figura retórica que consiste en repetir al final de un verso, o de una cláusula, y al principio del siguiente, un mismo vocablo.

<sup>48</sup> Señalo en negrita la figura retórica.

<sup>49</sup> Cf. Ejemplo N°1

La secuencia esta compuesta por un esquema de cuatro fusas donde la primera nota del grupo es bordada hacia la nota superior para después descender a la primera nota del siguiente grupo por medio de una nota de paso.<sup>50</sup>

Este esquema secuencial no se repite exactamente en cuanto a la calidad de los intervalos pero sí respecto a la dirección conformando así una línea serpenteante como alude Bertrand en el poema.

#### EJEMPLO N°40 (Compás 58, mano derecha)

The image shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. A sequence of notes is written across the staff, with a dashed line above it indicating a serpentine path. Below the staff, there are two rows of brackets: 'Secuencia' with three brackets and 'Dirección' with three zigzag lines, both followed by 'etc.'.

En cuanto al otro recurso poético mencionado –el de la anadiplosis- observamos un comportamiento semejante en la música a partir de éste compás a través de sus repeticiones que se hallan en los compases 58-59 y 61-62.<sup>51</sup>

En el siguiente esquema he superpuesto el número de compás sobre los versos de la estrofa en cuestión para mayor comprensión de éste recurso:

<sup>50</sup> Me estoy refiriendo aquí a la voz superior, por supuesto. La voz inferior tiene un comportamiento más errático posiblemente dado a cuestiones de índole técnico-interpretativa que hagan posible la ejecución de la pieza y que cualquier buen compositor, mas allá las reglas o su intención creativa, tiene en cuenta a la hora de escribir una pieza.

<sup>51</sup> Aclaro aquí que la secuencia del compás 61 (que se repite en el 62) difiere de la del compás 58-59 estando construida por terceras y cuartas descendentes sobre una línea cromática descendente en la segunda voz.



EJEMPLO N°42 (Compases 63 al 66)

The musical score for Example 42 consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in the left hand and the vocal line in the right hand. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, with the instruction "augmentez peu à peu". The vocal line has the lyrics "augmentez peu à peu". The second system continues the piano accompaniment and the vocal line, with the instruction "Retenez" above the piano part.

desembocando en un tumultuoso *grand climax* en *ff* correspondiente al segundo clamor de la ondina en la tercera estrofa del poema:

EJEMPLO N°43 (Compás 67)

The musical score for Example 43 shows a piano accompaniment in two staves. The top staff has the instruction "Un peu plus lent" above it. The bottom staff has the instruction "ff" above it. The score is in 4/4 time and features a complex, rhythmic accompaniment.

La estructura acórdica de este pasaje —que se repetirá a la octava inferior en el siguiente— podría sintetizarse del siguiente modo:



Sim 9 Re 13 Solm 9 Sib 13 Re#m 9 Fa#13 Sim 9

(Repite a 8va inferior)

Como vemos en la progresión, los acordes corresponden al uso de la armonía extendida llegando a emplear la trecena. Resulta interesante también observar que en la disposición de las voces de los acordes se conforma una escala por tonos descendente (do#, si, la, sol, mi#, re#) en la voz superior<sup>52</sup>.

Los rápidos y vastos arpeggios en ambas manos, la riqueza de la progresión armónica y la amplia línea melódica crean el momento mas dramático de la pieza.

Las elisiones son frecuentes apareciendo sugeridos fragmentos de temas como en compás 70 que cita parte del 34 y 39 o el compás 73/74 donde aparece el tema del compás 23/24 pero acompañado ahora aquí por un *glissando*, primero, en las teclas blancas, y luego en las negras evocando la escritura del arpa típicamente impresionista.<sup>53</sup>

#### EJEMPLO N°44 (Compases 73 y 74)



<sup>52</sup> Observar la marcha de las corcheas del Ejemplo N°43 / Cf. Ejemplo N°3, 22, 30 y 31.

<sup>53</sup> Aquí las octavas en el registro agudo descendiendo por segundas nos recuerdan también la sonoridad de un pasaje de *Reflets dans l'eau* de Debussy (véase el Ejemplo N°17).

La música se aquieta y da lugar a la reexposición del tema de la ondina<sup>54</sup> (en la dominante de Do#) de acuerdo a la cuarta estrofa del poema donde se alude a la canción de la ninfa: “*Sa chanson murmurée*”.

**EJEMPLO N°45** (Compases 81 y 82)



(Bertrand cambia aquí, en la cuarta estrofa, por el estilo indirecto. Ya no es la ondina la que habla como en las tres primeras estrofas, sino el mortal. El cambio de voz en el poema está indicado también por un asterisco que divide las tres primeras estrofas de las dos últimas).

Tras la breve reexposición, se produce un cambio de clave y, luego de un inquietante silencio con calderón donde la música se detiene, aparece un quedo canto monódico: el llanto de la ondina.

**EJEMPLO N°46** (Compases 84 al 88)



<sup>54</sup> Cf. Ejemplo N°36.

Se trata del tema del compás 11 pero ahora transportado una tercera mayor inferior y desprovisto de todo tipo de armonización.

Este “recitativo del alma” -como lo ha denominado Jankélévitch- suave y lento es seguido por un fuerte y rápido pasaje conforme a la antítesis<sup>55</sup> de la línea del poema: “*elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire*”. Antes llanto, ahora carcajada:

#### EJEMPLO N°47 (Compás 89)

**Rapide et brillant**

**ff**

Do7b9 Sib7b9  
Sol7b9 Fa7b9

Do7b9 Sib7b9 Sol7b9 Fa7b9

repite

*Rapide et brillant*, como indica la partitura, cascadas de arpeggios ascienden y descienden desde el registro grave al agudo en ambas manos a través de un *crescendo*. Le seguirá a esto una secuencia, arpegiada también, de acordes de novena en movimiento paralelo que nos recuerda a algunos de los pasajes de *Jeux d'eau*.<sup>56</sup>

Los vaivenes de los veloces y estrepitosos arpeggios y la sinuosa curva melódica sobre una gama pentáfona incompleta (sol# fa# do# re#) junto con el casi-súbito *diminuendo* nos

<sup>55</sup> Antítesis: Yuxtaposición de dos palabras, frases, cláusulas u oraciones de significado opuesto con el fin de enfatizar el contraste de ideas.

<sup>56</sup> Cf. Ejemplo N°2. También Ejemplo N°12, 18, 27 y 33.

remiten al retorno de la ninfa a su morada acuática como lo indica la última línea del poema: “*et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus*”.

**EJEMPLO N°48** (Compás 89, continuación)

Retenez peu à peu - - - - -

*ppp*

Tras esta especie de *cadenza* la música retorna a la tonalidad original (indicada en la armadura) para dar lugar al acorde del primer compás pero desplegado<sup>57</sup> en forma de arpeggio en ambas manos: la imagen del “hermoso lago dormido”.

**EJEMPLO N°49** (Compases 91 y 92)

Sans ralentir

---

<sup>57</sup> Cf. Ejemplo N°15 y 19.

## LE GIBET

A diferencia de *Ondine* aquí, en el poema *Le Gibet*, no se relata una historia. Se trata mas bien de imágenes, sensaciones, estados de ánimo; características propias de lo que luego conformarán el estilo de la poesía Simbolista<sup>58</sup>.

Observamos de nuevo aquí el empleo del recurso de la anáfora progresiva pero en modo interrogativo donde en cada estrofa se pregunta acerca de una situación perturbadora que se revelará recién al final del poema.

Ravel no buscará aquí describir o recrear en música cada estrofa del poema sino evocar una sensación, una atmósfera general que surge del estado del poema estructurado en su totalidad alrededor de una imagen alucinatoria de un patíbulo donde sólo se escucha el sonido de una campana que repica.

Siendo así la pieza de Ravel se estructurará también toda en torno a una inquietante *nota pedal* que se repetirá insistentemente desde el primer al último compás a modo de tañido de una campana.

Ravel construye este *pedal* con un ritmo yámbico (es decir una figura corta seguida de una larga) sobre la nota Sib del mismo modo que lo hiciera al comienzo de una pieza que analizamos anteriormente: *Oiseaux tristes*<sup>59</sup>. La diferencia se encuentra en que aquí el Sib se encuentra octavado dándole mayor rigidez al sonido.

Dice Jankélévitch: “él pedal flotante de los *Oiseaux tristes*, por su parte, se ha hecho ahora rígido como un listón ” (Jankélévitch, 1995, p. 51)

### **EJEMPLO N°50** (Compases 1 al 3)

Très lent  
Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin

pp

un peu marqué

Sourdine durant toute la pièce

<sup>58</sup> Recordemos *Bal des pendus* de Rimbaud con parecida temática a *Le Gibet*.

<sup>59</sup> Cf. Ejemplo N°26.

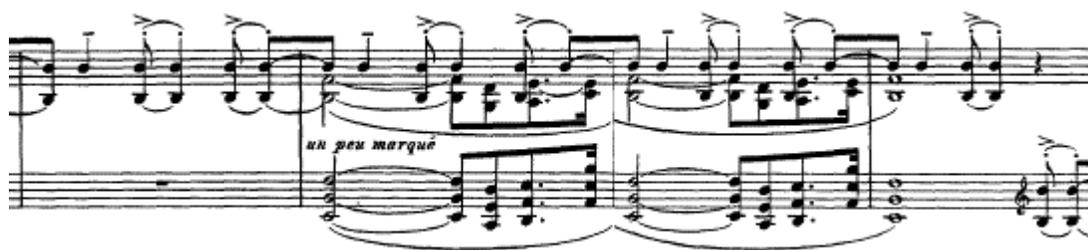
Una vez mas recogemos uno de los valiosos testimonios que el propio Ravel le diera a Faure donde se revela la deliberada intención extramusical buscada por el compositor:

“Ahí tiene a la campana que tañe a la puerta de una ciudad y debe tocar tales notas mas fuerte que los otros acordes, con el fin de que les domine. Es un gran error el que esta campana no domine; ella toca de forma obsesiva y permanente”. (Faure, 1978, p. 61)

Sobre ese *pedal*, ese eje inmóvil, se forman densos y complejos conglomerados armónicos predominando la Impresionista escritura armónica vertical quizás esto aludiendo a la situación visual (vertical, también) en la que se encuentra un cuerpo que ha sido colgado. El tratamiento rítmico de los temas podría también participar de esta idea ya que se trata de frases desplazadas en su acentuación, figuras con puntillos que, siendo además horadadas por ese lúgubre *pedal* sincopado, producen una sensación general de mecimiento propia de la que asiste un objeto que pende colgado.

El primer tema, que aparece en el registro grave armonizado en quintas paralelas superpuestas a modo de *organum* medieval<sup>60</sup>, sugiere una suerte de procesión o marcha funébre que podría estar referida con la tercera estrofa del poema donde se menciona a la “*fanfare des hallali*”.<sup>61</sup>

#### EJEMPLO N°51 (Compases 2 al 5)



<sup>60</sup> Cf. Ejemplo N°28.

<sup>61</sup> La *fanfare des hallali* es un tipo específico de fanfarria que se toca sobre la presa muerta al finalizar una cacería.

Muchos de los acordes en esta pieza reciben este tratamiento omitiéndose los intervallos de tercera en favor de las cuartas y/o quintas confiriendo así a la pieza una sonoridad fría, distante, desierta.

En el compás 15 observamos incluso un acorde de este tipo muy similar al que aparece en el comienzo de *Et la lune descend sur le temple qui fût* de Debussy.<sup>62</sup>

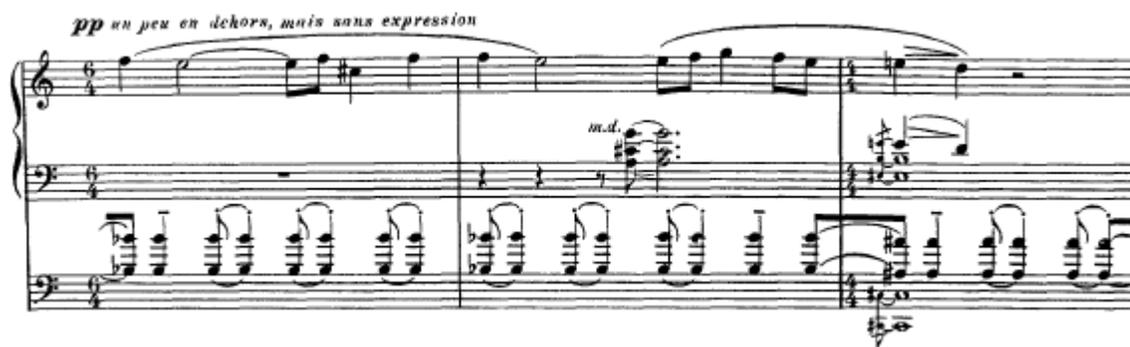
#### EJEMPLO 52 (Compases 15 y 16)



Después de las sinuosas texturas y torrentes de arpeggios a las que nos sometía Ravel en *Ondine*, ahora el compositor nos muestra en esta pieza su habilidad para poder escribir con una economía ínfima.

En el compás 28 el tema aparece solo suspendido del *pedal*.

#### EJEMPLO N°53 (Compases 28 al 30)



Arriba en la indicación leemos: *un peu en dehors, mais sans expression*. Está todo dicho.

<sup>62</sup> Cf. Ejemplo N°33

## SCARBO

Scarbo es un personaje literario creado por Bertrand.

Semejante al Alberich wagneriano, éste aparece como un gnomo deforme, grotesco, siniestro, ávido de riquezas y poseedor de tesoros incalculables.

En total Bertrand escribió cuatro poemas en los que Scarbo aparece, bien como personaje principal o como secundario.

En éste poema en particular, el narrador describe su temor por la aparición de Scarbo que gira en torno a la mente de éste.

El *Scarbo* de Ravel estará dictado por los rápidos movimientos del gnomo descritos en el poema, por sus fugaces cambios de humor y dirección, por sus macabras transformaciones en color y tamaño, por los sonidos que éste realiza.

A la vez, estos aspectos del poema se verán traducidos en música en el *tempo* rápido de la pieza, el toque percusivo y en *staccato* de algunos materiales motívicos, la angularidad de las líneas desplazadas en octavas, los contrastantes cambios de matiz y dinámicas, la irregularidad de las frases, la intensa disonancia de los acordes yuxtapuestos, entre algunos aspectos.

Técnicamente nos encontramos una vez mas al poema construido sobre el recurso retórico de la anáfora progresiva pero ahora en el modo exclamativo.

Como se comentó en el comienzo del análisis, el recurso análogo que elegirá Ravel para esta pieza será el *tremolo* que empleado sobre diferentes materiales actuará de hilo conductor de toda la pieza.<sup>63</sup>

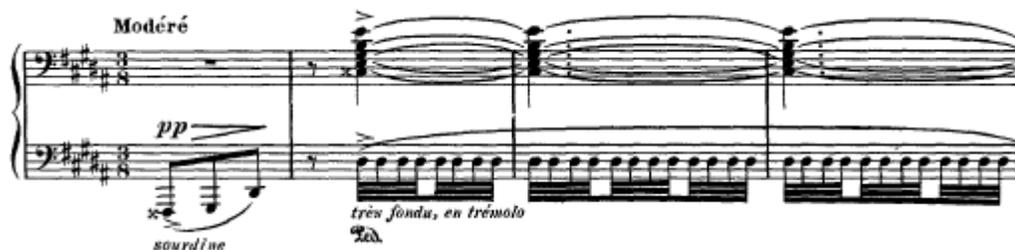
En el comienzo y tras tres notas en *pp* aparece el *tremolo* en la nota RE# sobre un acorde de sexta alemana<sup>64</sup> estableciendo un ambiente de eléctrico suspenso:

---

<sup>63</sup> Ravel indica al comienzo de la pieza *en trémolo*. El término aquí conlleva un doble significado tratándose del aspecto técnico por un lado y de la intención sonora por el otro. La palabra trémolo deriva del italiano trémulo, es decir, temblor, agitación. De ahí el empleo, por extensión, de este término a este recurso musical que al repetir sucesiva y rápidamente muchas notas iguales de misma duración produce la sensación física de temblor o agitación.

<sup>64</sup> El acorde de sexta alemana esta compuesto por fundamental, tercera mayor, quinta justa y sexta aumentada. En este ejemplo: Dox (sexta aumentada), Mi (fundamental), Sol# (tercera mayor), Si (quinta justa), Mi (duplicación de la fundamental). El Re# *en tremolo* funciona también como pedal de dominante. Véase N°6 en el Apéndice donde proporciono un ejemplo similar de este uso en Chopin.

### EJEMPLO N°54 (Compases 1 al 4)



En el compás 23 el *tremolo* consiste en dos acordes superpuestos. Se trata del acorde de sexta alemana en la mano derecha y en la izquierda las tres notas del primer compás (sol#, re# y fax) pero arregladas verticalmente en forma de acorde creando de este modo una relación disonante de tritono entre las notas mas graves de cada acorde (sol# -dox) y que sumadas a un *subito crescendo* en el registro agudo crean un efecto de crispación aterradora.

### EJEMPLO N°55 (Compases 23 al 31)



El re# repetido del primer compás se transformará relevante en el compás 52 conformando uno de los temas principales de la obra.

### EJEMPLO N°56 (Compases 52 al 57)



La repetición se plantea de varias maneras:

- 1) El tema en sí mismo, conformado de tres notas repetidas, bordadura inferior, nota real y
- 2) a través de la repetición de este tema en diferentes alturas a lo largo de la pieza.

De las tres piezas que componen *Gaspard de la Nuit*, *Scarbo* es la más cercana al Romanticismo tanto estética como técnicamente siguiendo en ambos aspectos una tradición que se entronca con obras como *Der Erlkönig* (Schubert), *Mephisto Waltzes* (Liszt), *Symphonie Fantastique* (Berlioz), *Danse Macabre* (Saint-Saens) o *Suggestion Diabolique* (Prokofiev), por nombrar algunas.

No obstante esto encontramos pasajes más afines a la estética Impresionista como la sección lenta que le sigue a la reexposición<sup>65</sup> del primer tema donde sobre un monótono dibujo de cinco notas que sube y baja aparece el tercer tema<sup>66</sup> pero en corcheas (por acentuación).

#### EJEMPLO N°57 (Compases 430 y 431)

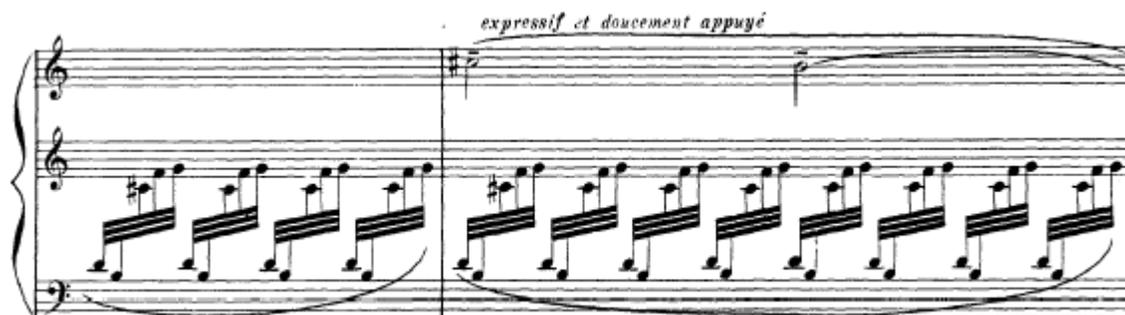
The musical score for Example 57 consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a continuous eighth-note pattern starting with a quarter rest, labeled 'du motif précédent'. The left-hand staff (bass clef) contains a monotonous five-note figure (C4, D4, E4, F4, G4) marked 'toujours ppp' and 'pp un peu marqué'.

Esta nueva rearmonización nos recuerda, en textura y sonoridad, muchísimo al siguiente pasaje de *Cloches à travers les feuilles* de Debussy:

<sup>65</sup> *Scarbo* posee forma de tiempo de sonata siendo sus secciones: Exposición (c. 1-188), Desarrollo (c. 189-393), Reexposición (c. 394-541) y Coda (c. 542-626)

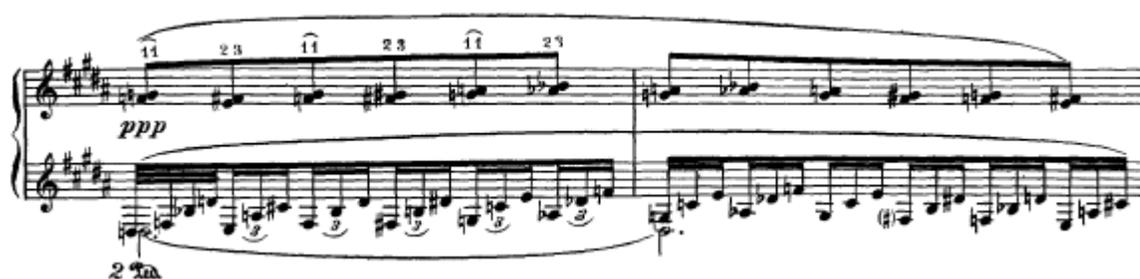
<sup>66</sup> El tercer tema es el que aparece en Ejemplo N°56 (Compases 52 al 57)

**EJEMPLO N°58** (Compases 13 y 14)



Otro, ya célebre, pasaje para destacar y que conjuga varias de la técnicas Impresionistas es el de las segundas mayores sucesivas en la mano derecha mientras la otra arpeggia una secuencia de acordes paralelos sobre una nota pedal.<sup>67</sup>

**EJEMPLO N°59** (Compases 448 y 449)



Incluso, también, en la indicación que el compositor nos deja sobre esta pieza a través de su alumna Faure revela una intención Impresionista:

“No quiero oír notas, sino una atmósfera sonora y vaga y como con fieltro; las notas no son más que un pretexto” (Faure, 1978, p. 66)

*Scarbo* no es meramente una pieza para piano sino una enciclopedia diabólica, un grimorio de técnicas musicales: notas repetidas, *trinos*, *trémolos*, cruces de manos, acordes

<sup>67</sup> Cf. Ejemplo N°2 y 21

alternados, pasajes vertiginosos, empleo total del registro del instrumento, *staccatos*, interrupciones bruscas, bajos galopantes en contratiempo, *crescendos* convulsivos, etcétera. Dice Henri Gil-Marchex de esta obra:

“El pianista debe tener a su disposición una paleta sonora, que sería imposible de describir por la cantidad y diversidad de los colores, y que hasta el momento, ninguna música había reclamado”. (Gil-Marchex, 1925, p. 43)

Hacia el final de la pieza, el *acorde-pedal* en la mano derecha es una reminiscencia del comienzo de *Ondine*; un modo apropiado para concluir el ciclo unificando el comienzo y final de *Gaspard de la Nuit*.<sup>68</sup>

#### EJEMPLO N°60 (Compases 615 al 627)

The musical score for Example 60 (measures 615-627) is presented in two systems. The first system shows the right hand with a dense, tremolo-like texture of chords, marked *ppp*, and the left hand with a rhythmic pattern of chords, marked *ppp* and *pp*. The second system continues the texture, marked *pp*, and includes the instruction "Sans ralentir" above the right hand. The piece concludes with a "FIN" marking.

<sup>68</sup> La cita de *Ondine* dentro de *Scarbo* entiendo posee también un significado extramusical ya que tanto la ondina como Scarbo son seres fantásticos. Ambos hacia el final de cada poema se extinguen, desaparecen.

Tras haber intentado un análisis de las tres piezas que componen *Gaspard de la nuit* de Ravel debemos añadir algunas cosas más ya que consideramos la obra opera en varios sentidos; a saber:

En primer término vinculada a la estética de la Poesía Simbolista. Si bien Bertrand no participa del movimiento Simbolista, el escritor francés, como se ha comentado en el comienzo del análisis, fue un adelantado que anticipó el uso de muchos de los procedimientos técnicos claves que luego tomará dicho movimiento poético.

En segundo término, como obra Impresionista. Como se va visto en el análisis y no obstante la intención del compositor, hemos encontrado aspectos y técnicas similares empleadas no sólo en obras anteriores suyas sino afines también a Debussy.

En tercer y último término, como oposición.

A propósito Hauser dice:

“También el Impresionismo es un arte de oposición, como toda tendencia artística progresista desde el Renacimiento” (Hauser, 1962, p. 217)

Expresada desde el vamos en la intención del compositor esta oposición se manifiesta aquí en forma de parodia.

Tenemos aquí una ondina, un enano (parecido a Alberich)<sup>69</sup> y, entre medio, el tema de la muerte (expresado simbólicamente a través de la imagen de un cadalso); es decir, elementos que encontramos a tan sólo minutos del primer acto de *Das Rheingold*, primera de las óperas de esa maquinaria inmensa y bárbara icono del Romanticismo que fue y es *Der Ring des Nibelungen*.<sup>70</sup>

Obra cumbre del virtuosismo pianístico entroncada con el Romanticismo *Gaspar de La Nuit* clausura dos ciclos: uno personal, que atañe a la primera producción pianística de

---

<sup>69</sup> No considero casual el empleo de Ravel del acorde de sexta alemana en *Scarbo* pudiéndose agregar (o al menos considerar) como un elemento más a mi hipótesis.

<sup>70</sup> Recordemos que tanto Ravel como Debussy buscaban nuevos caminos estéticos que liberaran a la música francesa de la avasalladora influencia wagneriana que pesaba sobre la Francia de entonces. Esta búsqueda se ve más acentuada en Debussy por el hecho de ser anterior a Ravel. Debussy parodia explícitamente a Wagner en la obra *Golliwogg's Cake Walk* (última pieza del álbum *Children's Corner*) cuando cita el famoso acorde de *Tristán* bajo la indicación *avec une grande émotion*. Recordemos también en torno a este tema las palabras de Saint-Saens: “El wagnerismo, con el pretexto del Arte, constituyó una invención maravillosamente ideada para roer y minar el patriotismo francés”.

Ravel; y otro, mucho mas amplio resumiendo el de la tradición del piano Romántico y abriendo definitivamente la puerta al piano moderno.

***PRÉLUDES, Premier Livre***  
**(Claude Debussy)**

Al parecer la idea de Debussy de componer los *Préludes* surgió mientras revisaba para la Casa Durand los preludios de Chopin. Si bien la obra, aparentemente, guarda la misma libertad formal que el ciclo del maestro polaco no se percibe en ella un eco romántico ya que el contenido es diferente.

Debussy reunió los *Préludes* en dos libros separados, cada uno de ellos conteniendo doce piezas. No hay una clave específica que los unifique, y el mismo Debussy, que ofreció las primeras interpretaciones de varios de ellos, los tocaba por grupos, sin pretender que fuesen entendidos como un ciclo. No obstante, del conjunto de piezas se desprende cierto sentido de la unidad artística; esto se debe en parte a los nexos temáticos creados entre las diferentes piezas por los títulos dados por el autor. Así, por ejemplo, la naturaleza ocupa un sitio destacado en el primer libro con piezas como *Le vent dans la plaine*, *Ce qu'a vu le vent d'ouest* y *Des pas sur la neige*.

Una aspecto que también merece destacarse es la imitación que hace Debussy de diversos instrumentos musicales. En varios de los *Préludes* encontramos rasgos melódicos – algunos incluso indicados por el compositor– que imitan guitarras, tambores, cornetas, flautas, arpas, contrabajos.

Estos dos *livres* –el primero compuesto entre diciembre de 1909 y febrero de 1910 y el segundo entre los años 1911 y 1913– constituyen una síntesis, un resumen del estilo pianístico de Debussy.

A continuación, y dado el marco del objeto de estudio propuesto en este trabajo, intentaremos abordar un análisis de las piezas que componen el primer Libro de estos *Préludes*.

## 1. Danseuses de Delphes

Al parecer esta pieza se encuentra inspirada por la imagen de un friso griego que Debussy vió en el Louvre. Louise Liebich, amiga del compositor, comenta:

“(Debussy) nos contó que este *prélude* comprendía sus impresiones sobre la gran cariátide de *Les danseuses de Delphes* en la cima de la gran escalera del Louvre, a la izquierda de la *Victoria Alada*.” (Nichols, 2000, p. 274)

La imagen mostraría tres bailarinas haciendo ofrendas al Templo de Apolo en Delfos. Como sabemos, Apolo en la mitología griega era considerado el dios de las Artes y de la música, en particular.

Bajo un tiempo lento y grave, en compás de tres cuartos, acordes paralelos envuelven en su interior una melodía.

### EJEMPLO N°61 (Compases 1 al 3)

The musical score for the first three measures of 'Danseuses de Delphes' is shown. It is in 3/4 time, marked 'Lent et grave (♩ = 44)' and 'doux et soutenu'. The score is in G major (one sharp). The right hand plays a melody with slurs, and the left hand plays parallel chords. The third measure shows a sequence of three chords in the right hand, each marked with a piano (p) dynamic.

En el octavo compás observamos en la mano derecha segundas mayores octavadas que, según Cortot, evocarían sistros.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Schmitz ve aquí crócalos en vez de sistros. Estos crócalos o sistros aparecen también en los compases 16-17 y 27-28.

**EJEMPLO N°62** (Compases 7 y 8)



En el compás número 11 aparece una melodía descendente en octavas sorteando los grados IV y VII de la escala mayor creando así un sonido pentáfono arcaizante.<sup>72</sup>

**EJEMPLO N°63** (Compases 11 y 12)



Este es el único de los *Préludes* en el cual Debussy mantiene el *tempo* inicial hasta el final sin modificarlo. El metro ternario, la regularidad del ritmo y la línea melódica moviéndose en general por grados conjuntos imponen una atmósfera ritual.

La pieza, que nos recuerda bastante al Satie de las *Gymnopédies*, es sencilla, sin grandes pretensiones y funciona quizás a modo de introducción, como una suerte de homenaje o invocación al gran dios Apolo –dios de la música- antes de emprender el viaje por todos los *Préludes*.

<sup>72</sup> Nótese también los acordes paralelos desplazándose en movimiento contrario a la melodía.

## 2. Voiles

La clave de esta pieza se halla en la ambigüedad del título dado que *voiles* en francés significa indistintamente tanto velas como velos.<sup>73</sup>

Esta ambigüedad se pone en juego a través del empleo de material no diatónico resintiéndose así las funciones del clásico eje tonal mayor-menor acostumbrado. No es la primera vez que Debussy hace esto como vimos sucedía en obras anteriores. Aquí lo interesante es el plan de la pieza que se encuentra conformada de la siguiente manera:

Compases:                    1-41                    42-47                    48-64  
    (hexafonismo)        (pentafonismo)        (hexafonismo)

El hexafonismo será empleado una vez más por medio de la escala por tonos.  
En el primer compás un breve motivo en dicha escala es doblado en terceras:

### EJEMPLO N°64 (Compases 1 al 4)

Modéré (♩ = 88)  
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

*p très doux*                    *p*                    *più p*

El pentafonismo aparece en el compás 42 prolongándose sólo por seis compases (el compositor encierra en doble línea este pasaje).

Incluso los acordes formados por cuartas y quintas que aparecen están armonizados sólo con las notas de la escala pentáfona.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Según Cortot se trata de velas de barcas balanceadas por las olas.

<sup>74</sup> Véase N°8 del Apéndice donde se muestra el modo respectivo de esta escala.

### EJEMPLO N°65 (Compases 43 y 44)

Esta ambigüedad armónica se enfatiza aún más con el tratamiento del aspecto rítmico en donde los tiempos fuertes de los compases por lo general son evitados o bien sino dinámicamente enmascarados. La obra entonces, y a partir de estos procedimientos, logra una sonoridad vaga, una atmósfera flotante y vaporosa; “es el placer de no saber donde se está”, como diría Debussy.

### 3. Le vent dans la plaine

Como vimos sucedía en *Gaspard de la Nuit* de Ravel, aquí, el título que da nombre a esta pieza está tomado de un exergo de un poema de Paul Verlaine (primera de las *Ariettes oubliées* del ciclo *Romances sans Paroles* de 1874) atribuido al escritor Charles Simon Favart y que dice:

*Le vent dans la plaine  
suspend son haleine.*<sup>75</sup>

Zulueta comenta:

<sup>75</sup> El viento en la llanura / suspende su aliento.

“*Le vent dans la plaine* es un ejemplo bastante acabado de lo que puede ser una estructura elaborada en base, no a un desarrollo, sino a una interpolación de motivos contrastantes”. (Zulueta, 1964, p. 86)

El preludio comienza con un juego de bordaduras por semitono (Sib-Dob) en dos niveles de octava conformando un *ostinato* en seisillos de semicorcheas.

**EJEMPLO N°66** (Compases 1 y 2)

Animé (♩ = 126)  
aussi légèrement que possible

Este *ostinato* se interrumpe repentinamente en el compás noveno por la introducción de un elemento nuevo: una secuencia formada por dos acordes (Mibm7 y Dom7b5) que descienden en corcheas desde el registro agudo en modo paralelo.<sup>76</sup>

**EJEMPLO N°67** (Compases 9 al 12)

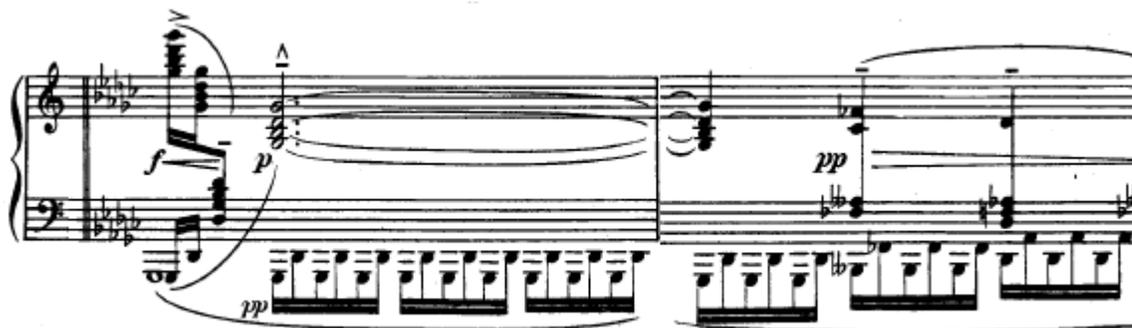
<sup>76</sup> Dicha secuencia, que indico en el ejemplo con la letra A, esta formada por los siguientes acordes: Mib m7 (3ra inversión)– Dom7 b5 (3ra. inversión)– Mib m7 (1ra. inversión)– Dom7 b5 (1ra. inversión).

De este modo pasamos del *ostinato* inicial lineal en un valor irregular a una estructura vertical en valor regular.

El tercer motivo contrastante importante aparece en el compás número 28.

Se trata de un acorde mayor en *f* que en su desplazamiento enfatiza la fundamental y la quinta.

#### EJEMPLO N°68 (Compases 28 y 29)



Cortot, ateniéndose seguramente al título, ve aquí la simulación de ráfagas bruscas del viento. Sea esto o no así lo remarcable de la pieza, como indica Zulueta, se halla en la elaboración por contraste y no por desarrollo.

Como sucede con la pintura Impresionista donde los paisajes, la naturaleza, no son otra cosa que un medio, una excusa, para pensar de otra manera la forma, el color y la luz aquí Debussy se inspira en las irregularidades, en los bruscos contrastes que produce el viento para transmutar y evocar estas sensaciones en música.

A propósito, rescato unas palabras –casi un Manifiesto- del compositor al respecto:

“La música es un conjunto de fuerzas dispersas. Se hace de ella una canción especulativa. Prefiero las notas de la flauta de un pastor egipcio; él contribuye al paisaje y siente las armonías ignoradas de nuestros tratados. Los músicos sólo escuchan la música escrita por manos diestras; nunca la que está inscrita en la naturaleza. Ver nacer el día es mas útil que escuchar la *Sinfonía Pastoral*. Hay que buscar la disciplina en la libertad. No escuchar los consejos de nadie, sino solo del viento que pasa y nos narra la historia del mundo”. (Roy, 1989, p. 30)

#### 4. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir

El título de esta pieza debe su origen a una línea, la tercera, de un poema de Charles Baudelaire. Se trata de *Harmonie du soir* del libro *Les fleurs du mal* de 1857.

Proporciono aquí el poema con una traducción al castellano:

#### HARMONIE DU SOIR

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,  
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Du passé lumineux recueille tout vestige!  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor

#### ARMONIA DE LA TARDE

He aquí que llega el tiempo en que vibrante en su tallo  
Cada flor se evapora cual un incensario;  
Los sonidos y los perfumes giran en el aire de la tarde,  
¡Vals melancólico y lánguido vértigo!

Cada flor se evapora cual un incensario;  
El violín vibra como un corazón afligido;  
¡Vals melancólico y lánguido vértigo!  
El cielo está triste y bello como un gran altar.

El violín vibra como un corazón afligido,  
¡Un corazón tierno que odia la nada vasta y negra!  
El cielo está triste y bello como un gran altar;  
El sol se ha ahogado en su sangre coagulada.

Un corazón tierno, que odia la nada vasta y negra,  
¡Del pasado luminoso recobra todo vestigio!  
El sol se ha ahogado en su sangre coagulada...  
¡Tu recuerdo en mí luce como una custodia!

La estructura del poema esta basada en una forma estrófica de origen malayo llamada *pantoum* (o *pantoun*) donde el segundo y cuarto versos de cada estrofa sirven de primero y tercero de la estrofa siguiente. Para mayor claridad una representación gráfica podría ser la siguiente:

1	5 = 2	9 = 6	13 = 10
2	6	10	14
3	7 = 4	11 = 8	15 = 12
4	8	12	16

Se le atribuye a Victor Hugo la introducción de esta forma estrófica en Francia por medio de una traducción que realiza de un *pantoum* malayo y que figura en una de las notas en *Les Orientales* (1829). Además de Baudelaire, otros poetas ensayaron esta forma como Leconte de Lisle con sus *Pantoums malais* (en *Poèmes tragiques*, 1884) y Paul Verlaine en *Pantoum négligé* (1884).

Debussy toma para esta obra la idea estructural del poema no copiando exactamente el esquema del *pantoum* pero sí la recurrencia envolvente que esta forma estrófica genera.

Otra cosa que nos interesa del poema de Baudelaire es el cuarto verso -*Valse mélancolique et langoureux vertige*- que Cortot, muy perspicazmente, comentaba debió haber sido el verdadero título de este preludio dado el carácter ligeramente valseado de la pieza.

La obra comienza con un metro impar (5/4) pero en forma de compás de amalgama<sup>77</sup> simple, esto es: 3/4 + 2/4. Este metro contrae el típico apoyo del vals diluyendo el impulso ternario.

#### EJEMPLO N°69 (Compases 1 y 2)

Este motivo aparecerá recurrentemente interpolado a nuevos materiales musicales semejante a la forma envolvente del *pantoum*.

Para mayor claridad, a continuación, extraigo la segunda página de la obra encerrando con un círculo estos nuevos materiales y dejando así expuesto el motivo básico de la pieza que se indicó en el ejemplo anterior.

<sup>77</sup> Denominados también derivados o irregulares.

EJEMPLO N°70 (Compases 24 al 38)

**a Tempo**  
*pp* *pp* *pp m.d.*

**Plus lent** **En animant**  
*pp* *p* *mf*

**Cédez // Rubato** **Serrez // Rubato**  
*pp* *mf* *p* *p*

**Serrez // Rubato**  
*p*

**Rubato** **Serrez**  
*mf* *p*

*la basse un peu appuyée et soulevée*

*m.d.*

Armónicamente la pieza posee un andamiaje complejo que sería tedioso (e innecesario para los intereses de nuestro trabajo) analizarla aquí en detalle; no obstante, las técnicas empleadas se encuentran dentro de lo visto en obras anteriores (i.e. acordes paralelos, *ostinatos*, acordes de séptima, novena, cuartas, etc.) que proveen a la pieza, junto al aspecto rítmico y morfológico explicados, una sensación de languidez y melancolía envolvente afín a la idea general del poema de Baudelaire.

En 1914 Maurice Ravel escribirá un Trío (1914) intitulado al segundo movimiento *Pantoum* desplazando al clásico *scherzo* acostumbrado.

##### 5. Les collines d'Anacapri

Tras haber ganado en 1885 el prestigioso Gran Premio de Roma que otorgaba la Academia de Bellas Artes de París Debussy se traslada a Italia teniendo que permanecer –como la beca exigía- tres años en la Villa Médicis de Roma.

Al parecer, según las cartas que escribe a sus amigos a París, la estancia se le hace insoportable y presenta en 1887 la dimisión a la beca.

Debussy abatido y enfermo producto del encerramiento es acogido durante un tiempo en la casa del conde Primoli en Italia antes de regresar definitivamente a París. Durante ese tiempo se congenia con Italia y toma contacto no sólo con la música de Palestrina y Orlando de Lasso sino también con la música popular del lugar.

Musicalmente ese período del compositor fue oscuro e improductivo pero evidentemente ciertas impresiones de su paso por Italia perduraron transformándose luego en pequeñas piezas de colorido italiano como *Tarentelle styrienne* de 1890.<sup>78</sup>

Este quinto preludio, si bien un poco más sofisticado, es hermano de aquella pieza.

Debussy utiliza para esta obra compases de distinta duración indicándolo (del mismo modo que hacía Ravel en *Une Barque sur l'océan*<sup>79</sup>) directamente en el metro: 12/16=2/4.

De este modo alternará indistintamente un compás compuesto con uno simple.

---

<sup>78</sup> Esta pieza, *Tarentelle styrienne*, fue republicada en 1903 bajo el título de *Danse*. Ravel en 1922 realizó una orquestación de esta obra.

<sup>79</sup> Cf. Ejemplo N°25

Tras una figuración de seis corcheas que imitan campanas (según Cortot) durante los primeros compases, aparece finalmente el tema de la tarantela:

**EJEMPLO N°71** (Compases 13 al 19)

The musical score for Example 71 consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 13-15) begins with a rhythmic pattern of six eighth notes in the left hand, marked *pp*. The right hand has a melodic line with slurs. The tempo/mood is indicated as *p joyeux et léger*. The second system (measures 16-19) continues the melodic line in the right hand, with a *p* dynamic marking. A fingering instruction  $\begin{pmatrix} 6 \\ 16 \end{pmatrix}$  is shown above the first measure of the second system.

El acompañamiento aquí parece imitar el rasgueo de guitarras.

En contraste a este vivo y alegre tema aparece más tarde otro melancólico en el estilo de una *canzonetta* de amor napolitana.

**EJEMPLO N°72** (Compases 47 al 53)

The musical score for Example 72 consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 47-51) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood is indicated as **Modéré et expressif**. A dynamic marking *m.g.* is present above the first measure. The second system (measures 52-53) continues the melodic line in the right hand, with a *p* dynamic marking.

La pieza, tonal, es en si sencilla y no presenta gran interés excepto si la entendemos como contraste de la que le sigue.

## 6. Des pas sur la neige

De las colinas soleadas del sur de Italia pasamos ahora a un paisaje triste y helado, como reza la indicación en la partitura: *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé.*<sup>80</sup>

Dice Altamira:

“Los fundamentos del estilo de Debussy yacen en la propensión del arte francés por lo diminuto, herencia tanto de las canciones de Jannequin del siglo XVI como de los cembalistas del 1700, Couperin y Rameau. La predilección por la miniatura alentaba un exquisito arte romántico, enemigo del naturalismo crudo y descarnado. En las composiciones para piano de Debussy encontramos rasgos iguales: la delicadeza del estilo miniaturista combinado con un realismo ennoblecido por una gracia incomparable y un constante diluir de la armonía tradicional”. (Altamira, 1948, p. 225)

En esta pieza encontramos esa delicadeza miniaturista a la que hace referencia Altamira.

La obra, casi una invención a dos voces, se encuentra realizada con una importante condensación de materiales elaborada rítmicamente sobre un pie yámbico que se mantiene durante toda la pieza.<sup>81</sup>

Este *ostinato* se mueve por grados conjuntos (re-mi, mi-fa) afín a la idea sugerida en el título de la pieza.

---

<sup>80</sup> Este ritmo debe tener el valor sonoro de un fondo de paisaje triste y glacial (o helado)

<sup>81</sup> El ritmo yámbico nos recuerda a *Le Gibet* de Ravel (Cf. Ejemplo N°50)

EJEMPLO N°73 (Compases 1 al 3)

*Triste et lent* (♩ = 44)

*pp* *p expressif et douloureux*

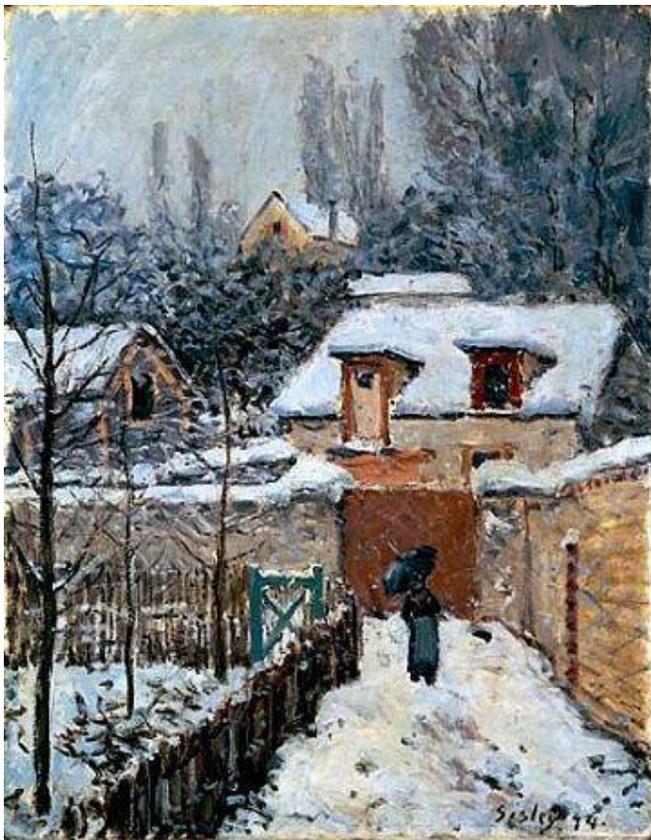
*piirpp*

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore  
d'un fond de paysage triste et glacé*

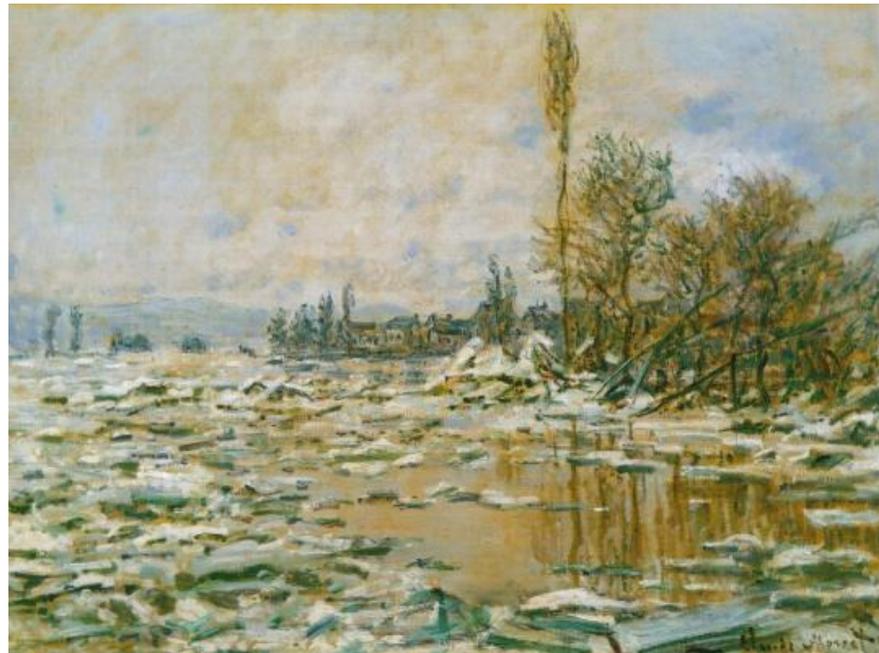
Como sabemos, los pintores Impresionistas encontraban ideales las superficies nevadas o congeladas ya que la nieve –estado pasajero del ciclo del agua- borra las líneas desdibujando los detalles y purificando las formas dedicándoles, de este modo, infinidad de obras a este fenómeno.



*Soleil et neige, Lavacourt (1881), Monet*



*Jardin à Louveciennes, effet de neige (1874), Sisley*



*La Débâcle, temps gris (1880), Monet*



*Effet de neige avec baches a Montfoucault (1874),  
Pissarro*



*Route, effet de neige (1879), Pissarro*



*Paysage de neige (1870/75), Renoir*

Observamos algo bastante parecido y curioso en esta pieza de Debussy donde los tiempos fuertes se encuentran “borrados” (en silencio) desarrollándose la melodía sobre los tiempos débiles.

**EJEMPLO N°74** (Compases 4 al 7)



Balakián, en torno a la poesía Simbolista, opina que los términos como nieve, luna, viento, lluvia, son sustantivos tan usados por Verlaine que luego se convertirán en el vocabulario preferido por los Simbolistas. Algunos ejemplos:

*Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.*

(Verlaine, *Ariettes Oubliées*)

*J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,  
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,*

(Rimbaud, *Le Bateau Ivre*)

*Ah! comme la neige a neigé!  
Ma vitre est un jardin de givre.  
Ah! comme la neige a neigé!  
Qu'est-ce que le spasme de vivre  
A la douleur que j'ai, que j'ai.*

(Nelligan, *Soir d'hiver*)

Et le Temps m'engloutit minute par minute  
Comme la neige immense un corps pris de roideur

(Baudelaire, *Les Fleurs du mal*)

*Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !*

(Mallarmé, *Hérodiade*)

Derrida, a propósito de Mallarmé, va mas allá en cuanto a estas asociaciones:

«El signo blanc (*blanco*), con cuanto se le viene progresivamente asociando, constituye un inmenso arsenal de sentido (nieve, frío, muerte, mármol, etc.; cisne, ala, abanico, virginidad, pureza, himen, página, tela, vela, gasa, leche, semen, vía láctea, estrella, etc.). Como por imantación semántica atraviesa todo el texto de Mallarmé. Y, no obstante, lo blanco marca también, por mediación de la página blanca, el lugar de la escritura de esos blancos; y, ante todo, el espaciamento entre las diferentes significaciones (la de blanco, entre otras), espaciamento de la lectura. Los “blancos”, en efecto, asumen su importancia.» (Derrida, 1989, p. 61)

En *Des pas sur la neige*, como sucedía con Ravel en *Le Gibet*, Debussy nos muestra una formidable potencia expresiva utilizando poquísimos materiales.

### 7. Ce qu'a vu le vent d'ouest

Esta obra, según Schmitz, completaría junto a *Voiles* y *Le vent dans la plaine* el “triptych study in wind phenomena”<sup>82</sup>.

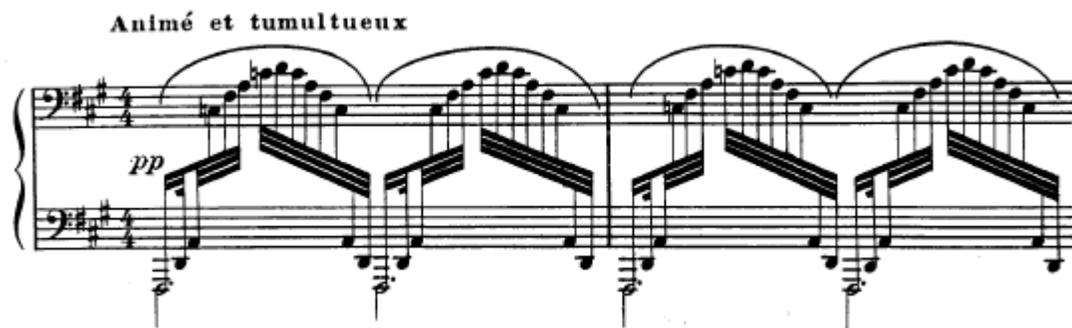
Tenemos ahora en este caso al viento del oeste, el fuerte viento del Atlántico.

La obra comienza con un acorde de séptima de dominante en primera inversión (bajo en FA#) arpegiado en el registro grave creando un clima inquietante.

---

<sup>82</sup> un tríptico en el estudio del fenómeno del viento.

### EJEMPLO N°75 (Compases 1 y 2)



Esta introducción desemboca en un motivo formado por segundas mayores octavadas<sup>83</sup> desplazándose en saltos de cuarta preferentemente.<sup>84</sup>

### EJEMPLO N°76 (Compases 10 al 13)



Dicho motivo, que aparece primero en *pp* y en el registro medio, se tornará furioso en el registro grave a partir del compás 35 apoyado, en la mano derecha, por la repetición de una sola nota que salta en tres niveles de octava cubriendo, de este modo, el registro total del instrumento.

<sup>83</sup> Cf. Ejemplo N°62

<sup>84</sup> Para mayor claridad encierro este motivo con un ovalo en el ejemplo.

EJEMPLO N°77 (Compases 35 al 37)

The image shows two systems of a piano score, measures 35 to 37. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts with a dynamic marking of *f* and the instruction *très en dehors*. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, each with a slur and a '6' above it. The left hand plays a bass line with a *ff* marking and a slur. The second system continues the same texture, with a *ff* marking in the left hand. The score is characterized by complex, dissonant intervals between the hands.

La obra en sí opera enfatizando estas relaciones interválicas disonantes con un formidable rango de registro y dinámico extremos que va del *pp* al *ff* para crear una situación de tensión tempestuosa.

Es interesante destacar el título de la pieza donde Debussy asigna personalidad al viento bajo la figura de la personificación, recurso de la retórica muy empleado entre los poetas Simbolistas como vemos en el siguiente poema del ciclo *Illuminations* (1873) de Rimbaud construido en base a ese procedimiento:

## *Aube*

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins: à la cime argentée, je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. A la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas Du bois.

Au réveil il était midi

Si Monet –como decía- “pinto como canta el pájaro”, Rimbaud abraza el alba y Debussy escucha al viento del oeste. Todos parecen participar de una comunión mimética con la naturaleza.

## 8. La fille aux cheveux de lin

## *Alba*

He abrazado el alba de estío.

Nada se movía aún en la fachada de los palacios. El agua estaba muerta. Los campos de sombras no abandonaban el camino del bosque. Avancé, despertando los hálitos vivos y tibios, y las pedrerías miraron, y las alas se alzaron sin ruido.

La primera empresa fue, en el sendero ya repleto de frescos y pálidos destellos, una flor que me dijo su nombre.

Reí a la rubia wasserfall que se desmelenó a través de los abetos: en la cima argentada reconocí a la diosa.

Entonces levanté uno a uno los velos. En la alameda, agitando los brazos. Por la llanura, donde la denuncié al gallo. En la gran ciudad ella huía entre los campanarios y las cúpulas, y corriendo como un mendigo por los muelles de mármol, yo la perseguía.

En lo alto del camino, junto a un bosque de laureles, la rodeé con sus velos amontonados, y sentí un poco su inmenso cuerpo. El alba y el niño cayeron al fondo del bosque.

Al despertar era mediodía.

El título de esta pieza corresponde al de un antigua balada escocesa parafraseada por el poeta francés Leconte De Lisle<sup>85</sup> en sus *Poèmes Antiques* de 1852.

#### LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN

Sur la luzerne en fleur assise,  
Qui chante dès le frais matin ?  
C'est la fille aux cheveux de lin,  
La belle aux lèvres de cerise.

L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette a chanté.

Ta bouche a des couleurs divines,  
Ma chère, et tente le baiser !  
Sur l'herbe en fleur veux-tu causer,  
Fille aux cils longs, aux boucles fines ?

L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette a chanté.

Ne dis pas non, fille cruelle !  
Ne dis pas oui ! J'entendrai mieux  
Le long regard de tes grands yeux  
Et ta lèvre rose, ô ma belle !

L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette a chanté.

Adieu les daims, adieu les lièvres  
Et les rouges perdrix ! Je veux  
Baiser le lin de tes cheveux,  
Presser la pourpre de tes lèvres !

L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette a chanté.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Charles Marie René Leconte, llamado Leconte de Lisle (1818-1894), poeta francés fundador junto a Théophile Gautier (1811-1872) del grupo poético del Parnaso creado como reacción contra el Romanticismo de Víctor Hugo. Los parnasianos preconizaron una poesía despersonalizada, alejada de los propios sentimientos y con temas que tuvieran que ver con el arte, temas de por sí sugerentes, bellos, exóticos, con una marcada preferencia por la antigüedad clásica, especialmente la griega, y por el lejano Oriente. El movimiento influyó en toda Europa y dio paso posteriormente al Simbolismo, una nueva generación de poetas seguidores de Mallarmé y Verlaine, que también fueron parnasianos en su primera época.

<sup>86</sup> Proporciono solamente la versión en francés ya que no tengo conocimiento de ninguna versión publicada traducida al castellano.

Como vemos, el poema esta conformado por cuatro estrofas con un refrán que se repite al final de cada una de éstas.

Este preludio es un buen ejemplo de como Debussy utiliza los acordes para dar diferentes colores armónicos. Aquí el compositor armoniza el tema principal de cuatro maneras diferentes de acuerdo a las cuatro estrofas del poema de Lisle.

El tema principal se encuentra construido sobre una escala pentáfona; el quinto modo de la escala slendro<sup>87</sup>. La única nota ajena a esta escala en el tema es la nota FA (en el tercer compás) que funcionando como nota de paso hacia el Reb desplaza rítmicamente la frase para concluir en un ritmo de final femenino, es decir, en el tiempo débil del compás.

La primera vez que escuchamos el tema, éste aparece prácticamente sin acompañamiento. Solamente al final es armonizado por una cadencia plagal (IV- I) en Solb mayor.

#### EJEMPLO N°78 (Compases 1 al 4)

**Très calme et doucement expressif (♩ = 66)**

*p sans rigueur*

IV I

La segunda vez es acompañado por dos acordes de séptima de dominante (en tercera inversión) en forma paralela<sup>88</sup> para finalizar con una cadencia auténtica (V-I) en Sol b mayor:

<sup>87</sup> Véase N°5 del Apéndice donde se muestra el modo respectivo de esta escala.

**EJEMPLO N°79** (Compases 8 al 10)

Tercera armonización: En los compases 24 y 25 el tema es variado ligeramente y armonizado por acordes formados con las notas de la escala pentáfona.

**EJEMPLO N°80** (Compases 23 al 25)

Finalmente, en el compás 28, el tema aparece armonizado sobre la subdominante (IV) abordada por medio de una cadencia rota, es decir, sustituye a la tónica final por otro grado de la escala.

**EJEMPLO N°81** (Compases 27 al 31)

Como se ha visto, Debussy, en la elaboración de su lenguaje musical no descartó el uso de acordes tradicionales. No obstante logró usarlos de forma original e innovadora. Uno de los aspectos que otorgaba esta originalidad al uso de acordes tradicionales es el empleo de éstos con el propósito de buscar un color diferente sin respetar sus funciones armónicas tradicionales así como la perfecta fusión de una dualidad armónica expresada en el plano melódico pentáfono y en el vertical, diatónico.

El compositor húngaro Györgi Ligeti dice:

“Desde Tailandia a las islas Salomón, las posibilidades de divisiones pentatónicas y heptatónicas (regulares e irregulares) de la octava entrañan innumerables puntos de partida para un nuevo tipo de tonalidad, y un potencial de normas distintas a las de la tonalidad funcional. Por eso me parece tan importante el ejemplo de Java y Debussy; éste no ha utilizado el influjo del sureste asiático como folklore sino como un cambio de paradigma gramatical.” (Ligeti, 1999, p. 112)

Pieza adorable, sencilla y perfectamente resuelta *La fille aux cheveux de lin* nos recuerda al primer Debussy, al de piezas como *Rêverie* o *Nocturne*, ambas escritas en 1890.

#### 9. La sérénade interrompue

Aprovecharemos la instancia de esta pieza para hablar de otras dos obras que relegamos anteriormente en el análisis y que ahora resultan mas oportuno hacerlo aquí. Estas son *La soirée dans Grenade* (segunda pieza de *Estampes*) y *Alborada del gracioso* (cuarta pieza de *Miroirs*) de Debussy y Ravel, respectivamente. El elemento que une estas tres obras son el carácter y sabor español; los giros melódicos, escalas y ritmos propios de la música española. Observemos entonces ciertas características afines en las obras como por ejemplo la imitación del rasgueo de guitarras en *La sérénade interrompue*, *La soirée dans Grenade* y *Alborada del gracioso*, en ese orden.

EJEMPLO N°82 (Compases 25 al 31)

pp *più pp*

*les deux pédales*

This musical score for Example 82, measures 25-31, is written for piano. It features a single system with two staves. The music is in a minor key and consists of a continuous, rhythmic pattern of chords. The dynamic marking starts at *pp* and changes to *più pp* in the final measure. A performance instruction at the bottom reads *les deux pédales*.

EJEMPLO N°83 (Compases 17 al 20)

Tempo giusto

pp

This musical score for Example 83, measures 17-20, is written for piano. It features a single system with two staves. The music is in a major key and consists of a complex, rhythmic pattern of chords. The dynamic marking is *pp*. The tempo marking is *Tempo giusto*. There are some markings below the bass staff, possibly indicating fingerings or pedaling.

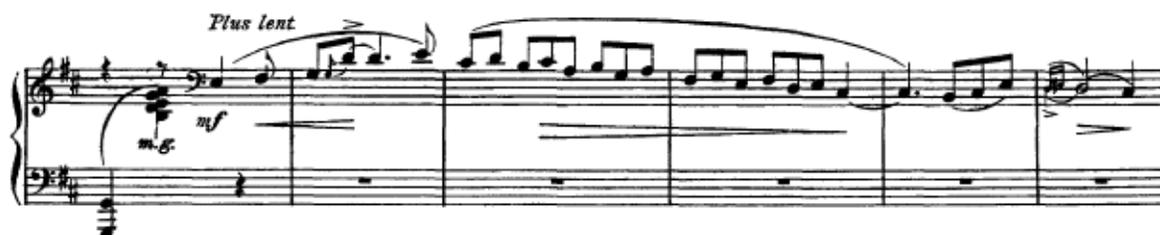
EJEMPLO N°84 (Compases 20 al 29)

*p*

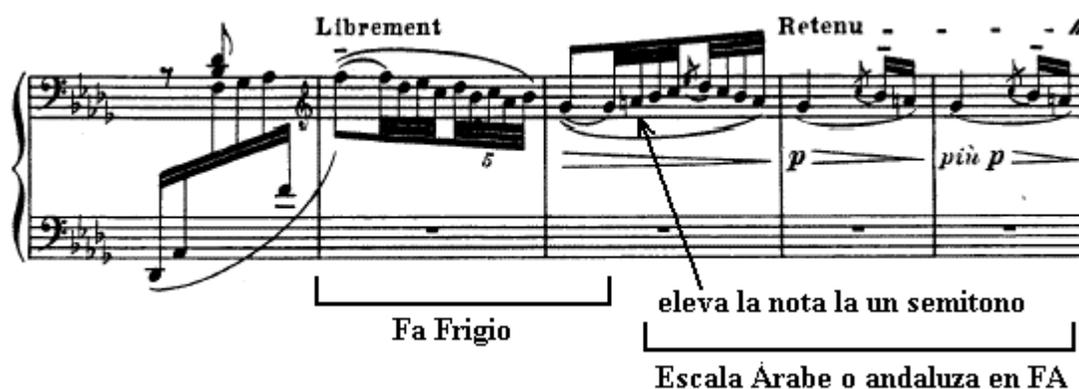
This musical score for Example 84, measures 20-29, is written for piano. It features two systems, each with two staves. The music is in a major key and consists of a complex, rhythmic pattern of chords. The dynamic marking is *p*. There are some markings above the top staff, possibly indicating fingerings or phrasing.

También encontramos giros melódicos muy similares generalmente basados en el modo frigio o la escala andaluza<sup>89</sup>. Veamos dos ejemplos, el primero de *Alborada del gracioso*, y luego *La sérénade interrompue*.

**EJEMPLO N°85** (Compases 91 al 96)



**EJEMPLO N°86** (Compases 75 al 79)



Si bien este españolismo no constituye una novedad<sup>90</sup> ni una característica particularmente Impresionista podríamos –con prudencia– enmarcar estas piezas dentro del contexto exótico/orientalista sí afín a los Impresionistas. A propósito, recordemos las palabras del joven Monet acerca de su paso por Argelia y el efecto que provocaría en su futura obra esa luz tan peculiar que atraviesa la península Ibérica:

<sup>89</sup> Denominada también escala árabe o doble armónica. Véase N°9 del Apéndice donde se muestra la estructura respectiva de esta escala.

<sup>90</sup> Recordemos otras obras de carácter ibérico como la *Symphonie espagnole* (1875) de Édouard Lalo (1823-1892), *España* (1883) de Emmanuel Chabrier (1841-1894) y óperas como *Carmen* (1875) de Georges Bizet (1838-1875) y *Le Cid* (1885) y *Don Quichotte* (1910) de Jules Massenet (1842-1912).

En la pintura de Edouard Manet (que profesaba admiración por Velazquez y Goya) encontramos también innumerables obras con temática española.

“No es posible imaginar cuánto aprendí allí. Al principio ni yo mismo me di cuenta de ello; las impresiones de color y luz que sentí entonces tardaron tiempo en ordenarse, pero el germen de mis futuras indagaciones estaba allí” (Pool, 1993, p. 67)

Tanto Ravel como Debussy no escaparon a este mismo encanto y transmutaron en música – no sólo en estas obras– esa riqueza de un estilo que mezcla razas y continentes.

### 10. La cathédrale engloutie

El título de esta obra alude a una leyenda céltica según la cual cuando la marea baja se pueden ver los campanarios de la catedral sumergida de Ys y escuchar sus campanas junto a los cánticos de los monjes. La obra comienza con acordes formados por superposición de intervalos de cuartas con la octava duplicada que ascienden en movimiento paralelo creando una atmósfera en el estilo de un *fauxbourdon* medieval.

#### EJEMPLO N°87 (Compases 1 al 3)

**Profondément calme ( Dans une brume doucement sonore)**

Nos parece interesante remarcar que la poesía Simbolista abrevó también en aspectos de la Edad Media como el empleo del llamado verso leonino. Se trata de un tipo de verso cuyas sílabas finales forman consonancia con las últimas de su primer hemistiquio. Veamos un ejemplo en Mallarmé:

*Gloire du long désir, idées  
 Tout en moi s'exaltait de voir  
 Les familles iridées  
 Surgir à ce nouveau devoir <sup>91</sup>*

<sup>91</sup> *Prose Pour Des Esseintes* de 1884

En el sexto compás observamos algo interesante que apunta Reti. Se trata de cierto tipo de modulación. Dice Reti: “Con frecuencia, cuando Debussy desea pasar de una órbita tonal a otra, lo hace sin utilizar ningún puente armónico, sin ningún acorde ni frase de enlace, simplemente apoyándose en una cierta nota o intensificando su acento”<sup>92</sup> como sucede aquí con la nota MI que se repite dando lugar al modo Lidio en MI. Podríamos pensar que modula a Si Mayor pero la nota Mi -que se sostiene casi como un *pedal*- enfatiza, por un lado, el aspecto modal y, por el otro, crea choques y resonancias tímbricas con las notas de la nueva “tonalidad” asemejando repiques de campanas. Resulta interesante observar también aquí el desplazamiento rítmico al que asiste dicha nota que por medio de síncopas por acentuación generan una sensación de métrica libre.

**EJEMPLO N°88** (Compases 4 al 12)



La primera visión de la catedral sumergida es insinuada en el compás 16:

<sup>92</sup> Reti, 1965, p. 57

**EJEMPLO N°89** (Compases 16 y 17)

Peu à peu sortant de la brume

*sempre pp* *p marqué pp*

A partir del compás 19 este diseño melódico será transportado una cuarta ascendente que sumado a las dinámicas en aumento y la línea ondulante del bajo crearán progresivamente la sensación como si algo se elevara o emergiese del agua.

En el compás 28 observamos, sobre un resonante bajo grave en la nota DO que se sostiene durante cuatro compases como si se tratara de un órgano, grandes masas de acordes que se desplazan paralelamente y casi en grado conjunto pudiendo simular los cantos de los monjes a los que alude a la leyenda.

**EJEMPLO N°90** (Compases 26 al 35)

Sonore sans dureté

*ff* *ff* *8ª bassa* *8ª bassa* *8ª bassa*

Tras un *crescendo* (compases 36 a 38) la música se desvanece lentamente conforme a la idea extramusical de la pieza. En los compases 72 a 82 el canto de los monjes es oído nuevamente pero ya no *fortissimo* y redoblado en ambas manos en el registro medio sino ahora en *pianissimo* y en un registro grave.

No obstante este monumental arco que ofrece la obra resulta interesante la observación de Zulueta:

“Una de las calidades de esta composición consiste en un estatismo que ni siquiera se rompe al dilatarse sus pedales en forma de arpeggios”. (Zulueta, 1964, p. 97)

Como apunta bien el autor la importancia de esta obra reside en ese estatismo mencionado y que constituye, también, la metáfora musical –la catedral– que se encuentra en la potente verticalidad armónica sobre la que está erigida la pieza.

En *La cathédrale de Rouen* el pintor Claude Monet usa pasta seca para simular piedra así como pinceladas secas que crean estrías con la trama de la tela. De la última etapa de Monet se dice que sus obras no son pinturas, sino más bien escultura sobre el lienzo. Stravinsky, amigo de Debussy, gustaba citar aquella idea de Goethe de que “la arquitectura es una música petrificada”. Aquí, en *La cathédrale engloutie*, las potentes amplias masas de bloques verticales de acordes de Debussy parecen querer también engendrar piedra.

*Chef d'oeuvre* entre los *Préludes* en esta obra se conjugan imágenes favoritas de la técnica de Debussy: agua, campanas, reflejos, indicaciones de orden sinestésico, etc., colocando a esta pieza en un lugar destacado de la literatura pianística del siglo XX.



*La cathédrale de Rouen (1894), Monet*



## 11. La danse de Puck

Debussy juega con los contrastes. Luego de las vastas masas de acordes del preludio anterior presenta aquí, en *La danse de Puck*, una melodía sola sin acompañamiento divorciada de las limitaciones armónicas que podría implicar cualquier armonización. La melodía fluye así libremente.

### EJEMPLO N°91 (Compases 1 al 6)

Capricieux et léger (♩ = 138)

*p*

6

6

6

Retenu -

*mf*

*p*

Detailed description: This musical score shows the first six measures of 'La danse de Puck'. It is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is 'Capricieux et léger' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is written in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are sixteenth-note runs in measures 2, 4, and 5, each marked with a '6' for a sextuplet. The piece concludes with a 'Retenu' (ritardando) marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a final chord in the bass clef marked with a piano (*p*) dynamic.

Seguidamente Debussy introduce dos acordes pero en forma arpegiada siguiendo la textura propuesta. Los acordes son similares en su tipo: acordes menores con novena mayor y quinta disminuida. Ambos se suceden en el ya acostumbrado modo paralelo:

### EJEMPLO N°92 (Compases 7 al 12)

# Mouvt

*p*

Fa m7 b5 (9)

Sol m7 b5 (9)

*p*

*f*

Fa m7 b5 (9)

Sol m7 b5 (9)

Sol m7 b5 (9)

Detailed description: This musical score shows measures 7 through 12. The tempo is marked 'Mouvt' (moderato vivace). The piece continues with a piano (*p*) dynamic. The texture is characterized by arpeggiated chords. The first two measures (7 and 8) feature a parallel motion of two chords: F minor 7 with a flat 5 and a 9th (Fa m7 b5 (9)) and G minor 7 with a flat 5 and a 9th (Sol m7 b5 (9)). This pattern repeats in measures 9 and 10. The final measure (11) features a fortissimo (*f*) dynamic. The score concludes with a final chord in the bass clef marked with a piano (*p*) dynamic.

Este pasaje desemboca en lo que parece una suerte de ligero *ragtime* de principios de siglo.

### EJEMPLO N°93 (Compases 16 al 25)

The musical score for Example 93 consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 16-18) begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *dim.* and *pp*. The second system (measures 19-25) continues the piece with similar rhythmic patterns and dynamics, including *pp* and *mf*. The score is marked with 'Retenu' and 'Mouvt'.

El título de la obra alude, por supuesto, al personaje literario de la comedia de Shakespeare *A Midsummer Night's Dream*, pero el Puck de Debussy con sus modernos acordes paralelos con novenas y ritmos sincopados parece mas bien querer danzar un *foxtrot* en *Le Chat Noir* que una giga en algún bosque inglés.

## 12. Minstrels

Esta pieza no pretende representar una escena medieval con juglares y trovadores como podríamos pensar sino que se refiere al *minstrel show* o, también llamado, *minstrelsy*.

El *minstrel* es un tipo de espectáculo que se origina en Norteamérica a mediados del siglo XIX y que consiste en una variedad de actos que reúnen la danza, el *tap*, malabarismos, actuación y música, enfatizando la parodia en torno al estereotipo del afroamericano de entonces.

Los artistas del *minstrel*, blancos por lo general, aparecían con la cara pintada de negro, vestidos con atuendos de exagerado tamaño y equipados con instrumentos como el banjo, cornetas, tamborines y un *fiddle* (violín pequeño).



*Afiche de la époque promocioando un Minstrel show*



*Fotografía de un artista de Minstrel*

Por lo general el espectáculo guardaba una estructura de tres partes:

La *troupe* primero danzaba en el escenario, luego se iniciaban bromas y uno de los artistas comenzaba una canción que otro interrumpiría constantemente hasta generar un *slapstick*.<sup>93</sup> Finalmente se cantaba alguna canción sureña esclavista en tono satírico con juegos de palabras.

A medida que los afroamericanos comenzaron a ganar mayor espacio político a partir de las reivindicaciones sociales el *minstrel* fue perdiendo popularidad para luego devenir en una forma más políticamente correcta y menos xenófoba: el *vaudeville*.

El *minstrel* fue muy popular en el París de entonces y aquí, en esta pieza, Debussy retrata al piano una de estas *performances*.

Observemos lo que sucede en la obra:

En el primer compás el compositor indica *les "grupetti" sur le temps*, esto significa que el adorno –el grupeto– debe caer en el tiempo de este modo desplazando ligeramente las figuras reales y creando así en la música un modo descriptivo del andar tambaleante y torpe de estos comediantes del grotresco.

Algunos autores interpretan también este pasaje como una imitación de un banjo ya que el grupeto da una sensación de rasgueo.

---

<sup>93</sup> Se denomina *slapstick* al tipo de comedia que involucra una exagerada violencia física o actitudes violentas (i.e. un personaje es golpeado en la cara con una sartén o con algún instrumento musical)

**EJEMPLO N°94** (Compases 1 al 7)

Moderé (Nerveux et avec humour)

*p* les "gruppetti" sur le temps

*p*

Cédez - # Mouvt

*pp* *p* *p*

Detailed description: This musical score is for Example 94, measures 1 to 7. It is written for piano in G major and 2/4 time. The first system (measures 1-3) is marked 'Moderé (Nerveux et avec humour)' and features a piano (*p*) accompaniment with 'gruppetti' (trills) on the right hand. The second system (measures 4-7) is marked 'Cédez - # Mouvt' and shows a dynamic shift from *pp* to *p* in the right hand, with the left hand playing a steady bass line.

Esta idea es interrumpida en el noveno compás por lo que parece un breve *tap* evocado musicalmente por segundas mayores:

**EJEMPLO N°95** (Compases 8 al 11)

Cédez - # Mouvt (Un peu plus allant)

*pp* *p*

(très détaché)

Detailed description: This musical score is for Example 95, measures 8 to 11. It continues from the previous example in G major and 2/4 time. The tempo is marked 'Cédez - # Mouvt (Un peu plus allant)'. The right hand starts with a *pp* dynamic and moves to *p* by measure 9. The left hand is marked '(très détaché)' and plays a simple bass line. The music concludes with a final chord in measure 11.

Enseguida, un llamado (que podría ser una corneta), introduce otra situación, quizás, otro personaje que entra en la escena pero que, tras cinco compases, se vuelve interrumpir.

EJEMPLO N°96 (Compases 26 al 33)

Musical score for Example 96, measures 26 to 33. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 26-29, and the second system contains measures 30-33. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *sf*.

En el compás 58 los comediantes parecen decidir emprender un nuevo juego que se anuncia por el tambor (*quasi tambouro* en la partitura).

EJEMPLO N°97 (Compases 54 al 62)

Musical score for Example 97, measures 54 to 62. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 54-60, and the second system contains measures 61-62. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamic markings include *pp*, *ppp*, *f* (Quasi Tambouro), and *dim.*.

Irónicamente surge de allí una hermosa melodía *nonchalante* pero que se interrumpirá súbitamente en el compás 76.

**EJEMPLO N°98** (Compases 63 al 77)

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system covers measures 63 to 75, and the second system covers measures 76 to 77. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The right hand plays a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics are marked as *mf* (measures 63-75), *f* (measures 63, 76), and *sf* (measures 76-77). The instruction *(en dehors)* appears in the bass line of measures 63, 76, and 77.

Luego, el tema del comienzo se reexpone e intercala los motivos del tambor, el *tap* y, como suele suceder en este tipo de espectáculo, finge un final que no es (en el acorde en *sf*) para después, sí, concluir (*sec et retenu*).

EJEMPLO N°99 (Compases 78 al 89)

The musical score for Example 99 (measures 78-89) is presented in three systems. The first system (measures 78-81) is in bass clef, marked "Tempo 1º" and "p". The second system (measures 82-85) is in bass clef, marked "Mouvt (plus allant)". The third system (measures 86-89) is in treble clef, marked "Serrez" and "ff", and ends with "See et retenu".

Esta obra presenta varios atractivos reunidos en una sola: la fragmentación, el humor y un perfecto retrato musical del ambiente del espectáculo nocturno parisino revelando, también, la influencia norteamericana sobre la escenario musical europeo.

De este tipo de piezas devendrá luego la música de soporte del cinematógrafo.

En fin, el tema de la Modernidad afín a los pintores Impresionistas pero aquí al piano.

De manera parecida a lo que sucedía con *Gaspard de la Nuit* aquí, en los *Préludes*, Debussy logra llevar la tradición de la forma del ciclo de 24 preludios a una nueva fase.

Ese legado que surge con Bach, luego Hummel y se afirma definitivamente en el Romanticismo con Chopin, Busoni y Scriabin (todos grandes tecladistas que escribieron ciclos de 24 preludios) entra ahora en el siglo XX de la mano de Debussy.

## *CONCLUSIÓN*

Siendo la pintura la disciplina que origina el movimiento Impresionista y, como afirma Hauser, “el arte que señala la pauta en la segunda mitad del siglo XIX”<sup>94</sup> estableceremos, a partir de los textos clásicos sobre el Impresionismo, las características estilístico/técnicas fundamentales de este movimiento plástico agrupándolas por campos.

Estos campos, basados en los temas claves del movimiento pictórico, no solo servirán a los hechos de repaso y guía del movimiento plástico sino que introduciremos ahora, a modo de resumen de lo dicho, los aspectos técnicos análogos correspondientes que hallamos tras el análisis de las composiciones musicales.

Se agregarán, también, algunos aspectos en torno a la poesía Simbolista que durante el análisis - dado el marco del objeto de estudio- no aparecieron pero sí durante el proceso de estudio e investigación y por lo tanto creemos que podría resultar interesante mencionarlos.

- MOTIVO

Pintura: El paisaje es el motivo principal. Atención especial por el reflejo y el estado cambiante del fluido: el agua, el cielo, el sol, el humo, la nieve, el hielo son los motivos preferidos dentro del paisaje. Se buscan las superficies en que los reflejos y los matices cromático-lumínicos se hacen infinitos.

Enriquecimiento de la pintura con nuevos temas que aluden a la Modernidad: bulevares, calles trepidantes, jardines, cafés, carreras de caballos, etc.

Poesía: El paisaje es también importante pero se acentúa la nota sobre los momentos de transición como el amanecer y el crepúsculo. El paisaje es vehículo como escenario exterior al paisaje anímico interior del poeta como sucede en *Fêtes galantes* o *Romances sans paroles* de Verlaine. El agua es también elemento favorito: Régnier<sup>95</sup> será llamado “el poeta

---

<sup>94</sup> Hauser, 1962, p. 203

<sup>95</sup> Véase el comienzo del análisis de *Jeux d'eau*.

La primera versión de *Nocturnes* para orquesta (1901) de Debussy recibió también su nombre por un conjunto de diez poemas de Henri de Régnier intitulada *Scènes au crépuscule* (1890). De hecho, el título original de la pieza de Debussy iba a ser *Trois Scènes au crépuscule* pero luego fue cambiado por *Nocturnes*.

del agua” luego de *La Cité des eaux*. Los textos comúnmente retratan aspectos fugaces, efímeros (humo, gases, nieve<sup>96</sup>) así como imágenes grandiosas (océanos, cosmos).

Se alude también al mundo urbano propio de la Modernidad pero más bien de un modo opresivo y como tentativa de alejamiento de la realidad de la sociedad contemporánea como sucede en Baudelaire, Rimbaud y especialmente en *Les villes tentaculaires* (1895) de Verhaeren.

Música: Cuando hablamos propiamente de motivo en música no nos referimos al título de una obra sino a un fragmento musical de sentido completo. Lo que encontramos en todo caso tras el análisis fueron títulos emparentados y la referencia al paisaje y a la naturaleza afín a las otras disciplinas artísticas como fuente de modelos y sensaciones que se hará el esfuerzo de transcribir y de expresar musicalmente como vimos sucedía en *Jeux d'eau*, *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau*, *Une barque sur l'océan*, *Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Le vent dans la plaine*, *Des pas sur la neige*, *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, *Cloches à travers les feuilles*, *Et la lune descend sur le temple qui fût*.

Debemos remarcar también que no se trata de música programática como la cultivada en el período Romántico ya que no se trata de relatar una historia sino de sugerir un clima, evocar una atmósfera por medio de títulos sugestivos y/o reminiscencias de sonidos de la naturaleza. También en esta línea encontramos a la poesía como inspiración y fuente de forma y/o sentido como se vió en *Gaspard de la Nuit* de Ravel, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* y *La fille aux cheveux de lin* de Debussy.

Aspectos de la Modernidad también aparecen retratados como se comentó en el análisis de *Minstrels*.

- LUZ (TEMA)

Pintura: En la luz y el interés por plasmar los efectos cambiantes de la luz hallamos el verdadero tema de la pintura Impresionista. Monet pinta numerosas<sup>97</sup> telas de la Catedral de

---

<sup>96</sup> Veáse el análisis de *Des pas sur la neige*

<sup>97</sup> Altamira menciona dieciocho (1948, p. 227) mientras el autor Pérez-Rioja contabiliza “cuarenta en total” (1979, p. 383). En el siguiente portal de la red de internet que proporciono ([www.learn.columbia.edu/monet/swf/](http://www.learn.columbia.edu/monet/swf/)) se pueden apreciar, al menos, veintiséis imágenes de las mas de treinta (“more than thirty”) que da cuenta el texto adjunto.

Ruán vista a diferentes horas del día. La luz modifica el color y forma de los objetos. Importancia por la luz y las transformaciones impuestas por ésta a los objetos. Los artistas ya no representarán las formas tal como saben que son, sino tal como las ven bajo la acción deformante de la luz. Para los Impresionistas se trata de pintar la luz y las cosas en la luz porque ella es el elemento esencial que envuelve la materia y por eso resulta inseparable de cualquier figura representada.

Poesía: Particular atención por la sonoridad y el timbre de las palabras especialmente en Rimbaud y en René Ghil como enfatiza en su *Traité du Verbe* al que hicimos referencia.

Música: Preocupación especial por explorar los aspectos tímbricos y resonantes de los sonidos concomitantes armónicos como se mencionó en *Jeux d'eau, Reflets dans l'eau, La vallée des cloches, Cloches à travers les feuilles* y *La cathédrale engloutie* entre otras obras.

- FORMA – LINEA – CONTORNO

Pintura: Búsqueda de la belleza de la sensación directa: las formas se plasman de modo no acabado, impreciso y vaporoso, llegando incluso a desmaterializarse. Queda excluido el dibujo-contorno, la línea que precisa la forma y sugiere el volumen. Desdibujado o esfumado de los contornos.

Poesía: Las palabras son escogidas por su sonoridad prefiriendo la sugerencia a nombrar y suprimiendo la acción narrativa. Utilización de sustantivos abstractos, efímeros y borrosos. Lenguaje ornamentado, exótico, envolvente y elíptico. Búsqueda de la rima interna de las palabras y del verso libre (Gustave Kahn, especialmente).

Nuevas formas de versificación donde abundan metros impares y combinaciones de metros inusuales como hemos ejemplificado en Verlaine y Rimbaud.

Música: Búsqueda de una ambigüedad armónica que se pone en juego a través de procedimientos técnicos como el uso de las escalas por tonos y pentáfonas, es decir, material no diatónico; resintiendo así la clásica armonía funcional basada en la relación dominante-tónica como se ha visto en *Voiles, Le vent dans la plaine, Et la lune descend sur le temple qui fût, Jeux d'eau, Cloches à travers les feuilles*.

Este aspecto se ve enfatizado aun más por un tratamiento diferente del ritmo mediante desplazamientos rítmicos, culto al tiempo débil, asimetrías, empleo de la polirritmia, compases aditivos, cambios continuos de compás y preferencia por los metros impares como se vió en *Noctuelles, Une barque sur l'océan, Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, Voiles, Jeux d'eau, Reflets dans l'eau, Ondine*.

Liberación formal a través del empleo de formas breves (también llamadas menores) como el preludio o bien dictadas por la situación enunciada en el título.

La línea melódica se ve afectada del mismo modo poseyendo un diseño irregular, fragmentado (*Reflets dans l'eau, Voiles, Des pas sur la neige*) o creadas a partir de patrones rítmicos/armónicos, pedales (*Jardins sous la pluie, Oiseaux tristes, Voiles*) o motivos contrastantes (*Le vent dans la plaine, Ce qu'a vu le vent d'ouest*).

La obra a partir de los procedimientos mencionados logra una sonoridad difusa, una atmósfera errática, flotante y vaporosa afín a las otras disciplinas artísticas.

- COLOR – MATIZ - TEXTURA

Pintura: Los pintores Impresionistas evitan utilizar el negro para oscurecer los colores en sombra. Abandono del claroscuro por el matiz utilizando sombras con colores complementarios del color del objeto que las arroja. Las sombras dejan de ser oscuras y se reducen a espacios coloreados con tonalidades complementarias. Los impresionistas tendieron a colorear la parte en sombras de un objeto, no con un valor mas oscuro del color usado para la parte iluminada, sino con el color complementario de éste.

Empleo de la técnica de la mezcla óptica: se yuxtaponen dos colores puros en la tela –y no mezclados pigmentariamente en la paleta- y es el ojo del espectador el que entonces recompone el color que el pintor quiere dar.

La pincelada es estructura (especialmente en Monet). Aplicación directa del color sobre el lienzo.

Poesía: Utilización abundante de metáforas, comparaciones, aliteraciones, asonancias, paronomasias, sinestesias, sinécdoques, anáforas<sup>98</sup>, neologismos, metonimias, procedimientos y figuras de la retórica puestos en juego por una poesía cercana a la música; en palabras de Mallarmé: “*reprendre à la musique son bien*”<sup>99</sup>. Énfasis en el lenguaje y la búsqueda de una poesía pura.

Música: La ampliación de la paleta Impresionista encuentra su correlato en la música en el ensanchamiento del campo armónico a través del uso de: la armonía extendida (i.e. acordes de séptima, novena, oncenaria y trecena, el empleo de intervalos disonantes como segundas menores y mayores, uso de escalas pentáfonas, defectivas, por tonos (*Jeux d'eau, Pagodes, Reflets dans l'eau, Ondine, Cloches à travers les feuilles, Voiles*) y modales (*La cathédrale engloutie*), la armonización por cuartas (*Et la lune descend sur le temple qui fût*) o utilizando la escalas pentáfonas como en *La fille aux cheveux de lin* y hexátonas en *Voiles*. También los *pedales* y *ostinatos* tan empleados que encontramos crean choques y resonancias inéditas formando nuevos conglomerados armónicos (*Le Gibet, Des pas sur la neige, Reflets dans l'eau, Ondine, Oiseaux tristes*).

En cuanto a la yuxtaposición pictórica de los colores podemos encontrar su analogía en las modulaciones sin transición como en *Jardins sous la pluie* y *La cathédrale engloutie*, en la construcción en base a motivos (y no por desarrollo) como se vió en *Le vent dans la plaine* y *Voiles*, así, también, como en el desplazamiento de acordes en movimiento paralelo rasgo fundamental de estos compositores que aparece en todas las obras.

Los matices y el empleo de rangos dinámicos es de una sutileza extrema cubriendo todo el espectro (*Gaspard de la Nuit, Ce qu'a vu le vent d'ouest, Jardins sous la pluie, Cloches à travers les feuilles, Des pas sur la neige*)

El acorde-sonido en sí mismo es estructura generadora autónoma (*Reflets dans l'eau, Pagodes, Et la lune descend sur le temple qui fût*).

---

<sup>98</sup> Véase el análisis de *Gaspard de la Nuit*.

- ESPACIO

Pintura: Apuesta por una pintura plana y bidimensional. Espacio y volumen se realizan ahora por la disminución de los tintes (calidad de un color) y de los tonos (grado de intensidad de un tinte). Los Impresionistas abolen el concepto de la perspectiva euclidiana que había regido el concepto de la pintura hasta entonces, es por ello que desaparece el clásico punto de fuga. Influencia de la fotografía.

Poesía: Interés por el problema del espacio a través del empleo de la diversidad tipográfica generando planos distintos en la página especialmente como se mencionó en *Un Coup de Dés* de Mallarmé. Si hablamos de influencia de la fotografía, del recorte fotográfico en la pintura; en la poesía de Mallarmé esta búsqueda no proviene de ese campo como podría pensarse sino de la música. El poeta estaba muy interesado no sólo en los aspectos sonoros de las palabras, del lenguaje, sino también en la específica notación musical.

Música: Encontramos aquí la superposición de diferentes dinámicas en diferentes registros creando diferentes planos como se trató especialmente en *Cloches à travers les feuilles* así el adiciónado de un pentagrama al clásico endecagrama (*La vallée des cloches*).

El espacio armónico se proyecta de un modo predominantemente vertical y no contrapuntístico.

- EXOTISMO – ORIENTALISMO

Pintura: Los impresionistas toman del arte oriental (la estampa japonesa, por ej.) sugerencias internas de acuerdo con sus propias búsquedas: la claridad de las sombras, la síntesis, la asimetría, las vistas desde un ángulo elevado, las figuras recortadas en los bordes, la tensión contrastada entre las superficies claras y oscuras. Los objetos se encuentran descentrados o bien no están mostrados mas que en parte . El espectador reconstituye el conjunto (concepto de elipsis).

---

<sup>99</sup> apropiarse de los bienes de la música

Poesía: Empleo de formas estróficas exóticas como el malayo *pantoum* (Baudelaire, Verlaine)<sup>100</sup> y medievales como el verso leonino (Mallarmé).

Creación de palabras nuevas neologismos especialmente en Rimbaud y Mallarmé.

Uso frecuente del recurso de la elipsis como se mencionó específicamente en Mallarmé.

Música: Utilización de escalas de origen oriental como la *slendro* en *Pagodes* de Debussy.

Nos parece interesante remarcar que el pentafonismo propio de oriente usado tanto por Debussy no se limitó solamente a modo “folklórico-exótico” sino que –como se comentó– fue incorporado progresivamente a su música como parte de su propio lenguaje como vimos en *Et la lune descend sur le temple qui fût*, *Danseuses de Delphes*, *Voiles* y *La fille aux cheveux de lin*. Dentro de lo que consideramos el redescubrimiento de lo exótico encontramos en *Soirée dans Grenade*, *La sérénade interrompue* (de Debussy) y *Alborada del gracioso* (de Ravel) escalas de origen arábigoespañol (como la escala andaluza), el uso de escalas y giros melódicos de colorido hispánico.

También hallamos afinidad en la música en el tratamiento del recurso de la elipsis en *Ondine* y en *Reflets dans l'eau* donde se trató especialmente el tema.

Tanto Ravel como Debussy, después de 1910, tomarán otros senderos estéticos. Vendrán otros tiempos y, como dijo Pierre Boulez: “el fagot de *Le Sacre* sustituirá la flauta del Fauno”; pero el Impresionismo, ese “último estilo europeo de valor general”<sup>101</sup> como lo denominaba Hauser, frente al planteo de un paralelismo o correspondencia entre las Artes creemos nos deja en el período analizado claras evidencias de la posibilidad de un correlato técnico análogo solidario de una inmensa riqueza en sus tres manifestaciones.-

---

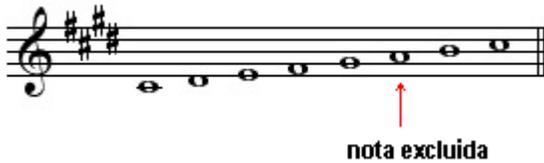
<sup>100</sup> Véase el análisis de *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*

<sup>101</sup> Hauser, 1962, p. 203

## ***APÉNDICE***

- Nota N°1

Ravel suprime aquí el sexto grado del modo menor eólico.



- Nota N°2

Los modos de la escala salendro (o slendro) se desarrollan siguiendo el método tradicional usado con las escalas heptafónicas, es decir, tomando como fundamental cada una de las notas de la escala obteniendo así –por tratarse de una escala pentáfona- cinco modos en total. Resulta interesante observar que el 4to y 5to modos corresponden a lo que comúnmente se conocen como escalas pentatónica menor y mayor, respectivamente.

- 

Five musical staves showing the modes of the salendro scale, each with its corresponding note sequence:

- 1er Modo (F 2 4 5 7m)
- 2do Modo (F 3m 4 6m 7m)
- 3er Modo (F 2 4 5 6)
- 4to Modo (F 3m 4 5 7m)
- 5to Modo (F 2 3 5 6)

- Nota N°3 (*Pagodes*, Quinto modo de la escala slendro con fundamental en la nota si)



- Nota N°4 (*Et la lune descend sur le temple qui fut*, Primer modo de la escala slendro con fundamental en la nota si)



- Nota N°5 (*La fille aux cheveux de lin*, Quinto modo de la escala slendro con fundamental en la nota Sol b)



- Nota N°6 (Acorde de sexta alemana sobre un pedal de dominante)

Chopin, *Scherzo N°1 Op. 20*)



si: AL/V

- Nota N°7 (*L'Heure Espagnole*, Compás N°32 de la Escena III)

♩ = 88  
Modéré

R.

*f*

C'est moi, se\_ño-ra, qui m'excuse :

*f*

*ralentissez*

- Nota N°8 (*Voiles*, Segundo modo de la escala slendro con fundamental en la nota Sib)

F 3m 4 6m 7m

- Nota N°9 (Escala andaluza, árabe o doble armónica)

F 2m 3 4 5 6m 7

## ***BIBLIOGRAFÍA***

- Adorno, Theodor. *Reacción y Progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona, Tusquets, 1984
- Adorno, Theodor. *Sobre el problema del análisis musical*. Quodlibet: Revista de especialización musical, Universidad de Alcalá de Henares: Aula de Música., Nº 13 (pags. 106-119), 1999
- Aguilar, Pedro. *Temas teóricos musicales: Escalas*. Manuscrito no publicado.
- Altamira, Ramón de. *La música y las artes plásticas*. Bs. As. Municipalidad, 1948
- Alvarez Ortega, Manuel (comp.) *Poesía simbolista francesa*. Madrid: Akal, 1984
- Argan, C. G. *El arte moderno*. Madrid, Akal, 1991
- Balakian, Ana. *El Movimiento Simbolista*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1969
- Baudelaire, Charles. *Las Flores del Mal*. Buenos Aires, EFECE, 1977
- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa. El Spleen de París*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1999
- Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la Nuit: fantasies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Rue de Beaune, 1946
- Boulez, Pierre. *Hacia una estética musical*. Venezuela (Caracas), Monte Avila Editores, 1992
- Bruyr, José. *Los grandes músicos. Ravel*. Buenos Aires, Schapire Editor, 1965
- Copland, Aarón. *Cómo escuchar la Música*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989
- Cortot, Alfred. *Curso de interpretación*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1934
- Cortot, Alfred. *La musique française de piano*. Vol. II, Paris, PUF, 1981
- Craft, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid, Alianza Música, 1999
- Debussy, Claude. *El señor corchea y otros escritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1987
- Derrida, Jacques. *Mallarmé*. En «Antología», Anthropos, Revista de documentación Científica de la Cultura (Barcelona), Suplementos, 13, p. 59-69. Edición digital de Derrida en castellano, 1989
- Éluard, Paul. *Luz y moral, Antología de escritos sobre el arte*, Buenos Aires, Proteo, 1967
- Faure, Henriette. *Mon maître Maurice Ravel*, Paris, Éditions ATP Paris, 1978
- Fauser, Annegret. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Eastman Studies in Music. Rochester: University of Rochester Press, 2005.
- Gil-Marchex, Henri. *La technique de piano*. La Revue musicale, VI, 8 Abril, 1925
- Glocer, Silvia. *Introducción al análisis de estilos y géneros musicales*. Bs As., UBA, 2000
- Grout, Donald Jay. *Historia de la música occidental, 2*. Madrid, Alianza Música, 2001

- Hauser, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid, Guadarrama, 1962
- Jankélévitch, Vladimir. *Ravel*. París, Seuil, 1995
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 1976
- Lang, Paul Henry. *La Música en la Civilización Occidental*. Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1963
- Ligeti, Györgi. *Rapsodia* (Extracto de la conferencia de Györgi Ligeti en la Fondazione Internazionale Balzan. Madrid, Revista Matador. Vol. D, paginas 109-112, 1999
- Martino, P. *Parnaso y Simbolismo*, Buenos Aires, Editor El Ateneo, 1948
- Mateos Mejorada, Santiago. *Estudio de los niveles textuales en Gaspard de la nuit de Aloysius Bertrand*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002
- Mateos Mejorada, Santiago. *La técnica pictórica en la poesía de Aloysius Bertrand: la creación del poema-cuadro*. Revista de Filología Francesa, 2. Madrid. Editorial Complutense, 1992
- Michels, Urrich. *Atlas de Música*. Tomos I y II. Madrid, Editorial Alianza, 1991
- Mombrú, A. y Margetic, A. *El hacedor de tesis*. Buenos Aires: Pragma, 2002
- Nichols, Roger. *El mundo de Debussy*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2000
- Nichols, Roger. *El mundo de Ravel*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999
- Orenstein, Arbie. *Ravel man and musician*, New York and London, 1975
- Payró, J. E. *El impresionismo en la Pintura*. Bs. As., Columba, 1953
- Paz, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1971
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Síntesis del Arte Universal*. Madrid, Editorial Tecnos, 1979
- Piston, Walter. *Armonía*. Barcelona, Editorial Labor, 1992
- Pohl, Norma Doris. *Gaspard de la nuit by Maurice Ravel: A Theoretical and Performance Analysis*, Saint Louis, Missouri, Ph.D. Musicology, Washington University, 1978
- Pool, Phoebe. *El Impresionismo*. Barcelona, Ediciones Destino, 1993
- Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes*, Madrid, Taurus, 1979
- Reti, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Madrid, Rialp, 1965
- Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*. Buenos Aires: Edicomunicación, 1994
- Roland Manuel. *Ravel*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952
- Roy, Jean. *Los Grandes Compositores* (Tomo 5), Pamplona, Salvat, 1989
- Schmidt, A.M.. *La Literatura simbolista*, Buenos Aires, EUDEBA, 1960
- Schmitz, Robert E. *The piano works of Claude Debussy*, New York, Dover Publications, 1966

- Serullaz, M. *El impresionismo*. Buenos Aires, EUDEBA, 1971
- Signac, Paul. *De Delacroix al Neoimpresionismo*. Bs. As., Poseidón, 1943
- Smaczny, Paul. *Entre Quatre Z Yeux*. [Videocasete]. EuroArts, Brilliant media/VIDEAL, 1999
- Stravinsky, Igor. *Crónicas de mi vida*. Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, s/f
- Suárez Urtubey, Pola. *Historia de la Música*. Buenos Aires, Claridad, 2004
- Todó, Lluís María. *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona, Montesinos, 1987
- Verlaine, Paul. *Poesía completa*. Barcelona, Ediciones 29, 1994
- Willems, Edgar. *El ritmo musical*. Argentina, Eudeba, 1964
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1945
- Zamacois, Joaquín. *Tratado de Armonía (Libro III)*, Barcelona, Editorial Labor, 1979
- Zulueta, Jorge. *Claude Debussy, La obra completa para piano*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1964