



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA



**UN ACERCAMIENTO A OBRAS  
SIGNIFICATIVAS DE LA LITERATURA  
PIANÍSTICA DE EUROPA Y CUBA.**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN  
NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN PIANO  
QUE P R E S E N T A  
ANA GABRIELA FERNÁNDEZ DE VELAZCO**

**ASESOR  
DRA. ESTHER ESCOBAR BLANCO**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Introducción.....	1
- <i>Sonata en si menor S. 178 de Franz Liszt</i> .....	7
- Breves apuntes biográficos de Franz Liszt.....	9
- La forma sonata en algunos de sus trabajos orquestales del período de Weimar y en la <i>Sonata en si menor S.178</i> .....	10
- Transformación temática y programa.....	15
- Algunas características de los componentes de la música en la <i>Sonata en si menor S. 178</i> .....	20
- Aportes a la técnica pianística de la <i>Sonata en si menor S. 178</i> .....	26
- <i>Gaspard de la Nuit: Trois Poèmes pour piano d’après Aloysius Bertrand</i> .....	28
- Breves apuntes biográficos de Maurice Ravel.....	29
- <i>Gaspard de la Nuit (Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot) de Aloysius Bertrand</i> .....	33
- <i>Trois Poèmes pour Piano d’après Aloysius Bertrand</i> .....	35
- Contexto socio cultural cubano hacia la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX.....	57
- Breves apuntes biográficos de José Manuel “Lico” Jiménez Berroa.....	59
- <i>Hommage à Milanès Op. 3 (Melodie pour piano)</i> .....	63
- Breves apuntes biográficos de Hubert de Blanck.....	63
- <i>Siete Bocetos para piano</i> .....	67

- Conclusiones.....	70
- Anexo: Textos de los poemas de Bertrand: <i>Ondine, Le Gibet, Scarbo</i> .....	74
- Bibliografía.....	77
- Partituras.....	78
- Recursos electrónicos.....	79

# *Un acercamiento a obras significativas de la literatura pianística de Europa y Cuba.*

## **Introducción**

El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de dos de las obras más significativas de la literatura pianística internacional creadas en Europa a mediados del siglo XIX e inicios del XX, y de igual número de composiciones para piano de autores cubanos durante esa etapa.

A través de la historia de la música existe un número considerable de obras culminantes en diversas etapas de perfeccionamiento de la técnica y la interpretación pianísticas. Muchas de ellas han sido además reconocidas por sus sobresalientes aportes a la creación de la música en sus épocas respectivas y se han convertido en atrayentes modelos para los intérpretes. Estos son los casos específicos de las obras europeas abordadas en este trabajo, *Sonata en si menor S. 178* del compositor húngaro Franz Liszt (Raiding, Hungría, 22 de octubre de 1811 - Bayreuth, Alemania, 31 de julio de 1886), y *Gaspard de la Nuit (Trois poemas pour piano d'après Aloysius Bertrand)* del francés Maurice Ravel (Ciboure, Labort, 7 de marzo de 1875 - París, Francia, 28 de diciembre de 1937).

Ambas piezas fueron compuestas en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, respectivamente. Esos períodos históricos también constituyeron etapas relevantes para las composiciones para piano cubanas, caracterizadas por muchas de las maneras de hacer propias de sus equivalentes europeas en cuanto a estilo, lenguaje compositivo y expresiones típicas de su pianismo.

Los pianistas-compositores cubanos concibieron numerosas obras para su instrumento dentro de los géneros y formas románticas europeas. En sus variados repertorios junto a lo más exquisito de la música universal de todos los tiempos se encontraban también sus propias creaciones y entre estas últimas se hallaban composiciones con suficientes valores artísticos para trascender en su tiempo los marcos nacionales al ser ejecutadas exitosamente ante importantes auditorios y editadas en otros países de Europa y América.

En este sentido las obras escogidas para el presente trabajo constituyen muestras de la reproducción con carácter de continuidad de los patrones románticos europeos en Cuba, como de una de las vertientes del romanticismo en América. Esa actitud, cercana a los modelos europeos, cultivó sobre todo las reconocidas *piezas de estilo o características*.

Las obras cubanas seleccionadas, aunque son desconocidas hoy día por los intérpretes, investigadores y auditorios, constituyen arquetipos de la música cubana y latinoamericana para piano de esa época y a la vez portan una distinguida realización pianística y musical. Esas composiciones han sido elegidas del catálogo de dos de los más relevantes pianistas y compositores cubanos de la época. *Hommage à Milanès Op.3 (Melodie pour piano)* de José Manuel Lico Jiménez (Trinidad, Cuba, 7 de diciembre de 1851 - Hamburgo, Alemania, 15 de enero de 1917), y *Siete bocetos para piano* de Hubert de Blanck (Utrecht, Reino de los países bajos, 14 de junio de 1856 - La Habana, Cuba, 28 de noviembre de 1932).

La *Sonata en si menor* y *Gaspard de la Nuit* marcan momentos cumbres de la literatura para piano. Coincidentemente, ambas también obedecen a los criterios de la *música programática* y por tanto están basadas en disímiles eventos de carácter extra-musical, peculiaridad esta que quizás no sea tan fortuito encontrar vinculada a algunos momentos significativos de la evolución y desarrollo del lenguaje para los instrumentos de tecla.

Como la finalidad de la *música programática* consiste en expresar, evocar y reproducir imágenes no musicales, en esas obras los sonidos y efectos, el dominio técnico y el virtuosismo en el piano están en función de lograr un discurso descriptivo y a la vez portador de una dramaturgia acorde con las necesidades expresivas y las intensidades dramáticas de determinado guión, asunto o trama, constitutivo de sus *programas* individuales. La articulación de esas características con profundas estructuras musicales constituye uno de los más complejos aspectos interpretativos de esas piezas.

A un poco más de medio siglo entre las fechas de composición de ambas obras, y desde perspectivas de estilo y lenguajes musicales diferentes, pueden encontrarse entre ellas ciertos rasgos que las relacionan, además del empleo de un *programa*. Entre esos aspectos se distinguen el concepto de la estructura y forma de la *sonata clásica*; y la evolución y desarrollo de la técnica pianística.

La *Sonata en si menor S. 178*, compuesta entre 1852 y 1853 por Liszt, combinó en un solo movimiento muchos de los elementos esenciales de la sonata clásica de tres o cuatro

movimientos y el método particular de *metamorfosis temática* empleado por el compositor como técnica de desarrollo en una gran parte de sus obras programáticas.

*Gaspard de la Nuit: Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand* (*Tesorero de la noche: tres poemas para piano sobre Aloysius Bertrand*) concebida en 1908 - cincuenta y cinco años después de la obra de Liszt mencionada- está pensada como una suerte de sonata en tres movimientos. Aunque cada uno de ellos corresponde a un poema para piano cuyo programa se halla en su respectivo poema en prosa, Maurice Ravel maneja los métodos de exposición y desarrollo temáticos correspondientes a la forma sonata.

En cuanto a la evolución y desarrollo de la técnica pianística ambas creaciones se distinguen por sus asombrosas dificultades de ejecución y se encuentran entre las piezas más complicadas del repertorio para piano. En una y otra obra lo *trascendental* de su virtuosismo está condicionado por sus programas respectivos. Liszt en su *Sonata* llevó los recursos técnicos a niveles nunca antes vistos y marcó pautas en su época. Como un meticuloso heredero, Ravel partió de su legado y llevó el lenguaje pianístico a un nivel más alto de complejidad.

Por su parte y en cierta concomitancia con las obras de Liszt y Ravel casi todas las obras románticas de compositores cubanos tratadas en este trabajo presentan rasgos programáticos. Tienen como objetivo evocar ideas o emociones extra-musicales como ocurre en *Hommage à Milanès Op. 3 (Melodie pour piano)* de Jiménez, y retratar escenas o ambientes a modo de *Siete bocetos para piano* de Hubert de Blanck en los que a través de la música se invocan las imágenes visuales sugeridas en sus títulos y subtítulos.

Es necesario recalcar que de José Manuel Lico Jiménez en mi trabajo se contempla una de las únicas tres obras para piano de su autoría que se hallan atesoradas en Cuba, localizadas en los fondos de la Biblioteca Nacional José Martí y del Museo Nacional de la Música, ambos en La Habana, pues hasta el momento el resto de su producción está perdida.

Con relación a Hubert de Blanck, se eligió la colección *Siete Bocetos para piano* entre las diversas partituras que de él guardan los archivos del Museo Nacional de la Música. *Siete Bocetos* fue escogida en especial por sus características extra musicales y con la finalidad de brindar un panorama más amplio de los géneros y piezas características cultivadas en Cuba.

El presente trabajo tiene como finalidad estudiar los rasgos más significativos de esas obras europeas y cubanas en cuanto al contexto socio-cultural y el lenguaje musical en que

fueron concebidas; así como las peculiaridades más generales de estilo y de la técnica pianística. Para ello han sido trazados los siguientes objetivos específicos:

*Sonata en si menor S. 178:*

- 1.- Caracterizar el contexto socio-cultural y biográfico-creativo del compositor Franz Liszt que condicionó la creación de esa obra para piano, durante su estancia como *Kapellmeister* en Weimar.
- 2.- Analizar las peculiaridades de la obra en cuanto al manejo, el equilibrio y la combinación singular de los componentes de la música, teniendo en cuenta el método de *transformación temática* o *variaciones*.
- 3.-- Exponer los aportes de Liszt a la técnica pianística en esa composición.

*Gaspard de la Nuit. Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand.*

- 4.- Caracterizar el contexto socio-cultural y biográfico-creativo del compositor francés Maurice Ravel que condicionó la creación de esa obra para piano.
- 5.- Analizar las peculiaridades de la pieza en cuanto al manejo, el equilibrio y la combinación singular de los componentes de la música.
6. - Exponer los aportes de Maurice Ravel a la técnica pianística en la obra.

En cuanto a las obras para piano compuestas en Cuba se han establecido los siguientes propósitos:

- 7.- Exponer un panorama general del contexto socio-cultural cubano de la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, época en que vivieron y se manifestaron los pianistas-compositores José Manuel *Lico* Jiménez Berroa y Hubert de Blanck.
- 8.- Caracterizar el contexto socio-cultural y biográfico-creativo del compositor cubano José Manuel *Lico* Jiménez que condicionó la creación de su obra para piano *Hommage à Milanès Op.3 (Melodie pour piano)*.
- 9.- Exponer algunos de los aspectos compositivos y de la técnica pianística que distinguen a *Hommage à Milanès Op.3 (Melodie pour piano)* de *Lico* Jiménez.
- 10.- Caracterizar el contexto socio-cultural y biográfico-creativo del compositor cubano-holandés Hubert de Blanck que condicionó la creación de su obra *Siete Bocetos para piano*.

11.- Exponer algunos de los aspectos compositivos y de la técnica pianística que distinguen a *Siete Bocetos para piano* de Hubert de Blanck.

Con vistas a enriquecer mi investigación y fundamentarla con trabajos antecedentes, he acudido a diversos libros y artículos especializados, escritos por teóricos y estudiosos que tratan diferentes aspectos relacionados con la vida de los compositores y, en especial, con las obras tratadas. La caracterización del contexto socio- cultural y biográfico- creativo se aborda como una condicionante en la personalidad de los compositores y esta última como una premisa para las características particulares de sus obras.

El concepto extra musical empleado en el presente trabajo responde a aquella música compuesta conscientemente por el compositor para trasladar al oyente ideas o imágenes que representen escenas, figuraciones, o estados de ánimo y que hacen referencias a un mundo o realidad externos con relación a la propia música. Esto puede estar relacionado con el empleo de un programa literario, autobiográfico o de otro tipo; o con la descripción de eventos de la naturaleza o de otra índole.

En los casos de los compositores y obras europeos, se destaca la relación extra musical con trabajos literarios particulares y con las características y conflictos de sus personajes protagónicos, determinantes para el programa extra musical como en *Gaspard de la Nuit*. Sin embargo en la *Sonata en si menor S. 178* se presupone en primer lugar la existencia de un evento de carácter autobiográfico, aunque también se evidencia una relación con una obra literaria, en este caso *Fausto* de Goethe y los conflictos interiores de su personaje protagónico.

En las composiciones cubanas lo extra musical está sugerido directamente por el título o los subtítulos. Está vinculado en la obra *Hommage à Milanès*, a la creación poético literaria; y en el caso de *Siete Bocetos*, a la descripción de paisajes o panoramas naturales. En ambos casos, las imágenes que se trasladan al oyente mediante el manejo de los medios expresivos de la música están en correspondencia con los elementos extra musicales sugeridos en sus títulos y/o subtítulos.

En cuanto al concepto del análisis formal, la localización de los motivos temáticos de algunas obras y su tratamiento, así como el uso de la forma sonata, juegan un rol fundamental en el análisis. Se ha tomado como referencia aquella forma sonata vinculada a los modelos empleados hacia los finales del clasicismo y en los inicios del romanticismo por Beethoven y

Berlioz. En este sentido, la *Sonata* de Liszt se presenta como continuadora de esa tradición, más que como totalmente revolucionaria, aunque emplee la técnica de metamorfosis temática como manera de desarrollo de la forma y haya sido concebida como una concisa pieza de un solo movimiento. En el caso de *Gaspard de la Nuit*, se trata la correspondencia entre alguna de sus partes con la forma sonata, y con la estructura de una sonata, así como las innovaciones realizadas por Ravel.

### *Sonata en si menor S. 178 de Franz Liszt.*

Durante el siglo XIX, aunque con menos frecuencia que en los casos de sus predecesores, la tradición de la sonata clásica se mantuvo en manos de compositores austriacos y alemanes del romanticismo como Franz Schubert, Robert Schumann y Johannes Brahms, e incluso el polaco Frederic Chopin, quienes trataron la estructura de la forma sonata con gran rigor.

Los románticos cuando escribían sonatas, tendían a no tomar en cuenta las relaciones musicales a gran escala y concebían movimientos diferenciados cuya estructura interna realzaban haciéndoles corresponder con unos episodios peculiares. En el caso particular de Liszt, y contrariamente a lo que suele reconocerse, la forma sonata fue significativa como soporte estructural de muchas de sus grandes obras (Kaplan, 1984, pp. 143 y 144), y el medio a través del cual buscó nuevos significados.

Diversos teóricos como Hermann Kretzschmar, Constantin Floros y James Webster<sup>1</sup> remarcan el rechazo de Liszt a las formas tradicionales al ser sustituidas por estructuras novedosas y únicas determinadas por las ideas poéticas de sus obras programáticas (Kaplan, 1984, pp. 142-143). Sin embargo, el empleo de un programa no fue crucial para la determinación de la forma en sus creaciones, pues la estructura se corresponde con los modelos tempranos de la forma sonata. Esta evidencia destruye la imagen de Liszt como un revolucionario en ese aspecto. Sin embargo, sus innovaciones y expansiones formales fueron el fundamento antecedente que permitió continuar el desarrollo posterior de la forma sonata en la segunda mitad del siglo XIX (Kaplan, 1984, p.152).

Su *Sonata en si menor* compuesta entre 1852 y 1853, es una obra extensa pensada en un solo movimiento en el que se combinan muchos de los elementos esenciales de las obras de tres o cuatro movimientos. Está relacionada además con los conceptos del poema sinfónico<sup>2</sup> (Latham, 2008, p. 1198) en cuanto al procedimiento de metamorfosis temática<sup>3</sup> (Latham, 2008, p.1522),

---

<sup>1</sup> Los escritos en los que se exponen esas ideas son: *Führer durch den Concertsaal, Erste Abtheilung: Sinfonie und Suite*, de Hermann Kretzschmar; *Die Faust-Symphonie von Franz Liszt: Eine semantische Analyse*, de Constantin Floros; y *Sonata form*, de James Webster en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; y aparecen referidos por Richard Kaplan en su trabajo *Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered*, 1984, pp. 142-143.

<sup>2</sup> Pieza de música orquestal, por lo general en un solo movimiento, basada en un tema literario, poético o extra musical. Es un producto directo del movimiento romántico que exploraba las asociaciones literarias, pictóricas y dramáticas con la música. El género se originó a mediados del siglo XIX con Franz Liszt.

<sup>3</sup> Es el procedimiento llamado también como *transformación temática*, en el que se modifica un tema para cambiar su carácter sin perder su esencia distintiva. Fue uno de los recursos preferidos del siglo XIX para la

rasgo distintivo de mucha de la producción de Liszt, pues es una composición programática<sup>4</sup> que responde a disímiles aspectos de carácter extra-musical.

En esta obra, concebida con un novedoso y muy individual lenguaje compositivo para el piano, el dominio del teclado y el virtuosismo están en función de lograr una música eminentemente descriptiva, con temas que, en muchos casos, también exigen una fuerte e impactante intensidad dramática. Esta característica constituye uno de los aspectos más complejos frente al que nos hallamos a la hora de su interpretación, y demanda, en especial, una atención particular.

La *Sonata en si menor* de Liszt representa una de las obras cardinales de la literatura pianística de todos los tiempos y se distingue por sus sobresalientes aportes tanto de estilo, como en el arte de la interpretación, por la impactante sensibilidad del compositor para captar el color tonal y las sonoridades del instrumento. En su música para piano y en particular en esta obra, Liszt llevó los recursos técnicos a niveles nunca antes vistos y marcó pautas dentro de la ejecución pianística en su época. Aún hoy día, a más de un siglo y medio de creada, esa obra su hito es un reto para los pianistas más avezados.

---

cohesión y unificación de las obras con movimientos múltiples y como un elemento característico de la música programática.

<sup>4</sup> Una composición de *música programática* es aquella que tiene por objetivo evocar ideas o imágenes extra-musicales en la mente del oyente, representando una escena, imagen o estado de ánimo, de carácter narrativo, emocional o gráfico.

## **Breves apuntes biográficos de Franz Liszt.**

Son desconocidas las dotes técnicas de Franz Liszt para la interpretación del piano durante su infancia, aunque se conoce su extraordinaria facilidad de lectura e improvisación. Al parecer su único verdadero profesor de piano fue Carl Czerny en Viena entre 1831 y 1832.

Un año después trasladó su residencia a París. En esa ciudad recibió lecciones de composición del italiano Ferdinando Paër, autor de numerosas óperas y del compositor y teórico checo-francés Anton Reicha, también maestro de Hector Berlioz y de César Franck. Liszt estudió el piano prácticamente autodidacta, dándose a conocer rápidamente como pianista virtuoso.

Durante su estancia en París, se relacionó por espacio de una década, con compositores como Hector Berlioz y Frédéric Chopin, con novelistas y poetas como Heinrich Heine y los franceses Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, y Félicité Lamennais. Estos últimos tuvieron una gran influencia en la creación artística de Liszt a través de sus trabajos literarios y conceptos estéticos que inspiraron muchas de sus obras.

En abril de 1832, en París, pudo disfrutar de los conciertos ofrecidos por el violinista italiano Niccolò Paganini y ello constituyó el momento decisivo para que Liszt se replanteara su virtuosismo pianístico: las ejecuciones de Paganini incitaron en el músico húngaro la necesidad de obtener en el piano una técnica similar a la que había conseguido el gran violinista.

Antes de su llamado período de Weimar, Liszt realizó giras como concertista por toda Europa, desde Lisboa hasta Moscú y desde Dublín hasta Estambul y consiguió una fama sin precedentes. Durante esos años escribió sus principales fantasías sobre temas de óperas como *La Sonnambula*, *Norma*, *Lucrezia Borgia*, y *Don Giovanni*. En 1847 conoció a la princesa Karolyne Von Sayn-Wittgenstein, su nueva amante y fervorosa admiradora, y abandonó definitivamente su carrera como virtuoso, con solo algunas presentaciones ocasionales.

Desde 1842 Liszt había aceptado el puesto de *Kapellmeister in Ausserordentlichem Dienst* en Weimar, instalándose definitivamente en 1848. Allí se le unió Karolyne. En Weimar, Liszt dio comienzo a una nueva era de logros artísticos, al parecer no solo por el ambiente propicio, sino también por la influencia de la princesa (Hill, 1960, p. 99).

El período de Liszt como *Kapellmeister* en Weimar fue el más productivo de su vida musical y consolidó su reputación definitiva como compositor. Durante esos años escribió un

vasto repertorio de música como doce de los trece poemas sinfónicos :*Les Préludes*, *Orpheus*, *Tasso*, *Mazepa*, *Prometheus*, *Festklänge*, *Hungaria*, *Heroïde funèbre*, *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Die Ideale*, *Hunnenschlacht* y *Hamlet*; la *Sinfonía Fausto* (1854-1857), una *Sinfonía* basada en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (1855-1856), *Dos Episodios del Fausto* de Nikolaus Lenau (1802-1850), dos conciertos para piano, *Totentanz* para piano y orquesta, y la *Sonata* para piano en *si menor*, entre una serie de importantes obras para este instrumento , como las versiones finales de *Douze Études d'exécution transcendante*, *Grandes Études de Paganini*, y los primeros dos volúmenes de *Années de pèlerinage*.

### **La forma sonata en algunos de sus trabajos orquestales del período de Weimar y en la *Sonata en si menor para piano S. 178*.**

Cada uno de los trece poemas sinfónicos de Liszt constituye una obra programática de un solo movimiento, con secciones de carácter y *tempo* contrastantes concebida a través de unos pocos temas supeditados a desarrollo, repetición y variación o transformación.

Sin embargo, solo la mitad de ellos fueron originalmente concebidos como trabajos independientes y no menos de cinco, como oberturas. Entre estos últimos se encuentran *Hamlet*, y *Tasso* compuestos para representaciones de las obras homónimas de Shakespeare y Goethe; *Les Préludess* para *Les Quatre Elémens*, trabajo coral de Liszt; *Prometheus* para *Prometheus Unbound*, de Herder; y *Orpheus* para la representación de la ópera *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Estas oberturas fueron publicadas como piezas independientes y no son escuchadas vinculadas a los respectivos entornos y funciones para los que fueron ideadas. Esta tradición de autonomía tiene sus precedentes en oberturas de Ludwig van Beethoven como *Prometheus*, *King Stephen*, *Egmont*, *Die Weihe des Hauses*; y de Hécctor Berlioz, *Les Francs-Juges* y *Roman Carnival* (Kaplan, pp. 173- 192).

Aunque en algunos de los poemas sinfónicos de Liszt hay ciertos indicios de innovaciones formales, existen mayores pruebas de correspondencia entre ellos y los modelos tempranos de la estructura de la sonata clásica, pues casi todos mantienen tres aspectos fundamentales en su organización: la dicotomía tonal, una acertada dualidad temática y el retorno a la recapitulación.

Sin embargo, el poema sinfónico *Die Ideale* y la *Sonata en si menor* combinan el esquema de la forma sonata con un diseño continuo de tres o cuatro movimientos. En el caso de

la *Sonata* aunque es una obra de un solo movimiento, está estructurada en 3 ó 4 secciones. En este sentido existen distintos puntos de vista en los análisis de teóricos como Paul Egert, William S. Newman, y R. M. Longyear. Otros destacados analistas fundamentan que es una obra construida sobre cuatro o cinco movimientos. La contradicción está dada por la sección que concierne a la fuga; o sea, si ésta corresponde al *scherzo* o es el comienzo del *finale* propio de una sonata (Hedwall, 2011, p. 77). Sin embargo investigadores como Gerald Abraham la consideran un “colosal primer movimiento” en el que están contenidos los elementos de todos los otros movimientos usuales en una sonata (Kaplan, 1984, p.145).

Desde mi punto de vista, es indiscutible que la obra constituye un sólido y extraordinario primer movimiento, porque en él aparecen todas las características de un *allegro de sonata*, con sus tres secciones esenciales en el cumplimiento de sus funciones respectivas de exposición, desarrollo y recapitulación. Cada una de esas partes tiene una larga extensión, y en este sentido se destaca el desarrollo sobre el resto, mientras la exposición y la recapitulación son similares:

*Exposición:* Cc. 1 al 178. Se inicia con una corta Introducción del cc.1 al 17.

*Desarrollo:* Cc. 179 al 532. Considero la fuga como el final de esta sección (c.460 al c. 532).

*Recapitulación:* Cc. 533 al 760. Contiene una coda del cc.729 al 760.

Aunque esta *Sonata* constituye un amplio primer movimiento contiene a la vez las peculiaridades de la estructura de una sonata en tres o cuatro movimientos. En este sentido creo es más acertado considerarla como una obra de tres movimientos, en la que los dos primeros no coinciden con los límites que he establecido para las secciones de exposición y el desarrollo; sin embargo sí concuerdan en el caso del tercer movimiento o final, cuyos inicio estimo en la conclusión de la fuga:

*1er. Movimiento:* cc. 1 al 330.

*2do Movimiento:* *Lento*, cc. 331 al 532. La fuga constituiría de esta manera el final de esta parte.

*3er. Movimiento:* *Finale*, cc. 533 al 760.

En los trabajos teóricos antecedentes también es causa de discrepancia el número de motivos temáticos empleados por el compositor. Intérpretes como Claudio Arrau y estudiosos como Paul Egert aseveran y desarrollan la idea de que la obra fue concebida íntegramente en base a un solo motivo temático; por otro lado teóricos como William S. Newman destruyen totalmente esa hipótesis en sus escritos (Longyear, 1974, p.450) y se suman al grupo de otros

investigadores y también intérpretes entre los que se destacan Alfred Cortot, Alfred Brendel y Clifford Curzon que cuantifican los temas melódicos entre tres y seis (Tanner, 2000, p. 185).

Diferencias de valoraciones y puntos de vista analíticos también heterogéneos para fundamentar unas u otras posiciones no son extraños en estudios y ensayos sobre esa composición de Liszt. La *Sonata* ha llevado constantemente a divergencias de criterios entre sus analistas y esas discordancias están determinadas por lo innovador de una estructura en la que el movimiento lento y el *scherzo* se integran en un solo movimiento continuo.

Sin embargo, ciertos aires renovadores del lenguaje de Liszt se observarían en algunos de sus trabajos posteriores como el primer movimiento de su programática *Sinfonía Dante* (1856), en la que el contraste normal de tonalidad arquetípica de la forma sonata fue reemplazado por un contraste modal (un *Re menor* rico en cromatismos contra un *Re mayor*), y la sección de desarrollo por un episodio programático independiente.

R. M. Longyear en su estudio *The text of Liszt's B Minor Sonata* ha prestado especial atención a distintos detalles de la edición facsimilar del manuscrito de esa obra que le han permitido penetrar en lo más íntimo de su proceso creativo. Longyear señala que los cambios y correcciones realizadas por Liszt en los materiales de composición temática y sobre todo en los grandes arreglos realizados en los pasajes de transición, en la recapitulación y el epílogo durante el transcurso de la gestación y revisión de la pieza, demuestran cómo la obra fue concebida con el empleo de cinco motivos temáticos. Uno de ellos aparece en la introducción, dos más en inmediata sucesión conforman el primer tema, otro es empleado para el segundo tema, y un motivo final es usado en la parte lenta y el epílogo. Según Longyear la observación del autógrafo evidencia que Liszt se encaminó conscientemente a lograr una obra concisa integrada en un solo movimiento (1974, pp. 438 y 439).

Por mi parte, coincido con el planteamiento que considera la concepción de la obra en base a cinco motivos temáticos. En la parte introductoria de la obra aparecen los tres primeros motivos casi uno tras otro. El primero está integrado por una doble pulsación de negras, con silencios de negras intercalados y una escala descendente. Este motivo aparece entre los compases c. 1 al 7:



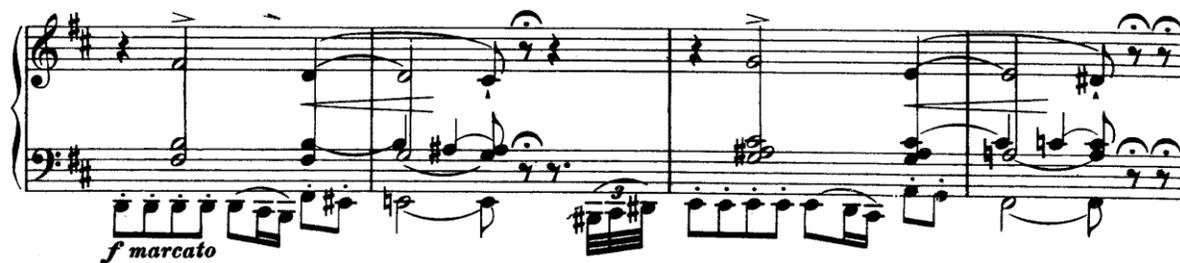
**Figura 1: Fragmento cc. 1 al 3. Primer motivo temático.**

El segundo motivo surge en el inicio del *Allegro enérgico* en la Introducción, en el compás 8 y hasta el c. 13. Se inicia con octavas a la que prosigue un intervalo melódico de 7ma. disminuida (entre *sol* y el *la #*, en negra con doble puntillo):

**Allegro enérgico.**

**Figura 2: Fragmento cc. 5 al 13. A partir del c. 8 se inicia el segundo motivo, hasta la primera negra del compás 13.**

A continuación, en el último cuarto de tiempo del c. 13 y en tresillos de fusas, aparece el inicio del tercer motivo, como puede observarse en el último compás del ejemplo anterior. Ese motivo prosigue con la repetición de un sonido en ritmo de corcheas:



**Figura 3: Fragmento cc. 14 al 17. Obsérvese la reiteración de sonidos que caracterizan este tercer motivo en los inicios de los cc. 14 y 16.**

El cuarto motivo aparece entre los compases 106 al 112, en la exposición. Aunque este motivo temático quizás recuerde algunas de las entonaciones del motivo inicial, pienso constituye un nuevo material temático por las características particulares de su discurso melódico.

**Grandioso.**

**Figura 4: Fragmento cc. 106 al 112. Cuarto motivo temático, obsérvese la economía de sonidos en una melodía formada en su mayoría por intervalos de segunda y tercera; y la factura de acordes en bloques del acompañamiento.**

El quinto motivo se inicia en el *Andante sostenuto* dentro de la parte del desarrollo o sección central de la forma sonata. Presenta además características muy particulares en cuanto al discurso melódico. Este aparece concebido con una continuidad de intervalos disjuntos en el

discurso (desde terceras hasta séptimas), no habitual en los anteriores motivos temáticos de esta obra.



Figura 5: Fragmento: cc. 709 al 722. Obsérvese el inicio del quinto motivo temático en el *Andante sostenuto* (c.711).

### Transformación temática y programa.

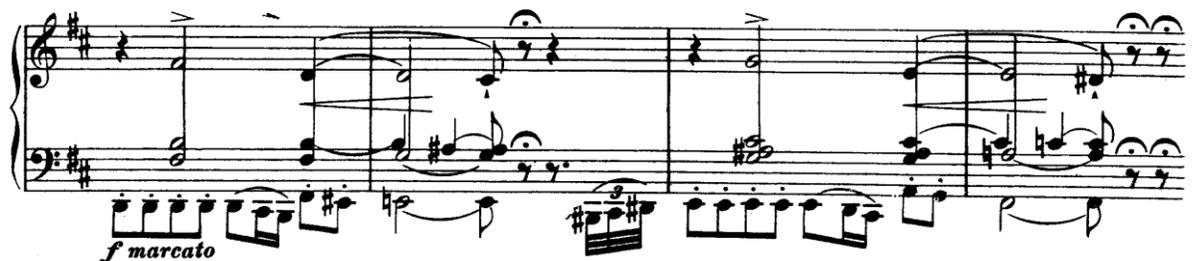
Un método ideado por Liszt para dar variedad, unidad y lógica a su música programática, fue la transformación temática misma que constituye un elemento también común a una buena parte de sus poemas sinfónicos. Utilizar un solo tema y trabajarlo en todas las formas posibles era, para el compositor, una de las cosas más naturales, como puede apreciarse en buena parte de sus obras y sobre todo en la *Sonata en si menor* para piano. Conocía muy bien los métodos de su profesor Carl Czerny en uno de lo que se halla en su escrito *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Op.200 en los que se hallan todas las formas posibles de improvisar sobre un solo tema. En estos presupuestos se basa la esencia de la transformación temática o técnica de variaciones desarrollada por Liszt en sus trabajos (Hedwall, 2011, p.86-87).

Aunque su habilidad en la metamorfosis temática no fue original en sí, la extensión del desarrollo bajo este procedimiento sí lo fue y constituyó una completa recomposición y evolución. Liszt solía utilizar esta táctica como recurso dramático o programático y con ella

obtenía la intensidad que en gran medida constituye el rasgo más impactante de su música y la potencia que fusiona todos los elementos en una acertada individualidad.

Ese método de composición también fue adoptado por Liszt en obras que no tienen un programa explícito. Estos son los casos de su *Sonata* de un solo movimiento y su *Concierto para piano y orquesta en Mi b Mayor*, de cuatro movimientos.

Con respecto a la *Sonata* la transformación temática como forma de desarrollo es observable a lo largo de toda la obra y son numerosos los ejemplos que de ello contiene. A continuación mostraremos cómo Liszt transforma el tercer motivo temático de caracteres agresivos (tresillo de fusas seguido de sonidos reiterados), en una línea melódica cantable, de caracteres líricos. Esto ha sido logrado por el compositor a través de cambios rítmicos (empleo de figuras de mayor valor), de registro (del grave al agudo), de las características del toque en el piano, y el empleo de un acompañamiento de factura arpegiada a través de acordes disueltos. Asimismo también sustituye la dinámica *fuerte* del tercer motivo, por *piano*; e incluye indicaciones agógicas, como el ritardando. Esto puede observarse a través de la comparación de los siguientes fragmentos:



**Figura 6: Fragmento: cc. 14 al 17, tercer motivo de la introducción.**



Figura 7: Fragmento cc. 153 al 160. Una de las transformaciones temática del tercer motivo. Obsérvese como en este caso la reiteración de sonidos se realiza en negras (o sea al doble del valor del tercer motivo) y también se han alargado los valores siguientes.

Otro ejemplo de transformación del tercer motivo muestra ahora cambios de tonalidad, rítmicos, de dinámica, la inclusión de trinos y pasajes cromáticos, y la melodía doblada a la octava sobre un pedal de tónica:



Figura 8: Fragmento de del c. 348 al c.355. A partir del c. 350, obsérvese el inicio de una nueva transformación temática del tercer motivo, ahora con una dinámica aún más piano (*ppp*) que en la variación de la figura 7.

No se conoce cuál fue el programa o debate interior que relata la *Sonata* pues no existe indicación alguna dada por el compositor. Según André Gauthier, en ella Liszt supedita la forma a las necesidades expresivas y en un solo movimiento integra “una decena de episodios que se encadenan y cuyo principio de argumentación temática es la variación [...]”. Por otro lado señala la remarcada relación entre dicha obra y la *Sinfonía Fausto*<sup>5</sup> de Liszt concluida en el verano de 1854 poco tiempo después de la *Sonata*. Según los criterios de ese autor en ambas obras “[...] las interrogaciones, las angustias, los entusiasmos, los sarcasmos y la frenética pasión manifiesta [...] participan del mismo espíritu [...]” (1975, p. 63). En este sentido destaca la significativa la relación entre las emociones y sentimientos subrayados en ambas obras:

“[...] y si la proximidad de la sonata con los conflictos interiores de Fausto parece arbitraria, sus alternativas de tensión, relajamiento, sus ritmos rebeldes, sus minutos de contemplación angélica y hasta esa conclusión pacífica en la que se lee esperanza de la bienaventuranza eterna, son evidentemente de la misma tinta que la suntuosa Sinfonía Fausto” (Gauthier, 1975, pp.63-64: libro traducido al español).

Con un enfoque análogo también encontramos opiniones de investigadores como Paul Merrick quien ve acontecimientos similares en la narrativa de la obra en cuanto a la presencia y actuación de Dios, Cristo y el Hombre en su triunfo sobre Satanás; y de intérpretes como John Ogdon y Alfred Cortot entre otros que superponen la caracterización de la *Sinfonía Fausto* a la *Sonata en si menor* (Tanner, 2000, p. 183).

La perspectiva de asociación programática de carácter autobiográfico ha sido expuesta por Alan Walker en 1970; y a inicios de la década de 1980 por pianistas profesionales como John Ogdon y Louis Kentner. Empero en sus enfoques se mantienen también criterios que enlazan la obra de Liszt con la leyenda de *Fausto* (Op cit), juicios estos últimos de carácter ambivalente.

Considero que el programa de esta obra corresponde al *Fausto* de Goethe, y por consecuencia en ella hay una gran relación con la *Sinfonía Fausto* de Liszt. Pienso que cada motivo temático y sus transformaciones se relacionan con los personajes y los conflictos y emociones de la obra literaria. El amor y la ternura indecibles, el apasionamiento, la agresividad

---

<sup>5</sup> Inspirada en la obra *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe

y el desafío, son emociones que en los temas de la *Sonata* están inspirados por los ecos de *Fausto* en la imaginación artística de Liszt.

Por otro lado los estudios de David Brown exponen que el programa o asunto no explicado o sugerido por el compositor está al parecer intrínsecamente contenido en la propia música. Para ello Brown analiza la coincidencia de las letras de los nombres del compositor y de la princesa Karolina von Sayn-Wittgenstein con el discurso de los sonidos de los motivos temáticos de la sonata, codificados en correspondencia con las alturas en la nomenclatura alemana. Según dicho autor los motivos aparecen en diferentes versiones, variados y combinados de maneras diversas, así como a través de procedimientos imitativos. Incluso los caracteres expresivos de los temas integrados por cada grupo de motivos correspondientes a los dos nombres sugieren sendos temas de amor, uno correspondiente a Liszt y otro a Karolina. Esta evidencia vincula el decursar de la obra con las características de las relaciones interpersonales de la pareja, y sobre todo con el rol que la princesa jugó en la vida del compositor. Todo ese análisis supone y lleva a la existencia de un programa basado en la relación de Liszt con su ferviente amante y admiradora. A partir de los criterios de Brown se puede establecer una correspondencia entre las características expresivas de los temas y una supuesta narración de carácter autobiográfico que constituiría entonces el programa no explícito de la sonata (Brown, 2003, p. 6-15).

### **Algunas características de los componentes de la música en la *Sonata en si menor S. 178*.**

Liszt fue uno de los innovadores de la armonía del siglo XIX sobre todo por el uso de complicados acordes cromáticos, abundancia de acordes alterados con grandes disonancias y contruidos por intervalos de cuartas, que influenciaron a compositores como Wagner, Richard Strauss y Claude Debussy. Estas peculiaridades pueden observarse en los siguientes fragmentos de su *Sonata en si menor*:



Figura 9: Fragmento (cc. 23 al 25) de *Sonata en si menor S. 178*<sup>6</sup>. Obsérvese los acordes alterados en la mano derecha desde el c. 23 al c. 25.



Figura 10: Fragmento (cc. 200 al 203) de *Sonata en si menor S. 178*. Obsérvese el acorde del c.203, integrado por dos 4tas (re b, sol b, do, fa #).

El estilo armónico de Liszt oscila entre un verdadero diatonismo y un cromatismo intenso y son notables los movimientos rápidos de una tonalidad a otra sin establecer con firmeza ninguna de las tonalidades de paso. Se destaca también el uso de las escalas modales. Todas esas características comienzan a advertirse desde el mismo inicio de la obra.



<sup>6</sup> Todos los ejemplos son tomados del libro de partituras *Franz Liszt. Sonata in B minor and Other Works for Piano*. Editado por José Vianna da Motta de la edición Franz Liszt-Stiftung, Dover Publications, INC., New York, 1990.



**Figura 11: Introducción de la Sonata en si menor S. 178 (cc. 1 al 17).**

En los cc.2 y 3 se puede apreciar la adopción de antiguos modos (Mano Izquierda, escala descendente *sol, fa, mi b, re, do, si b, la b*); y el paso rápido al empleo de una escala gitana de antecedente húngaro, con sus dos características segundas aumentadas (M.I., escala descendente *sol, fa #, mi b, re, do #, si b, la*).

Obsérvense también en el c. 8 y siguientes, los contactos con diferentes tonalidades sin establecer una con firmeza. El cromatismo también se destaca en este fragmento por el empleo de alteraciones accidentales en sostenidos y becuadros (Ver cc. del 13 al 15).

Por su parte su estilo melódico se distingue por un discurso ecléctico en el que se combinan diversas influencias; entre ellas se evidencian melodías evocadoras, características de la ópera, tratadas en muchos casos bajo el desarrollo motívico propio de la música sinfónica alemana, como puede apreciarse en los siguientes ejemplos:



Figura 12: Fragmento (c. 302) de *Sonata en si menor S. 178*.

Obsérvese el empleo discursivo melódico propio de la ópera, en esta parte señalada con el término *recitativo*, en alusión al canto con métrica libre de un solista vocal dentro de ese género escénico. Liszt lleva a la música instrumental las características del *recitativo* propio de la música vocal, en este caso *recitativo seco*, por el uso de un ligero acompañamiento.<sup>7</sup>



Figura 13: Fragmento (cc. 28 al 34) de *Sonata en si menor S. 178*.

Obsérvese el motivo que aparece en el c. 30 y algunas características de su desarrollo en los compases siguientes. Para ello se emplean algunos recursos de imitación, así como el uso de la superposición de acordes disueltos en semicorcheas que se alternan entre una y otra mano.

El uso de cadencias que no resuelven en la tónica, es otra de las características a distinguir, como puede apreciarse en el siguiente encadenamiento de acordes;

<sup>7</sup> Este procedimiento no es exclusivo de Liszt, por ejemplo otros compositores como L. van Beethoven ya lo había realizado en algunas de sus sonatas para piano.



Figura 14: Fragmento (cc. 220-226). Obsérvese el encadenamiento de acordes sin resolver en la tónica, así como el cromatismo.

También la prolongación de las disonancias e intervalos tritonos sin resolución:



Figura 15: Fragmento: (cc. 108-110). Obsérvese en el c. 110, la 4ta aumentada sin resolución, en el acorde del primer tiempo.

Se destaca asimismo el abundante empleo de la homofonía armónica y la polifonía contrapuntística en relación con los diferentes caracteres expresivos y la técnica de metamorfosis de tema. En este sentido también los diferentes cambios de la factura pianística juegan un rol significativo a lo largo de toda la composición. En los siguientes fragmentos se ilustran algunos de esos aspectos:

The image shows the first system of a musical score. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment line on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line is marked 'cantando espressivo' and begins with a piano 'p' dynamic. The piano accompaniment is marked 'l'accompagnamento p' and features arpeggiated chords. The system concludes with a 'poco rit.' (ritardando) marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The piano part includes several triplet markings and a final triplet with fingerings 5, 2, 5, 3, 2, 3.

**Figura 16:** Fragmento (cc. 153-160) de *Sonata en si menor S. 178*. Obsérvese el empleo de la textura homófona con una factura de acompañamiento arpegiada para lograr un carácter lírico y tierno que contrasta con el carácter original del tercer motivo.

Una de las más asombrosas transformaciones temáticas ocurre en la parte dedicada a la fuga, a través de los recursos polifónicos contrapuntísticos, donde Liszt emplea el primer y el tercer motivos temáticos de la introducción, en una contraposición y lucha antagónica de caracteres:

**Allegro energico.** *ppp*

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The score is marked *ppp* (pianissimo) at the top. The tempo is **Allegro energico.** The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *p* and *ppp*.

Figura 17: Fragmento de la fuga (cc. 460 al 476). Obsérvese el segundo motivo temático del c. 460 al c.465; y entre los cc. 470 y 473. El tercer motivo aparece en el final del c.465 y en el c. 466; y entre los cc.474 y el 475.

## **Aportes a la técnica pianística de la Sonata en si menor S. 178.**

En esta obra se agrupan y sintetizan todos los recursos obtenidos por Liszt en el desarrollo de sus progresivos aportes a la técnica pianística a lo largo de su carrera como intérprete y compositor. Y sus aportes fueron de tal magnitud que algunos autores han considerado que “hizo más para desarrollar la técnica del piano que cualquiera de sus predecesores contemporáneos, con la posible excepción de su maestro Carl Czerny” (Gillespie, 1972, p. 238), y olvidan los recursos aportados por Chopin a través de su significativa obra pianística, que constituyó también un importante precedente para los posteriores logros lisztianos en este sentido.

Pero este hecho estuvo también determinado por las modificaciones ocurridas en la construcción del piano durante la época que le tocó vivir, pues Liszt se identificaba con el instrumento como compositor e intérprete. En este sentido Chiantore afirma:

*“[...] identificarse con el piano, hacia 1840, significaba algo muy distinto de lo que puede significar hoy día: suponía reconocerse en un instrumento en profunda y radical transformación, que todavía no había agotado sus recursos. Liszt sintió bajo sus dedos la trascendente transformación que el piano experimentó a lo largo del siglo XIX: había empezado a mover sus dedos en fortepianos de mecánica vienesa parecidos a los Walter de Mozart y acabó tocando unos Steinway de cola muy similares a los nuestros: es perfectamente natural que su pianismo se transformara poco a poco, adaptándose a las nuevas condiciones del teclado” (2007, p. 344).*

Los aportes técnicos en esta obra están vinculados al empleo de una particular disposición pianística que permite al brazo explotar su peso para que los saltos resulten potentes, precisos y naturales. Liszt convierte al brazo en el protagonista del ataque, así desarrolló el *marcatissimo* de Czerny con esta nueva caída del brazo, heredera también de la técnica de Beethoven y presentó el concepto de un nuevo y diferente *cantabile*, un novedoso *legato* para sus melodías.

Los pasajes de grandiosas octavas, con saltos interválicos, en dinámica *in crescendo* y *tempo* rápido, solo son posibles de ejecutar si el brazo encuentra la gravedad y la energía necesarias “[...] para que las octavas resulten precisas y potentes sin que la musculatura se contraiga” (Op cit, p. 345).

Otro mecanismo que Liszt llevó al extremo fue el recurso de la actividad muscular; pues entendió y aplicó perfectamente la íntima conexión entre la caída y el empuje en esta particular sonata.

Los aportes técnicos de esta obra parten además del “[...] *extraordinario equilibrio entre las dos fuerzas que gobiernan la acción pianística: la gravedad y la energía cinestésica producida por el aparato muscular logrado y aplicado por Liszt en la concepción de sus más complicados pasajes técnicos*” (Op cit).

La correspondencia proporcional entre ambas fuerzas, gravedad y energía cinestésica, debe ser empleada en perfecto equilibrio; en especial, en aquellas secciones basadas en acordes y en los mencionados pasajes de octavas usados para reforzar la línea melódica; a veces también como figuras de acompañamiento u otras simplemente para añadir bravura; así mismo en el uso de progresiones cromáticas en octavas y ocasionalmente décimas, trinos, dobles trinos y todo tipo de ornamentación. Todo ello combinado con el enriquecimiento del recurso de rotación del brazo y un inusual uso del pedal para sus amplias armonías (Op cit, p. 346).

La *Sonata en si menor* de Franz Liszt es un paradigma de cómo ese compositor llevó al punto extremo el virtuosismo en el piano que llegó a adquirir con él dimensiones orquestales al transformar su técnica con nuevos efectos de sonido y ejecución.

Sin embargo desde mi punto de vista, resolver toda la gran cantidad de dificultades técnicas de la obra, es ya de por sí compleja, pero es solo el comienzo de una tarea aún mayor. En mi caso comencé el estudio de esta sonata por la fuga, e hice hincapié en el discurso de sus temas. Con posterioridad, desmembré la obra por partes para resolver en cada una de ellas los problemas técnicos que presentaban. Después de resueltas todas esas dificultades vino el reto aún mayor de lograr una ejecución técnica sin errores, y a la vez utilizar esos recursos en función de la música, que es realmente lo más trascendental. La técnica es solo un medio para la música, no un fin en sí mismo.

## *Gaspard de la Nuit: Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand*

“My ambition is to say with notes  
what a poet expresses with words.”  
Maurice Ravel.

“Mi ambición es decir con notas  
lo que un poeta expresa con palabras”<sup>8</sup>  
Maurice Ravel

El estilo personal del compositor francés Maurice Ravel es resultado de un complejo legado de muy diversas influencias. Durante el transcurso de su vida, este compositor ecléctico por excelencia, supo sacar utilidad de su interés por la música y compositores de muchas épocas, y también por las músicas populares de distintos orígenes; entre ellas la del País Vasco francés donde nació, España, el Extremo Oriente, la música gitana y el jazz norteamericano.

Su creación se caracteriza por la diversidad que muestran sus obras y por contener una notable cantidad de composiciones consideradas obras maestras. Es en este último grupo donde se halla *Gaspard de la Nuit: Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand* (Tesorero de la noche: tres poemas para piano sobre Aloysius Bertrand)<sup>9</sup> distinguida en especial por sus dificultades técnicas, su estructura musical y valorada como una de las piezas más complicadas del repertorio pianístico.

En *Gaspard*, Ravel consiguió trasponer en imágenes musicales los poemas en prosa de Bertrand y para ello manejó un virtuosismo y una inventiva técnica prácticamente sin límites. De manera sorprendente logró su propósito: “hizo que los poemas hablaran a través de los sonidos” (Eccles, 2004, p 4).

---

<sup>8</sup> Traducción propia

<sup>9</sup>El origen etimológico de la palabra *gaspard* se encuentra en el término persa *giszbar* que identifica al hombre encargado del *tesoro real*, de modo que, en una traducción al español como “cuidador de los tesoros de la noche” alude certeramente al encargado de lo precioso, lo oscuro y lo misterioso.

## Breves apuntes biográficos de Maurice Ravel.

Maurice Ravel comenzó el estudio del piano a los seis años bajo la guía de Henry Ghys y posteriormente en 1887 recibió clases de armonía, contrapunto y composición de Charles René. Ingresó en el Conservatorio de París en 1889, año en el que se permeó de impresiones diversas en la Exposición Universal de París. En esa muestra, bajo la dirección de los músicos rusos Alexandr Glazunov y Nicolai Rimski-Korsakov se ejecutaron obras de toda una escuela de composición desde Mijail Glinka, Alexandr Borodin, Modest Musorgsky, Rimski-Korsakov, hasta P. Ilich Tchaikovski. Otra novedad de gran significado artístico fue el conocimiento de los conceptos del timbre, el ritmo, y la armonía de sistemas musicales no europeos, sobre todo a través de la orquesta gamelan de Indonesia; y de otras culturas del Extremo Oriente (Eccless, 2004, p.10).

En el conservatorio formó parte de la clase preparatoria de piano impartida por Antoine Marmontel. Dos años después ingresó a la clase del pianista Charles Wilfried de Bériot donde conoció al que desde ese momento se convirtiera en un entrañable amigo, el pianista catalán Ricardo Viñes<sup>10</sup>. En 1897 se unió a la clase de contrapunto y fuga de André Gedalge y tomó clases de composición con Gabriel Fauré (Eccless, 2004, p.10)

En la formación de los gustos estéticos de Ravel influenciaron diversos círculos artísticos como el que se reunía alrededor de la figura del poeta simbolista Sthéphane Mallarmé, reunido en los llamados martes de Mallarmé a los que Ravel asistía; así como las tertulias y conciertos de famosos salones aristocráticos de París donde predominaban los gustos eclécticos inclinados sobre todo al romanticismo. Entusiasmado por la música de los rebeldes Emmanuel Chabrier y Erik Satie, era a la vez un admirador ferviente de compositores como Wolfgang A. Mozart, y los franceses Camille Saint Saëns y Claude Debussy.

---

<sup>10</sup> Ricardo Viñes (Lérida, 1875– Barcelona, 1943) estrenó las más importantes obras para piano de Ravel, entre ellas *Pavane pour une infante défunte* (estreno: 1899), *Jeux d'eau* (estreno: 1902), *Miroirs* (estreno: 1906) y *Gaspard de la Nuit* (estreno: 1909). Viñes también realizó la primera audición en Francia de la obra de M. Mussorgski *Cuadros de una exposición* y ofreció las *premières* de *Pour le piano* (1902), *Estampes* (1904), *Masques* (1905), *L'Isle joyeuse* (1905) y las dos series de *Images* (1906; 1908) de Debussy, así como obras para piano de Erik Satie. y Manuel de Falla quien le dedicó *Noches en los jardines de España*.

Ravel se sentía fascinado por las narraciones del escritor y poeta romántico estadounidense Edgar Allan Poe<sup>11</sup>. Sus escritos góticos y de terror lo sugestionaban a tal grado que incluso llegó a realizar dibujos muy sombríos inspirados por la lectura de relatos como *A Descent into the Maelström* (Un descenso al *Maelström*) y *MS. Found in a Bottle* (Manuscrito encontrado en una botella) traducidos por Baudelaire (Nichols, 1991, p. 5). Asimismo estuvo influenciado por las obras del filósofo francés Étienne Bonnot de Condillac y la de los poetas simbolistas franceses Charles Baudelaire, Auguste Villiers de L' Isle Adam y sobre todo de Stéphane Mallarmé.

El gusto de Ravel por lo exótico y lo fantástico y su búsqueda casi obsesiva de la perfección formal irradiaron su creación en el período que se extendió de 1901 a 1908. Con la obra para piano *Jeux d'eau* de 1901, quedó afirmada la personalidad creativa de Ravel, quien de manera muy personal supo hacer una síntesis de corrientes extremadamente variadas e imponer su propio estilo a partir de las primeras composiciones. Refiriéndose a *Jeux d'eau*, Ravel alegó que en esa particular pieza se hallaba “el origen de todos los descubrimientos pianísticos que se han comentado en mi obra” (Elías, 1996, p .5)<sup>12</sup>.

A partir de esa obra, Ravel desarrolló varias técnicas obtenidas del virtuosismo trascendental de Franz Liszt. *Jeux d'eau* encarna el origen, el nacimiento de las piezas programáticas para piano romántico-impresionistas y virtuosas compuestas por Ravel en años posteriores. En ella, la sugerencia literaria del simbolismo poético jugó un significativo papel inspirador, pues la partitura lleva como epígrafe unos versos de Henri de Régnier que dicen: “*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille....*” /El dios del río, que se burla del agua que lo acaricia.../<sup>13</sup>.

Profundamente impresionado por esa imagen grotesca y alegre del genio acuático, riéndose estrepitosamente por el cosquilleo del agua que resbalaba por su torso, la reproducción se impuso en la partitura como resultado de la fértil imaginación de Ravel.

---

<sup>11</sup> Las obras de Edgar A. Poe (1809-1849) marcaron la pauta en la literatura de su país, así como del mundo entero. Tuvieron en especial una gran influencia en los poetas simbolistas franceses. Su obra fue profusamente traducida al francés por el simbolista Charles Baudelaire.

<sup>12</sup> Traducción propia.

<sup>13</sup> Traducción propia.



**Figura 18: Fragmento (cc. 91-92) de *Jeux d'eau*<sup>14</sup>**

Cualquier intento de hallar un contenido anecdótico detallado de la obra sería absurdo pues constituye solo una traducción a imágenes musicales de la escena antes descrita sin más pretensiones argumentales. El mismo Ravel acotó que la pieza estaba inspirada en “el murmullo de las aguas y por la música de las fuentes, cascadas, torrentes” ; la obra está construida sobre dos motivos a manera de primer movimiento de sonata sin sujetarse al plan tonal clásico” (Elías, 1996, p. 40). Ese esquema de la forma sonata empleada de manera no rígida y sin subordinación tonal al que el compositor hace referencia, se convertirá en la forma más frecuentemente adoptada por Ravel en sus obras para piano posteriores.

La realización del propósito programático de *Jeux d'eau*, en la cual se reunían y equilibraban tanto los principios imaginativo-emocional como pintoresco-descriptivo constituyó algo novedoso no solo para el compositor sino también para la música francesa para piano. En ella Ravel había tenido en cuenta los logros de Liszt en su colección *Años de peregrinaje*, sobre todo en *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* incluida en su libro *Tercer Año*, que estaba inspirada en

<sup>14</sup> Ravel, Maurice (web).

el sonido de las fuentes de los famosos jardines de la Villa de Este<sup>15</sup>. Pero en la obra de Ravel también estaban presentes los criterios de las piezas programáticas de sugerentes y pintorescos títulos compuestas por los grandes maestros franceses del clave. Nos referimos a los más importantes compositores barrocos de la música francesa ,François Couperin (1668-1733) con piezas como *Gorjeo*, y a Jean Philippe Rameau (1683-1764) con su *El llamado de las aves*, destacadas ambas por el equilibrio entre los elementos descriptivos y emotivos.

Sobre esos antiguos presupuestos de la música francesa, la continuación del desarrollo pianístico a partir de las técnicas trascendentales de Liszt y el mismo principio de revelación de imágenes trazada en *Jeux d'eau*, Ravel concibió *Miroirs* /Espejos/, colección de cinco piezas para piano compuesta entre 1904 y 1905. *Miroirs* está integrada por *Noctuelles* /Polillas, o Mariposas nocturnas o Visiones nocturnas/, *Oiseaux tristes* /Pájaros tristes/, *Une barque sur l'océan* /Una barca en el océano/, *Alborada del gracioso* (una de las piezas para piano más virtuosas y complejas), y *La Vallée des cloches* /El valle de las campanas/ inspirada en el sonido de las campanas en París al atardecer. En ese ciclo se mezclaban tradiciones centenarias y una armonía y técnica pianística novedosas.

Contemporánea a *Miroirs* Ravel concibió una obra muy cercana al estilo neoclásico: *Sonatine* para piano (I. *Modéré* - II. *Mouvement de menuet* - III. *Animé*); y ese perfil expuesto en *Sonatine*, representaba una segunda dirección de su estilo pianístico ,que coexiste en paralelo con la compleja escritura de otras piezas.

En 1908 concluyó su gran obra maestra para piano *Gaspard de la Nuit* inspirada en tres poemas seleccionados de una colección en prosa de Aloysius Bertrand, en la que el poeta brindaba una visión muy personal, pintoresca, mágica y fantasmagórica de la Edad Media.

Esa óptica literaria fantástica que atraía de sobremanera a Ravel hechizó la imaginación del compositor de tal manera que su poder creativo caracterizado por melodías sugestivas y evocadoras de imágenes, así como por el esmero en lograr una estructura precisa, de la técnica y los detalles pianísticos, encontró finalmente , su cúspide estilística en esta obra artística sin paralelo.

---

<sup>15</sup> La *villa d' Este* es una residencia del siglo XVI, situada en Tivoli cerca de Roma cuyos jardines denotan un estilo manierista propio del Renacimiento, posee espléndidos jardines que aprovecharon plenamente las laderas de las elevaciones circundantes pero que requirieron innovaciones para traer agua suficiente y abastecer todas las fuentes, cascadas y juegos de agua que los decoran.[<https://es.wikipedia.org>] Consultado 14 de enero de 2015.

Aunque Maurice Ravel sobresalió como un magistral orquestador e instrumentó a lo largo de su vida algunas obras que había concebido para piano, entre ellas *Une barque sur l'océan* de Miroirs y *Pavane pour une infante défunte*; otras, como *Jeux d'eau* y *Gaspard de la Nuit*; las mantuvo inalterables por las características y los logros eminentemente pianísticos de su lenguaje.

***Gaspard de la Nuit (Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot) de Aloysius Bertrand.***

Esta obra literaria es una serie de poemas en prosa creada por el poeta romántico francés Aloysius Bertrand, quien nació el 20 de abril de 1807 en Ceva, Piamonte, Italia, y se estableció junto a su familia en Dijon, Borgoña, Francia en el año 1814. Bertrand falleció en París el 29 de abril de 1841 (Hart, 2005, p. 4).

La colección de poemas de Bertrand, dedicada al escritor francés Víctor Hugo, introduce los poemas en prosa en la literatura. Fue concluida en 1836 y publicada en 1842, un año después del fallecimiento de su autor. El libro fue redescubierto por los poetas simbolistas franceses Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé e inspiró al primero a escribir la colección de cincuenta poemas en prosa *The Spleen of Paris* o *Petits Poèmes en prose* redactada entre 1855 y 1864 y publicada en 1869. Esa obra estaba dedicada a describir la vida moderna parisina de modo tan atrayente como lo había hecho Bertrand con la vida medieval, como el mismo Baudelaire lo indicaba en su prólogo (Berman, 2009, p. 5).

Ravel se relacionó con los poemas de Bertrand a través de Ricardo Viñes, pues ambos acostumbraban intercambiar libros, criterios y comentarios sobre literatura. La primera noticia acerca del conocimiento de esa obra por parte de Ravel aparece escrita en el diario de Viñes el 12 de noviembre de 1895 cuando señaló la reflexión de Ravel sobre la “extrema rareza” del libro comprado por Viñes en Londres. Según expone Viñes en septiembre de 1896, él accedió a que Ravel se llevara el texto de Bertrand y éste no le fue devuelto por el compositor hasta diciembre de 1897. En el mencionado diario no aparecen más informaciones sobre el tema hasta el 25 de octubre de 1908 fecha en que Viñes comenzó a estudiar *Ondine*. También refiere que dos días después tocó la obra ante Manuel de Falla y señala su estreno en la Sala *Erard* de París el 9 de enero de 1909 (Nichols, 1991, p. 5).

Se puede suponer que la obra de Bertrand interesó a Ravel porque algunas de sus imágenes se parecían a las de Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe, poetas que constantemente atrajeron al compositor. Los fragmentos escogidos por él le permitieron referirse a temas que cautivaban su imaginación: el agua que corre, los sonidos de campanas y lo fantasmagórico. Por otro lado Ravel seleccionó en especial solo aquellos portadores de imágenes nocturnas y sombrías, y no eligió ninguno de temática clara y diáfana, también presentes en la obra literaria. Si bien no era la primera vez que Ravel abordaba en su obra imágenes sombrías<sup>16</sup>, en *Gaspard* concentró y condensó por vez primera en su música, no solo este tipo de imágenes, sino también fatales y de horror. Quizás la elección del compositor reflejaba su estado particular de ánimo en un periodo de su vida en el que su padre, muy enfermo, se encontraba próximo a la muerte.

Por su parte en *Gaspard de la Nuit (Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot)* el autor sugiere en el subtítulo la recreación en visiones y ensueños de las perspectivas creativas y las personalidades contrapuestas de los artistas que menciona. Imaginó transmitir en sus poemas esa doble personificación representada por las características personales y psicológicas de esos dos trascendentales artistas barrocos de posiciones antitéticas. Por un lado, la del pintor y grabador holandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) retratista por excelencia quien con imágenes fuertes e ingeniosas abordó una extensa gama temática, logró una gran interrelación entre los personajes e incluso representó diálogos; y por otro la del grabador y dibujante francés Jacques Callot (1592-1635) cuyos extraordinarios dibujos plasmaron tanto imágenes grotescas y humorísticas, como la realidad de la miseria y el sufrimiento humanos.

La colección de poemas de Bertrand consta de seis partes o libros con sus respectivos títulos. *École flamande*, compuesta por una serie de nueve poemas<sup>17</sup>; *Le vieux Paris*, con una decena de escritos<sup>18</sup>; *La nuit et ses prestiges*, donde entre 11 poemas aparece *Ondina*, composición poética que sugestionó la imaginación musical de Ravel para la primera parte de su obra pianística, y también un poema titulado *Scarbo* diferente al que incitó al músico para la tercera parte homónima de su obra musical<sup>19</sup>; *Les Chroniques*, con seis escritos, algunos que

---

<sup>16</sup> Ya Maurice Ravel había abordado imágenes oscuras en composiciones anteriores como *Pájaros tristes* de *Miroirs*.

<sup>17</sup> Esos poemas son: *Harlem*, *Le Maçon*, *L'Ecolier de Leyde*, *La Barbe pointue*, *Le Marchand de tulipes*, *Les cinq doigts de la main*, *La Viole de Gamba*, *L'Alchimiste*, y *Départ pour le Sabbat*. (Bertrand, 1845, web).

<sup>18</sup> Incluye: *Les deux Juifs*, *Les Gueux de nuits*, *Le Falot*, *La Tour de Nesle*, *Le Raffiné*, *L'Office du soir*, *La Sérénade*, *Messire Jea*, *La Messe de minuit*, y *Le Bibliophile*. (Op cit).

<sup>19</sup> Este libro está integrado por los poemas: *La Chambre gothique*, *Scarbo*, *Le Fou*, *Le Nain*, *Le Clair de lune*, *La Ronde sous la cloche*, *Un Rêve*, *Mon Bisaïeul*, *Ondine*, *La Salamandre*, y *L'Heure du Sabbat*. (Op cit)

aluden a fechas de finales del siglo XIV y principios del XV<sup>20</sup>; *Espagne et Italie* integrado por siete poemas<sup>21</sup> al igual que la sección denominada *Silves*<sup>22</sup>; y *Pièces détachées*, la de mayor cantidad de poemas donde se encuentran *Le Gibet* y consecutivamente el poema *Scarbo* (Bertrand, 1845) que inspiraron respectivamente la segunda y tercera parte de la obra de Ravel<sup>23</sup>.

### ***Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand***

Tres fueron los poemas de Bertrand que tomó Ravel para traducirlos en música, en poemas para piano y conformar esta suerte de sonata en tres movimientos que denominó según la designación de los poemas escogidos: *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*. A su vez esos calificativos indican tres personajes de esa obra de literatura fantástica del siglo XIX, si convenimos en que (*le gibet*) “la horca” también lo es. Cada una de las tres secciones de la obra para piano de Ravel viene precedida por el epígrafe original que Bertrand colocó en cada uno de los poemas respectivos: *Les deux Génies* de Brugnot para *Ondine*, una frase tomada del *Fausto* de Goethe<sup>24</sup>, en *Le Gibet* (El Patíbulo), y una cita de los *Contes nocturnes* de E. F. Hoffmann<sup>25</sup>, en *Scarbo*. En la partitura el compositor incluyó también los textos correspondientes a los poemas homónimos de Aloysius Bertrand<sup>26</sup>.

En *Gaspard* hay una curiosa inclinación hacia imágenes ya tratadas por Ravel en obras anteriores: el agua (*Jeux d'eau* y *Une barque sur l'océan* de *Miroirs*) y los sonidos de campanas (*La Vallée des cloches*). En ese sentido los hallazgos más logrados desde el punto de vista pianístico y musical de sus anteriores obras para piano para esas particulares representaciones fueron introducidos en *Gaspard de la Nuit*.

---

<sup>20</sup> Incluye: *Maître Ogier* (1407), *La Poterne du Louvre*, *Les Flamands*, *La Chasse* (1412), *Les Reîtres*, *Les Grandes Compagnies* (1364), *Les Lépreux*, y *A un Bibliophile*. (Op cit).

<sup>21</sup> Esos poemas son: *Le Cellule*, *Les Muletiers*, *Le Marquis d'Aroca*, *Henriquez*, *L'Alerte*, *Padre Pugnacci*, y *La Chanson du Masque*. (Op cit).

<sup>22</sup> Incluye los poemas *Ma Chaumière*, *Jean de Tilles*, *Octobre*, *Chèvremorte*, *Encore un Printemps*, *Le deuxième Homme*, y *A M. Sainte-Beuve*. (Op cit).

<sup>23</sup> Integrada por *Le bel Alcade*, *L'Ange et la Fée*, *La Pluie*, *Les deux Anges*, *Le Soir sur l'eau*, *Madame de Montbazon*, *L'Air magique de Jehan de Vitteaux*, *La Nuit d'après une bataille*, *La Citadelle de Wolgast*, *Le Chaval mort*, *Le Gibet*, *Scarbo* *A M. David, statuaire*. (Op cit).

<sup>24</sup> Johann Wolfgang von Goethe (1749- 1832) poeta, novelista y dramaturgo romántico alemán.

<sup>25</sup> Ernest Theodore Amadeus Hoffmann (1766- 1882) escritor, compositor y pintor romántico alemán conocido por sus cuentos de carácter fantástico y sobrenatural

<sup>26</sup> Ver: Anexo con Poemas de Alosius Bertrand: *Ondine*, *Le Gibet*, *Scarbo*.

Cuando Ravel escribió esta obra intentaba quizás componer tres poemas de virtuosismo trascendental, de manera similar a lo logrado por Liszt en sus *Estudios Trascendentales*. Autores como Bricard plantean que lo “*transcendental* toma la palabra en su exacto significado porque el virtuosismo trascendente gobierna y hace de *Gaspard de la Nuit* uno de los principales acontecimientos de Ravel y uno de los más elevados de su arte” (Bricard, 1990, p. 10: lo subrayado no es del original). Sin embargo olvidan que ese virtuosismo que demanda la complejidad técnica no es la finalidad en sí misma ni de los *Estudios...* de Liszt, ni de la obra raveliana. Lo significativo y sobresaliente en ambas, y la pauta seguida por Ravel es el hecho trascendental en la realización de la música, el acontecimiento artístico, a través del desarrollo técnico pianístico.

Uno de los objetivos del compositor francés era avanzar la técnica pianística, y crear una obra artística que aprovechara aún más las posibilidades del piano. En aquella época la referencia más lograda en este sentido era la pieza *Islamey. Fantasía oriental Op. 8* (1869) del compositor ruso Mili Balakirev<sup>27</sup> (Eccles, 2001, p.12).

Aunque con anterioridad Ravel ya había creado composiciones basadas en poemas literarios y también obras virtuosas, *Gaspard de la Nuit* puede ser considerada una obra de legado eminentemente lisztiano, tanto en la técnica, los procedimientos compositivos y en muchos rasgos de su estética. Es en este sentido que puede establecerse también una gran semejanza de procedimientos técnicos pianísticos con la serie de *Estudios de ejecución trascendental* y piezas como *Les Jeux d’eaux à la Villa d’Este*, de la colección *Années de Pèlerinage* de Franz Liszt (Pecher, s/f, p. 42), como puede observarse en el siguiente paralelismo entre un fragmento de la pieza mencionada y *Ondine*:

---

<sup>27</sup> Mili Balakirev nació en 1836 y falleció en 1910. Lideró el grupo de compositores nacionalistas rusos conocido como *Los Cinco* o *Montón poderoso*. *Islamey* se divide en tres partes: una introducción con el tema principal; una sección central con un nuevo tema lento, melodioso y exótico; y una tercera parte que retorna al primer tema con un final impresionante por su brío y por su intensidad. Debido a su tremenda dificultad técnica ha sido una pieza favorita para pianistas virtuosos como Nicolai Rubinstein quien la estrenó y Franz Liszt. Sus numerosas versiones tienen varias *ossias* o alternativas más fáciles debido a su tremenda dificultad técnica.

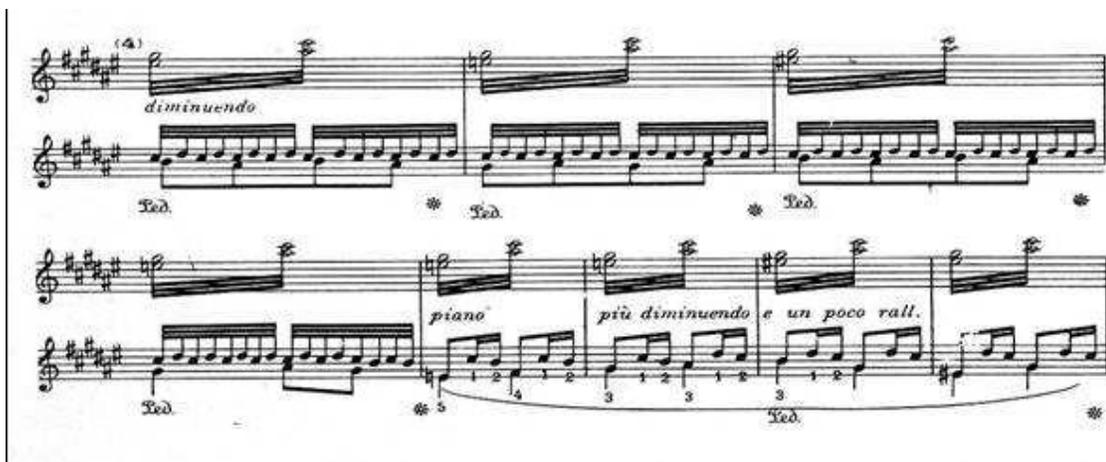


Figura 19: Fragmento de *Les jeux d'eaux à la villa d'Este*, de la serie *Années de Pèlerinage*, cc. 27- 34.

Un procedimiento similar aparece en *Ondine*:



Figura 20: Fragmento de *Ondine*, cc. 1-4.

*Gaspard de la Nuit* constituye la cumbre de ese estilo representativo porque en ella es capturado con detalle cada uno de los pormenores de los poemas y se evoca inconfundiblemente con imágenes como el oscuro cielo, el lago, la princesa-sirena (*Ondine*), una ciudad vacía, la

danza de un duende monstruoso, sombras de pesadilla, y en una impresionante forma de control de los efectos del teclado: la niebla, el horror, la muerte, el deseo y la risa nerviosa.

Para ello la imaginación del compositor empleó un enorme rango de sonoridades, articulaciones y ritmos que no son más que réplicas de las palabras de los poemas y que revolucionaron la técnica pianística. Lo virtuoso en este caso se presenta como el medio imperioso para la representación de las tareas artístico-poéticas.

Las nuevas dificultades técnicas aparecen, por ejemplo, en la ejecución de arpeggios rápidos en cada mano con movimientos contrarios y en diferentes tonalidades, lo que crea fuertes disonancias, en la interacción entre ambas manos: acordes divididos entre ellas; mientras una ejecuta la melodía, la otra en demasiada proximidad se asocia al mismo discurso melódico o lo acompaña; y en la distribución de notas repetidas a tempo muy rápido entre octavas en las dos manos conformando una estructura. Además Ravel dobla la melodía en octavas y emplea los *glissandos* en las teclas negras del piano. Con todo ello supera dificultades similares a las ya empleadas por Liszt. En todos estos avances técnicos el uso del pulgar va a jugar un rol fundamental al extender aún más la función de las manos y el rango de ejecución en el piano.

Asimismo en *Gaspard* cada línea y detalle es importante y debe percibirse con claridad. Para ello es imprescindible del pianista un ataque preciso, controlado y extremadamente definido con movimientos digitales exactos, pues las figuraciones adquieren una amplitud a menudo desconocida por el propio Liszt. Tras su herencia se vislumbra en *Gaspard* la del maestro de Liszt, Carl Czerny en cuya producción no hay grandes octavas ni saltos, pero sí “amplios arpeggios que acoplan la exactitud de un movimiento digital a la utilización de un movimiento de la muñeca amplio y multiforme” (Chiantore, 2007, p.500). Es precisamente en esa peculiar superposición digital y el colorismo donde reside la esencia de la técnica raveliana en esta particular obra. Por eso en su ejecución el intérprete no solo necesita un perfecto dominio del aparato muscular sino también un verdadero control emocional.

En cuanto a su estructura *Gaspard* puede considerarse clásica por sus tres movimientos con dimensiones y secciones particulares organizadas proporcionalmente, en las que los temas utilizados se exponen y desarrollan. Además, su primer movimiento *Ondine*, presenta la forma sonata o de primer movimiento típica en las sonatas, con sus secciones de exposición, desarrollo y recapitulación, cada una con sus funciones tradicionales.

La exposición de *Ondine* comprende desde el compás 1 hasta el 45. En ella aparecen dos temas, el primero, en la tónica Do # Mayor, en el c.3; y el segundo, en la dominante Sol # Mayor, en el compás 33.



Figura 21. Fragmento de *Ondine*, cc. 3 y 4. Inicio del primer tema A, en la mano izquierda en la sección expositiva.

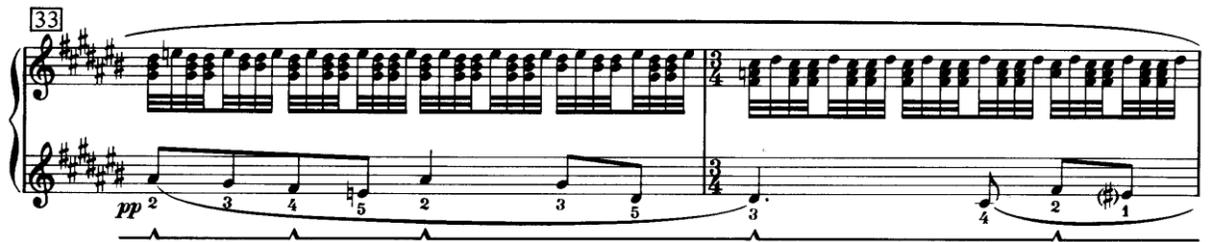
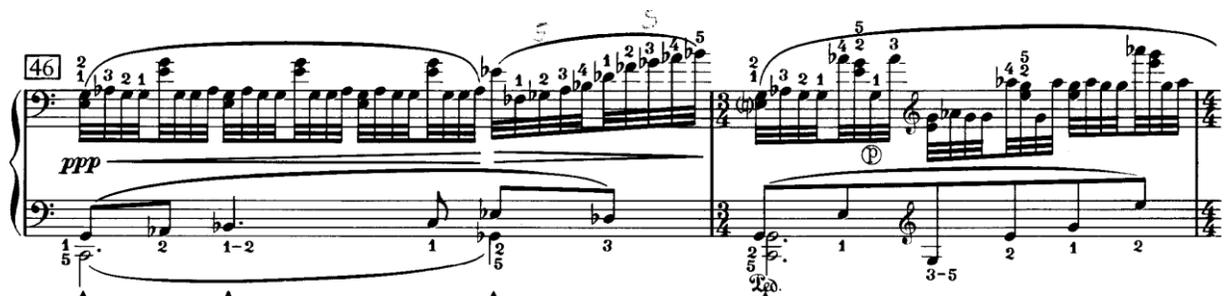


Figura 22. Fragmento de *Ondine* cc.33 y 34. Inicio del segundo tema B de la exposición en la mano izquierda.

En el mismo inicio del desarrollo en el compás.46 aparece un nuevo tema, también en la mano izquierda. Este tercer tema será también elaborado en esta sección junto a los dos temas de la exposición, a través del trabajo motivico, modulaciones, cambios armónicos, su distribución en ambas manos, y el discurso en octavas y arpeggios; hasta la conclusión de esta sección en el compás 80.



**Figura 23. Fragmento de *Ondine* cc.46 y 47. Inicio del tercer tema en el c. 46 en la mano izquierda, dentro del desarrollo.**

En la recapitulación iniciada en el c. 81 se re-expone solo el primer tema en Do# Mayor a lo que prosigue una coda a partir del compás 89 hasta el final.

La evidencia de la forma sonata en *Ondine*, más la alternancia y características agógico musicales de sus tres partes coinciden con una estructura similar a la de una *Sonata* para piano clásica.

Por otro lado, la obra de Ravel se distingue de esta por la modernidad de su lenguaje basado en el empleo sistemático de la polirritmia en ritmos complejos, la politonalidad, su armonía post-impresionista, y los eventuales elementos jazzísticos.

Cada pieza de *Gaspard* tiene un centro tonal establecido por la manera en que empiezan y concluyen. En este sentido dicha característica constituye un enfoque tradicional de la técnica tonal. Sin embargo, aunque Ravel no evolucionó hacia un nuevo sistema de relaciones tonales, sí amplió sus límites. En ello jugó un definitivo rol su preferencia armónica caracterizada por el empleo de acordes y progresiones de novena, séptimas mayores y menores, así como de menos frecuentes acordes de trecena y de onцена. Como excepción también utilizó acordes de séptima disminuida. Con esos recursos Ravel no implantó un nuevo sistema de relaciones tonales, pero sí continuó la ampliación de las fronteras de la tradicional técnica básica del sistema tonal (Messiaen, 2005, pp. 27-35).

Entre los numerosos ejemplos que de esos recursos hizo Ravel en esta obra, llama la atención el mismo inicio *Ondine* donde se observa la resultante armónica de un acorde de novena mayor, con sexta menor añadida, por la combinación del trino de fusas con notas repetidas sobre el tema melódico que identifica a Ondine, realizado por la mano izquierda:

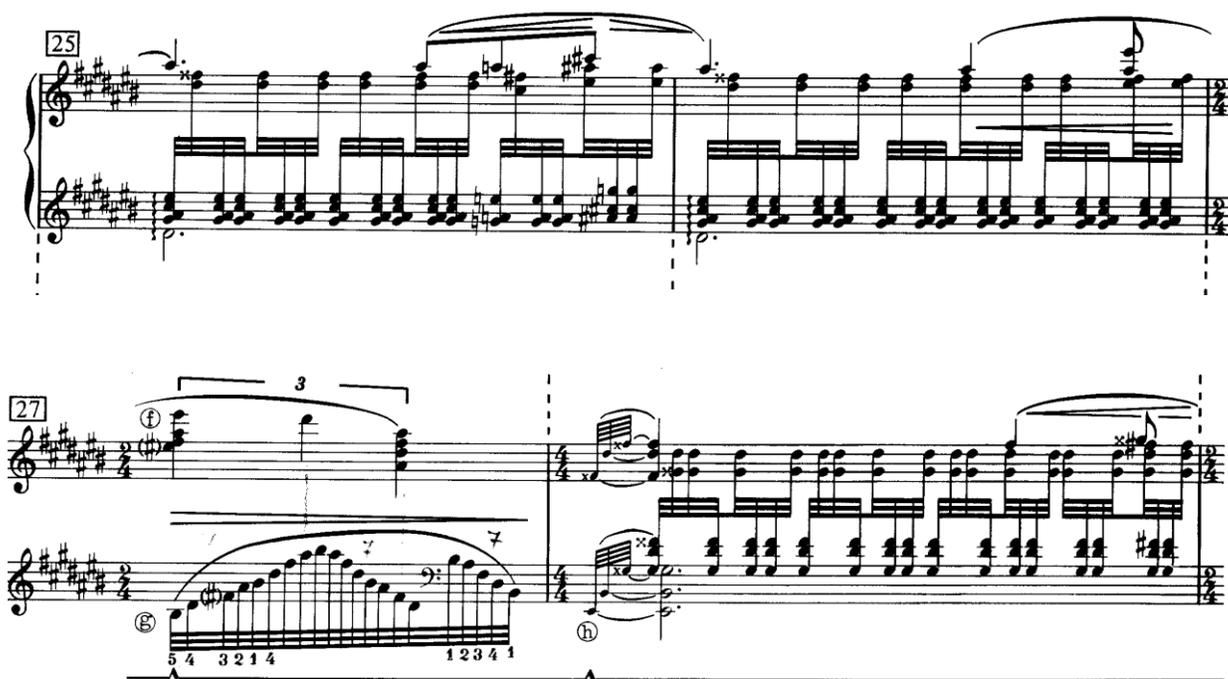


**Figura 24. Fragmento de *Ondine*, cc 3 y 4.**



**Figura 25. Acorde resultante de 9na Mayor y 6ta menor añadida.**

Asimismo se distingue la gran variedad de acordes en algunas secciones de esa misma pieza a partir de las notas pedales del bajo y la conformación cambiante que exponen los sonidos superiores, como puede observarse en los siguientes ejemplos:



**Figura 26. Fragmento de *Ondine* cc 25 al 28. Obsérvense la diversidad de acordes en el compás 25; en el primer tiempo y al final del compás 26, y de 9na. y 7ma. en los compases 27 y 28.**

**Figura 27. Fragmento de Ondine c. 58. Obsérvese en este caso como se establece con relación al bajo, desde el inicio del compás la sonoridad de la 5ta. disminuida, entre el *do#* pedal y la presencia el *sol natural* en el segundo tiempo del compás. El pedal *do#* es sustituido en el tercer tiempo por el *sol natural* integrando un acorde de séptima de dominante.**

Y en partes como *Le Gibet* donde sobresaie este encadenamiento de acordes de séptimas y novenas:

25

5 3 1

(R.H.)  
md.

L.H.

*p*

un pe

5

7

7ma. 9na. 7ma. 7ma. 9na. 7ma. 7ma. 9na. 9na  
 7ma. 7ma. 6ta. 6ta. 6ta.

**Figura 28: Fragmento de Le Gibet, c. 25. Obsérvese el tipo de progresión con el empleo de acordes de séptima y novena, algunos con 6tas añadidas.**

Por otro lado, autores como Fillerup observan un contraste entre los poemas en prosa del Romanticismo que inspiraron la obra de Ravel, y la aproximación moderna e innovadora del compositor a la noción de modelos de duración espacio-temporales y formales en la música de *Le Gibet* (Fillerup, 2013, p.2). Y estos criterios están fundamentados por la manera en que Ravel trabaja esta parte en base a la alternancia, combinación y el desarrollo de tres cortos motivos temáticos, además de uso del ostinato rítmico de pedal en Si *b* motivo que se emplea a lo largo de toda la pieza como sugerencia del sonido de las campanas.

piano

*pp*

(a little marked)

*Sourdine durant toute la pièce*  
(Una corda throughout the piece)

Figura 29: *Le Gibet*, cc. 1 y 2. Obstinato rítmico en Si b, que inicia y concluye la pieza.

*un peu marqué*

Figura 30: *Le Gibet*, c.3, primer motivo en la mano izquierda, construido por dos intervalos armónicos de 5tas. Mientras en la mano derecha continua el ostinato rítmico en Si b.

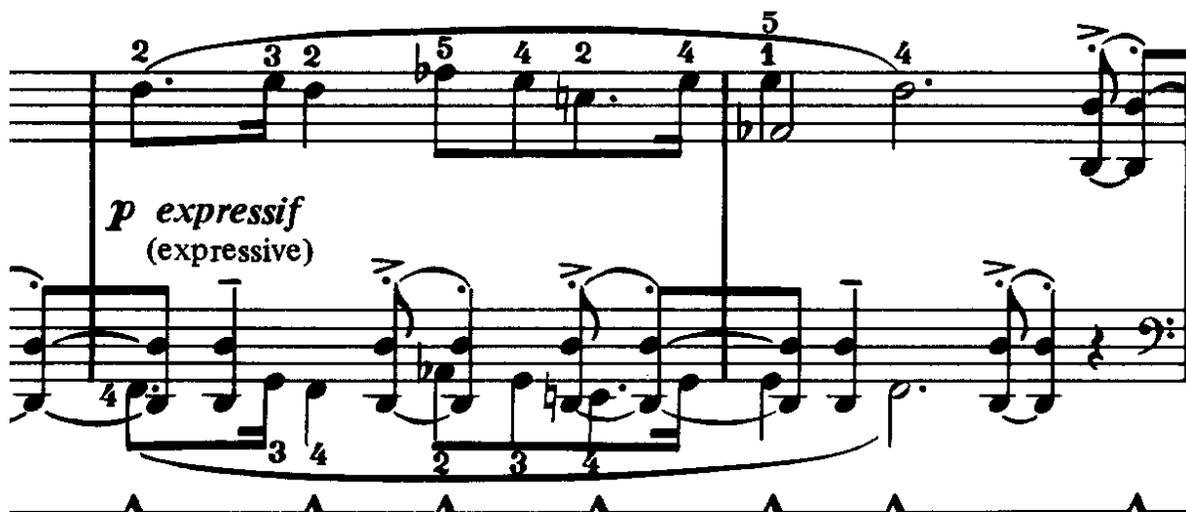


Figura 31: *Le Gibet*, c. 6, segundo motivo, mano derecha.



Figura 32 *Le Gibet*, c.22, el tercer motivo está constituido por una progresión de acordes que se forman entre las terceras de la mano izquierda y la derecha.

En *Le Gibet*, el procedimiento de trabajo motivico conjugado con el ostinato rítmico del pedal en Si b, es el que ha sugerido a diferentes teóricos como Jessie Fillerup la analogía de su forma con lo que Stochausen en 1960 denominó *moment form*. En este sentido apunta a que los conceptos creativos que aparecen en *Le Gibet* permiten realizar una reestructuración ocasional o momentánea de su ordenamiento, con el empleo de los mismos elementos motivicos, pero

combinados de formas diferentes, y con un final abierto en concordancia con el sentido cíclico y continuo de un ostinato “que pudiera estar presente de manera perpetua” (Fillerup, 2013, p. 9).

A las dificultades técnicas de *Gaspard* se añaden los conflictos interpretativos que exigen del pianista una persistente atención. Al respecto el propio compositor brindó algunas instrucciones por el trabajo emocional de la interpretación: “... *Scarbo* y *Ondine* son fáciles de ubicar dentro del romanticismo de Liszt y Chopin, sin embargo *Le Gibet* debe ser tocada uniforme, implacable y terroríficamente aún siendo en apariencia simple” (Dubbiosi, 1978, p.15).

Para definir el estilo de esta obra es necesario recordar que Ravel fue un innovador, perfeccionista y romántico, y un hombre que aprendió de la música y compositores de muchos siglos desde Couperin, Rameau, y Mozart hasta Liszt y Erik Satie. *Gaspard de la Nuit* es un compendio de la literatura para piano porque en su estilo incorpora elementos que datan de los períodos barroco y clásico y llegan al siglo XX, componentes tales como la forma sonata, las imágenes románticas y un alto rango de dificultades técnicas tanto clásicas como modernas.

Ravel logró que *Gaspard de la Nuit* por sus increíbles destrezas de ejecución y su profunda estructura musical sea considerada aun hoy día como una de las piezas más complicadas del repertorio pianístico.

### ***I Ondine***<sup>28</sup>

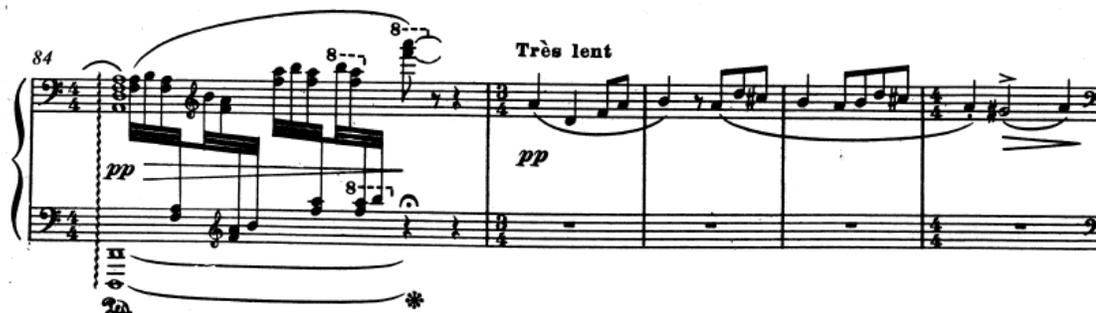
Es el movimiento más colorido y sensual de la obra. *Ondine*, al igual que piezas como *Jeux d'eau* y *Une barque sur l'océan* de *Miroirs*, fue inspirada por la sonoridad, los susurros y las alucinaciones producidas por los movimientos del agua que corre. Su diferencia se basa en el argumento específico del poema de Bertrand: la aparición de *Ondine*, su súplica, el cuadro del palacio cristalino en el fondo del agua, la tristeza de *Ondine*, su regreso y desaparición. Esos rasgos de la trama constituyen los motivos poético-musicales de la pieza.

En el poema, *Ondine* le canta a un hombre, a quien trata de seducir al describirle su mundo fantástico. Pero el hombre está casado con una mujer mortal. Cuando le cuenta esto a *Ondine*, ella llora, ríe y luego desaparece tan velozmente como apareció. En el piano, el intérprete debe crear una atmósfera suave y brillante a la vez, con sutiles diferencias en el toque

---

<sup>28</sup> En la mitología germánico-escandinava, se llamaban *ondinas* a las ninfas acuáticas de espectacular belleza que habitaban en los lagos, ríos, estanques o fuentes.





**Figura 34: Ondine, cc 84 al 88. Obsérvese el tema que se inicia en el c. 85.**

La cantidad de dificultades técnicas que hay en *Ondine* requiere de un gran control por parte del ejecutante, una mano tiene un tipo de dificultad técnica y mientras la mano contraria, tiene otra diferente. En este sentido se destaca el pasaje con el tremolo en la mano derecha con todos los sonidos en pianísimo, y a la vez el logro de un cantable lleno de dedo en la izquierda.

Sin embargo, las dificultades interpretativas son aún mayores cuando a lo anterior se suma el requerimiento de un buen grado de solidez y fortaleza para mantener un toque ligero, y lograr una atmósfera brillante en los diferentes toques que evocan imágenes del agua serena, brillante, en cascadas, mientras las manos recorren rápidamente todo el teclado.

## **II Le Gibet**

En *Le Gibet* /El Patíbulo o La horca/ todo es desolación. El cadáver solitario de un hombre colgado de una horca se destaca sobre el horizonte. La atmósfera tétrica y desolada del sitio es recreada mediante armonías fantasmales mientras que una campana redobla sin cesar. El sonido de campanas que proviene del interior de los muros de una ciudad lejana crea una atmósfera sepulcral, de resignación y desesperanza.

Ravel en pos de Bertrand irrumpe en un mundo de imágenes siniestras y patéticas. Para ello se centró en aquellos símbolos que el poeta relacionó con una época medieval caracterizada por la superstición y las guerras: el llamado fúnebre de la campana, los patíbulos, las noches iluminadas por el resplandor de las llamas de incendios. Pero Ravel personificó no solo el guión literario sino también el sentido trágico y emotivo de la escena, en esta parte central y lenta que puede compararse con la parte intermedia de una sonata.

En *Le Gibet* la disonancia colocada al mismo nivel que la consonancia y la reiteración constante constituyen las dos líneas estéticas fundamentales. Esas características intervienen en el logro de *lo monótono* ideado por Ravel como concepto del discurso de la música en esta singular parte.

Aquí las dificultades técnicas están relacionadas con el sostenimiento de la calidad del sonido y la expresión en un contexto en el que el criterio tímbrico está remarcado por el uso de *sourdine durant toute la pièce*<sup>30</sup>. Mientras el intérprete cuida la independencia de las manos debe obtener diferencias entre los matices *pp* y *ppp* - pues pocas veces se llega al *mezzo forte*-, lograr los sutiles cambios en el sonido, mantener la *agógica* y cuidar cada una de las líneas de la textura.

Por otro lado no deben existir diferencias entre las octavas realizadas entre ambas manos y las que se tocan con una sola. En algunos momentos, diferentes líneas melódicas son ejecutadas a la misma vez y deben sonar como voces independientes. Otros niveles de dificultades aparecen con los acordes extendidos y abiertos, cuyos sonidos deben ser tocados a la misma vez y de la misma forma, conflicto incrementado por el *tempo* lento de este movimiento.

En *Le Gibet*, la desorientación sensorial y psicológica que confronta el narrador poético parece ser reflejada tanto en la circularidad y fragmentación temporal del poema, como en la multi-dimensión temporal que aparece en esta música de Ravel. En este último sentido es que surge con certeza una de las muestras más audaces del lenguaje moderno del compositor (Fillerup, 2013, p.9).

Todo eso se evidencia a través del estático y obsesivo *ostinato* en *Si b* y su velada discontinuidad gestual en buena parte de la pieza (compases 1-19 y 35-52). Sin esos gestos la horca podría estar entre frases sin ninguna interrupción de la lógica armónica o la sucesión rítmica. La potencialidad del retorno de la horca ayuda a dar la impresión de un pasaje no lineal y que la pieza posee un orden arbitrario que enreda el intento de escuchar las implicaciones formales y armónicas más allá del momento presente. ,

Ravel trabaja esta sección con una forma ternaria simple ABA:

A (c.1 – c. 16) – B (c. 17- c. 34) – A (c. 35- c. 52) (Craymer, 1951, p. 34)

---

<sup>30</sup> Sordina durante toda la pieza. Traducción propia.

En la sección A conjuntamente en las frases iniciales de la pieza, el compositor ensambla dos formas de escuchar, una relacionado con el primer nivel melódico que regresa al gesto de la horca (compases 6-9), y otro que progresa para exponer una idea melódica (compases del 10 al 14). Esa incertidumbre entre ambas estrategias de dos niveles discursivos paralelos, impregna a *Le Gibet* de un carácter altamente impredecible en su escucha e interpretación. Son estas características las que exigen una gran maestría al intérprete, quien debe conservar la impasible monotonía del pedal y a la vez realizar esa estructuración múltiple del discurso musical.

Muchos autores concuerdan en que *Le Gibet* constituye una de las manifestaciones más notables de la estética de Ravel pues el compositor “plasma el paisaje sombrío de Bertrand con un sentimiento ajeno a cualquier exageración, con una discreción emocional cuya simpleza nos conmueve más que la elocuencia afectada” (Roland, 1947, p. 22).

### ***III Scarbo***

El narrador describe su miedo a *Scarbo*, un duende malvado que viene en medio de la noche, a veces a bailar y otras a ocultarse y hacer ruidos, para luego reaparecer de improvisto. Al final, cuando la locura se hace insoportable, *Scarbo* desaparece<sup>31</sup>.

En esta parte Maurice Ravel revela su lado infernal o diabólico. *Scarbo*, el gnomo o duende fantasmal que habita la noche se apodera del piano con un brío que prácticamente supera los *Mephisto Waltzes* de Franz Liszt, creados entre 1859 y 1885. Con toda intención Ravel decidió inspirarles terror al pianista y al oyente.

A través de sus notas repetidas en ambas manos, escalas dobles de segundas mayores en la mano derecha, dos clímax terroríficos y el uso de todas las teclas del piano sin excepción, esta parte constituye el punto más alto en dificultad técnica de los tres movimientos. En su época Maurice Ravel logró escribir con *Scarbo* una de las obras más complejas del repertorio pianístico conocido.

Ravel admitió que ese fue uno de sus objetivos principales pues su aspiración era lograr que esta parte en particular superara las dificultades técnicas sobre todo de la parte final de *Islamey*. Por eso, precisamente en *Scarbo* es donde aparece un virtuosismo aún más exacerbado. La música exhibe gran cantidad de disonancias no habituales para la época. Ravel maneja los

---

<sup>31</sup> Ver Anexo: *Textos de poemas: Scarbo*. Traducción propia.

arrebatos de las sombras y las pequeñas y alucinatorias imágenes dentro de un estrecho tejido de la forma que solo es comparable a lo que Frederic Chopin logró en sus *Scherzos* y *Balladas*. El resultado obtenido en *Scarbo* es un intenso e implacable *episodio* que se halla entre un *estudio* de altas dificultades técnico artísticas y un episodio sicótico de fuertes y terroríficos estados emocionales (Eccles, 2004, p.13)

Los procedimientos dominantes de la técnica pianística en esta parte de *Gaspard* están determinados por el carácter del tema de la poesía de Bertrand, quizás por ello Ravel la concibió como una especie de *tocata*, cuya manera característica de hacer subraya y recalca el dibujo de los temas. Las necesarias y vehementes proyecciones de los brazos brindan fuertes sonoridades a las innumerables apoyaturas de acordes, así como la distribución de acordes que se alternan y turnan combinados con dinámicas *in crescendo* entre ambas manos, posibilita llegar a una gran rapidez en los finales.

Aunque la música es casi surrealista es muy simple seguir paso a paso el poema y el discurso musical creado por Ravel, pues consta de diversos motivos temático musicales cada uno de los cuales refleja un asunto o imagen directamente desde el poema:

- Tres sonidos ascendentes, suaves y profundos en el registro grave inician la obra y constituyen un motivo temático A que varía en el transcurso de la obra desde un susurro hasta un grito exacerbado. Esos sonidos representan las emociones del narrador del poema y algunos estudios los señalan como correspondientes a un programa de tres sílabas que conformaban la frase “que ho-rror” (Hart, 2005, p.367).



**Figura 35. Sonidos iniciales de *Scarbo* en el extrema del registro grave, en *pp* con corda.**

Esos sonidos continúan con un trémolo sobre un acorde integrado por un tritono (do x y sol #), como un temblor de terror:

(Moderato)  
Modéré ♩ = 88

ano

*pp*

*sourdine*  
(una corda)

123

ⓐ *très fondu, en trémolo*  
*Tr.* (very deep, like a tremolo)

**Figura 36. Fragmento de Scarbo, cc. 1 al 4.**

- Otro tema B, en *staccato* y muy rítmico, es frenético y representa la risa y los saltos del duende.

*un peu marqué* (a little marked)

52

ⓐ 1 3 2 1 3

4 5 3

3 5 3

**Figura 36: Fragmento de Scarbo cc. 52 al 56. La primera parte de este tema aparece en el compás 52 y está integrado por las notas repetidas en *staccato*; la segunda parte continúa en los cc. 55 y 56, en las notas de las corcheas también en *staccato* de la voz superior (do #, re #la #, sol #, do #, sol #).**

- El siguiente pasaje del poema: “¡Cuántas veces he oído el murmullo de su risa entre las sombras de mi alcoba y el rechinar de sus uñas en la seda de las cortinas de mi cama!”, es reflejado en la música a través del tema C, en Do # mayor (Messiaen, 2005, p. 57).

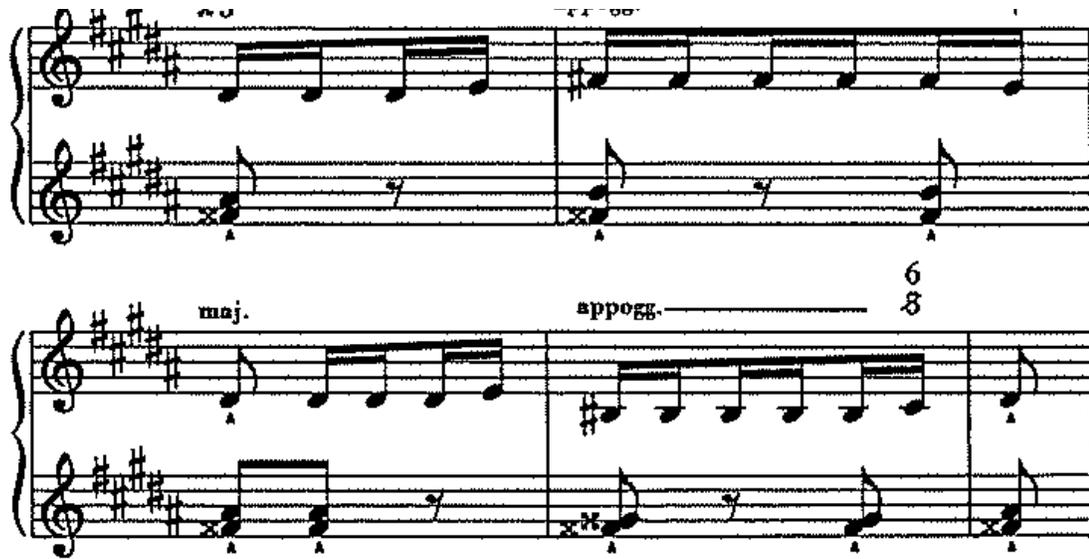
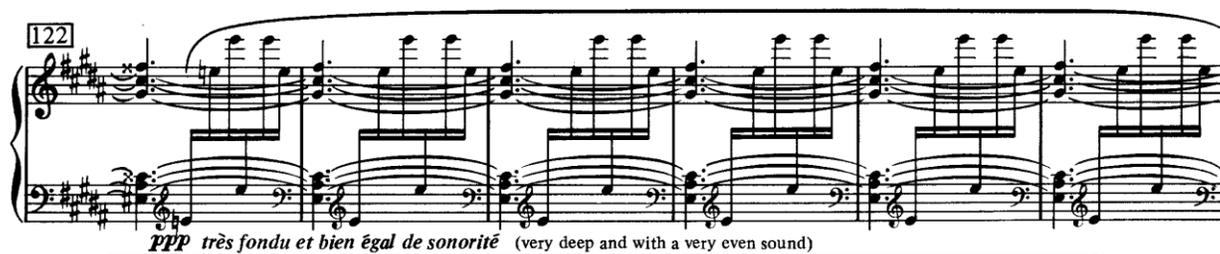


Figura 37: Fragmento de *Scarbo*, cc. 94 al 98. El motivo temático que refleja una frase directamente desde el poema de Bertrand, se inicia en el c. 94, está caracterizado por la repetición de notas y por una dinámica *pp* que simula un susurro.

- Un motivo temático D, aún más misterioso, integrado por octavas rotas representa el suspenso evidenciado en el poema. Al logro de esta imagen ayuda la dinámica *pp*; así como el peculiar manejo del pedal durante la exposición y todo el desarrollo motivico que continúa, realizado este último a partir de cambios armónicos y una gran complejidad en los ritmos y acentuaciones.

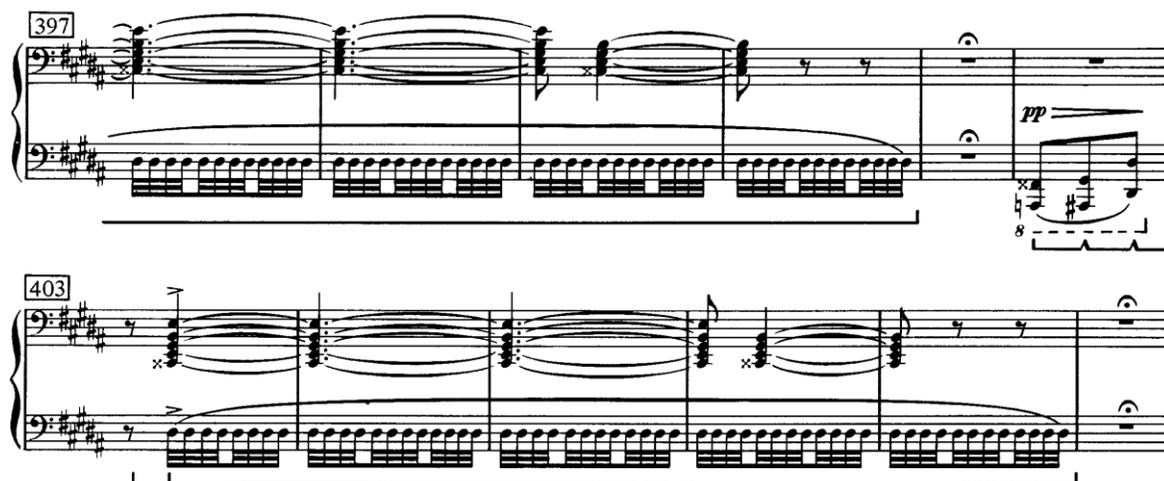


Figura 38: Inicio del tema D en el compás 121 de *Scarbo*.



**Figura 39; Fragmento de Scarbo, cc. 122 al 127. Continuación del motivo D iniciado en el c. 121. Su desarrollo llega hasta el c. 167.**

Durante el discurso de la música los motivos temáticos A, B, C y D aparecen y se elaboran en distintos momentos en función del programa poético y de acuerdo a la imagen a reflejar. Por ejemplo, una nueva presentación del tema A doblado a la octava, continuado por el pasaje de trémolo, es empleada por Ravel para producir un mayor efecto de terror y espanto:



**Figura 40. Fragmento de Scarbo, cc. 397 al 408. Tras un calderón (que incrementa el suspenso) aparecen otra vez los tres sonidos a la octava y a continuación el pasaje de trémolos y otro calderón. El pasaje entre los cc. 402 y el 407, constituye la segunda vez de las tres repeticiones de ese motivo entre el c. 395 y el c. 421.**

Sin embargo, las dos partes climáticas de la pieza se obtienen a través del empleo del tema D. El primer clímax aparece en el fragmento comprendido entre los cc. 366 y 375:



**Figura 41: Fragmento de Scarbo, cc. 366 al 371.**

Finalmente el tema D, se elabora a través de una muy intensa y rítmica progresión de acordes interrumpidos por octavas rotas, que llevan a un nuevo clímax como un grito alucinante de espanto y con un terrorífico efecto en el piano.

**Fragmento 42: Scarbo, cc. 559 al 573. Obsérvense las secuencias de acordes desde el registro grave al agudo, y el clímax en el sobre agudo con dinámica *fff*. Este constituye uno de los dos puntos climáticos de la pieza.**

La estructura ternaria de la pieza corresponde a una organización similar en el poema y da el efecto de un posible *Scherzo-Finale*:

A (c. 1 - c. 213), B (c. 214- c. 394) A (cc.395- 562) y Coda (c. 563- c. 627), (Craymer, 1951, pp. 37-39).

Las dificultades técnicas de esta parte consisten en tocar las notas y desarrollar articulaciones específicas para cada motivo, pero más trabajosa aún es la yuxtaposición de diferentes articulaciones, una mano tiene una dificultad técnica y la contraria, otra. A esto se une a la enorme dificultad de las notas repetidas, que en algunos casos debe dar la imagen de Scarbo dando saltos. En todo ello es muy importante la adecuada distribución de la fuerza.

El pianista debe cruzar e intercambiar las manos tocando muchas notas con el pulgar y ejecutar dicha acrobacia a altas velocidades. Aprenderse las notas de la partitura es solo un cumplido, para *Scarbo* se requiere velocidad, precisión y agilidad. Además lograr la imagen extra musical de los poemas, y transmitir y crear un discurso musical que responda a lo que el compositor escribió; la acción de construir y recrear al mismo tiempo un discurso musical, creo que es la clave para la interpretación de esta pieza.

## **Contexto socio cultural cubano hacia la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX.**

A diferencia del resto de los países latinoamericanos, Cuba se mantuvo como posesión de España prácticamente durante todo el siglo XIX. La segunda mitad de esa centuria constituyó la etapa de agravamiento de las contradicciones entre metrópoli y colonia, que llevaron a la gestación, inicio y desenlace no victorioso de varias guerras de independencia. La primera de ellas fue la Guerra de los Diez Años (1868-1878) en cuyo fervor inicial Pedro *Perucho* Figueredo creó el *Himno de Bayamo* o *La Bayamesa*, posterior *Himno Nacional de Cuba*<sup>32</sup>; la segunda ocurrió en 1879 y fue designada como Guerra Chiquita.

El último cuarto del siglo XIX se distingue también por la supresión de la trata esclavista en Cuba, mantenida hasta una fecha muy cercana a la tardía abolición de la esclavitud en 1886. La migración de muchos antiguos esclavos desde las zonas rurales hacia los pueblos y ciudades del país quizás contribuyó a la exacerbación de ciertos rasgos racistas en la sociedad de aquella época. Aunque las dos guerras de liberación colonial habían unido a blancos y negros bajo la ideología de la libertad de la patria, al ser derogada la esclavitud, su brutalidad fue sustituida por la violencia de la discriminación que distinguió a la sociedad cubana de finales del siglo XIX e inicios del XX.

La última de las tres conflagraciones libradas contra España fue la Guerra de Independencia que comenzó en 1895 y culminó en 1898 con un parcial triunfo de los cubanos. Parcial, porque en ese último año fue declarada la Guerra Hispano-estadounidense que trajo como secuela a Cuba dos ocupaciones militares estadounidenses, la primera desde 1898 hasta el establecimiento de la República en 1902, y la segunda entre 1906 y 1909.

Como consecuencia todo ese período estuvo caracterizado por la necesidad de afianzamiento e integración de la nación. Este enunciado en cuanto al aspecto creativo de la música correspondió a la concepción de elevar los aspectos nacionales a un plano cada vez más universal. En este sentido la asimilación del romanticismo en Cuba se caracterizó entonces por la

---

<sup>32</sup> El compositor y abogado *Perucho* Figueredo (1819-1870) compuso la melodía de *La bayamesa* en el año 1867. Fue instrumentada por Manuel Cedeño y estrenada en 1868 en la ciudad de Bayamo (Giro, 2007, Tomo 2, p.106).

contradicción entre lo imitativo de esquemas europeos y la valoración de las peculiaridades culturales nacionales (Casanova, 2015, p. 100).

Este hecho trajo como resultado nuevas y ambivalentes actitudes estéticas en los conceptos creativos de la música. Una de ellas estuvo dirigida a crear dentro de géneros locales o criollos como las *danzas cubanas*. La otra manera, continuadora y cercana a los patrones románticos europeos, se manifestaba a través de las reconocidas *piezas de estilo* o *piezas características* en las que los autores se expresaron en mayor o menor medida con ciertas entonaciones nacionales. Mediante la creación de ese tipo de piezas los compositores evidenciaban con toda intención su capacidad de comunicarse acorde con los más complejos lenguajes musicales y pianísticos de la época (Casanova, 2015, p.105).

Durante el período de entre guerras (1878 – 1895), floreció de nuevo la vida cultural que había tenido cierto declive durante la década de conflagración. Se acentuó la creación de liceos artísticos y literarios, sociedades musicales y filarmónicas, nuevos teatros y salas donde se ofrecían numerosos conciertos y recitales.

La vida musical se mantenía caracterizada por el incremento del auge del piano como el instrumento favorito y primordial de la música de salón, práctica que continuaba una tradición iniciada en los primeros años de la centuria. En los salones cubanos el piano halló y mantuvo por todos los ochocientos una acogida similar a la encontrada en los países de Europa<sup>33</sup>. En la Isla se convirtió en el instrumento de moda y su estudio se generalizó a una buena parte de la sociedad colonial. Un hecho que lo hizo proliferar aún más y acrecentar su popularidad a lo largo de todo el país fue que en la década de 1870 se comenzaron a fabricar pianos verticales en Cuba “con maderas refractarias al comején” (Lapique, 1979, p. 52).

Fueron editadas cientos de publicaciones periódicas en la que se incluía la música. Ellas respaldaban la creciente demanda y su número era directamente proporcional con el auge ascendente de ese arte en la sociedad colonial. Esa divulgación junto a la labor de casas editoras como *Edelmann* - continuada en la década de 1880 por el violinista madrileño Anselmo López, radicado en la Isla desde 1858- jugó un papel trascendental para el desarrollo de la cultura musical durante todo el siglo XIX. En especial se destacaron por la circulación de obras para piano, cuya alta demanda determinó que éstas prevalecieran por encima de las creaciones concebidas para otros medios sonoros (Casanova, 2015, p. 88-89).

---

<sup>33</sup> La importancia del piano en la música del salón del siglo XIX en Cuba solo fue igualada el violín.

Los pianistas-compositores cubanos concibieron a través de sus *propias perspectivas* muchas obras para piano dentro de las maneras románticas europeas. Con mayor o menor influencia de la música de Chopin, Liszt, Mendelssohn, Schumann y Schubert, muchas de esas obras exhibían tanto el virtuosismo efectista característico de la época, como algunos giros melódicos y diseños rítmicos que advertían ciertos rasgos criollos (Casanova, 2015, p. 88).

En los repertorios de reconocidos pianistas-compositores cubanos de rango internacional, junto a lo más exquisito de la música de diversas épocas, se encontraban sus propias creaciones. Ellas portaban los valores artísticos necesarios para ser aceptadas en su tiempo y trascender los marcos nacionales al ser ejecutadas y editadas con éxito en otros países de Europa y América.

Entre esos creadores se hallan José Manuel “Lico” Jiménez y Hubert de Blanck. Con diferencias personales asociadas a lugares de nacimiento, orígenes sociales y otros aspectos, se puede detectar similitud en cuanto a formación, trayectoria artística y criterios estéticos manejados en sus obras románticas para piano.

### **Breves apuntes biográficos de José Manuel “Lico” Jiménez Berroa.**

Perteneciente a una significativa familia de músicos cubanos oriundos de Trinidad - una localidad ubicada en una importante zona azucarera de la costa sur en el centro de la isla- José Manuel *Lico* Jiménez Berroa recibió las primeras clases de música y piano de su padre, el violinista José Julián Jiménez, quien se había formado como músico, primero en Cuba con su padre Nicasio y con el violinista italiano Luigi Arditi y posteriormente en el Conservatorio de Leipzig, en la clase de Ferdinand David (1810- 1873) y el pianista Ignaz Moscheles (1749-1870). Lico continuó sus estudios con el compositor y pianista Tomás Tomás<sup>34</sup> en Cienfuegos, urbe cercana a su ciudad natal.

El cellista alemán Karl Werner durante una gira artística por Cuba en 1866, al concluir su primer concierto en Trinidad junto a Lico Jiménez, y emocionado ante la actuación del adolescente cubano, lo abrazó y solicitó al auditorio colaboración para que el talentoso joven pudiera perfeccionar sus estudios en Alemania. Con ese fin fue organizada en la ciudad una

---

<sup>34</sup> Tomás Tomás D’Clouet (Cienfuegos, 1820-1887) fue el padre del compositor, flautista y musicólogo cubano Guillermo Tomás (1868-1933). (Giro, 2007, Tomo 4, p. 194).

A su vez Guillermo Tomás fue discípulo de armonía e interpretación y también un amigo entrañable de Lico Jiménez. En sus fondos documentales personales que se hallan en los archivos de la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, fue donde se localizó el manuscrito de *Elegía*, obra inédita de Jiménez que se incluye en nuestra investigación (Nota de la autora).

Sociedad protectora a la que contribuyeron con fondos prominentes y acaudaladas familias trinitarias. Esta acción permitió un año después que Lico viajara a Hamburgo acompañado de su hermano el cellista Nicasio Jiménez. Ya en Alemania, el compositor Karl Kolling lo encauzó al conservatorio de esa ciudad donde Lico recibió lecciones de órgano y piano de Georg Armsbrust (1818-1869).

En 1868 iniciada la Guerra de los Diez Años en Cuba y tras la inestabilidad del país, su padre José Julián viajó a Europa y se reunió con ellos en Hamburgo. A la muerte de Armbrust la familia Jiménez viajó a Leipzig, bajo el patrocinio del compositor y pianista alemán Carl Reinecke (1824-1918), profesor del Conservatorio de Leipzig y de Ignaz Moscheles (1749-1870) director por ese entonces del departamento de piano de dicho conservatorio. En 1869 Lico ingresó a dicha institución académica y fue alumno de Moscheles hasta el fallecimiento de este (Ramírez, 1891, p 107). En Leipzig se mantuvo la familia Jiménez hasta 1875.

Durante ese período y hasta 1876, con el fin de sustentarse por ellos mismos, Lico integró con su padre José Julián y su hermano Nicasio una agrupación de cámara que fue conocida en Alemania con el epíteto “*Das Negertrio*” y en Inglaterra como “*The Colored Trio*” hizo su debut europeo en Leipzig el 8 de octubre de 1871. Con ella Lico realizó conciertos en más de medio centenar ciudades de Alemania, Austria, Bélgica, Francia, Holanda, Inglaterra, Polonia y Rusia. El repertorio de las presentaciones del trío de cámara estaba integrado por significativas creaciones de compositores clásicos y románticos europeos. En ellas Lico también tocaba obras para piano solo de Chopin, Liszt y Rubinstein (Wright, 1981, pp. 161-168).

En 1875 Lico concluyó los estudios en Leipzig graduándose con el *Concierto en Fa menor Op. 16* del compositor y pianista alemán Adolph von Henselt (1814-1889), (Fikes, 1988, p. 24), uno de los grandes virtuosos del siglo XIX. Un año después ingresó en el Conservatorio de París, como alumno de Antoine Francois Marmontel (1816-1898) tras ejecutar la *Fantasia Op. 49* de F. Chopin en el examen de admisión. En 1877 ganó el aval de esa institución para el *Prix de Rome* en Piano por su impecable ejecución de la *Sonata en Sol menor* de Schumann (Wright, 1981, p.168).

Lico Jiménez realizó como solista numerosos conciertos públicos y privados en giras por distintas ciudades europeas desde 1874. Tocó ante el Emperador de Alemania y fue elogiado por Franz Liszt en París y también por Richard Wagner, a quien visitó en su Villa Wahdfried en Bayreuth, Bavaria. Aunque en los inicios de su carrera en Europa algunas reseñas estuvieron

matizadas de racismo<sup>35</sup>, en general sus presentaciones en ese continente tuvieron una excelente aceptación por los auditorios y la crítica que elogió la superioridad de sus interpretaciones, su talento y virtuosismo, sobre todo durante los años 1878 y 1879 (Fikes, 1988, p.24).

Lico regresó a Cuba en 1879, a la edad de veinticinco años junto a su padre y se presentó en el primero de una serie de cuantiosos conciertos el 4 de junio de ese mismo año en lo que constituyó su *premier* en el Gran Teatro Tacón de La Habana. Su programa estuvo integrado por dos *Nocturnos*, *Balada en La bemol mayor op. 47* y *Polonesa en La bemol menor* de Frederic Chopin; *Marcha húngara* y *Rapsodia española* de Liszt; *Vals en Fa* de Anton Rubinstein; *Cocoyé* de Louis Moreau Gottschalk; y *Solitude* de su propia inspiración (Giro, 2007, Tomo 2, p. 273)<sup>36</sup>. Con ese concierto Lico Jiménez obtuvo un éxito rotundo según se infiere a partir de la crítica realizada por el gran pianista y compositor cubano Ignacio Cervantes (La Habana, 1847-1905), publicada un día después en el *Diario de la Marina*. En ella Cervantes lo describió como un pianista de primer orden, experto en la ejecución de octavas, acordes arpegiados, diferentes tipos de toques y matices, y a la vez lo calificó como un magistral intérprete de las obras de Rubinstein y Liszt (Giro, 2007, Tomo 2, p. 273).

Ya en Cuba, Lico Jiménez se estableció en Cienfuegos, donde trató de organizar - al parecer sin éxito- una Escuela de Música. Tuvo varios discípulos particulares y se presentó en numerosos recitales y conciertos, entre los que se destacó el realizado en la Gala Inaugural de la fundación del célebre *Teatro Terry* de esa ciudad a inicios de 1890 (Fuentes Matons, 1981, p. 267). También realizó giras de conciertos en centro América e islas de las Antillas británicas que fueron reseñados con impresionantes críticas.

Lico Jiménez partió de Cuba hacia Hamburgo en 1890. Había pasado un poco más de una década en su tierra natal y decidió abandonar el país para no retornar nunca más. La esclavitud en Cuba había sido abolida solo cuatro años antes de que Lico decidiera emigrar definitivamente a Europa, y la zona azucarera central del país integrada por las áreas de Cienfuegos, Trinidad y Sancti Spíritus donde él nació y se estableció a su llegada de Europa

---

<sup>35</sup> Nos referimos a los comentarios acerca de un concierto realizado en Carlsbad el 22 de julio de 1873 publicados por Josep Engel, corresponsal de *Musikalisches Wochenblatt* en Bohemia, y a otra presentación reseñada en la misma publicación el 13 de marzo de 1874, ambos citados por Josephine Wright en "*Das Negertrio*" *Jimenez in Europe. The Black Perspective in Music*, Vol. 9, No. 2, Autumn, 1981, pp 166-168.

<sup>36</sup> En la crítica de Ignacio Cervantes que ha sido citada íntegramente en esa fuente bibliográfica no se especifican todos los detalles de Opus, número y tonalidad de las obras. Uno de los nocturnos de Chopin es referido como perteneciente al Op. 15, mientras que en el otro se señala la tonalidad de *sol bemol*. El Opus de la *Balada* ha sido incluido por mí.

había utilizado gran cantidad de mano de obra esclava (de africanos y sus descendientes) para el corte de la caña de azúcar y los trabajos de la molienda en los centrales azucareros. Quizás el incremento de la discriminación racial, exacerbada aún más después de la abolición en localidades con esas características, fue un hecho social muy hostil y degradante para un artista sensible, con una sólida formación artística y una exitosa carrera profesional en países europeos. Algunas fuentes bibliográficas señalan que esos años constituyeron una difícil etapa de humillaciones y preocupaciones raciales para Lico Jiménez: “fue catastrófico el encuentro entre el artista y la sociedad de donde era oriundo” (Lugo Romero, 1929, p.10).

En Hamburgo fue profesor del conservatorio de esa ciudad y tuvo a su cargo la dirección de la sección de extranjeros hasta 1911. Se mantuvo activo como compositor y profesor y realizó algunas presentaciones artísticas en hasta su fallecimiento.

Aunque escribió escasas obras, entre sus compromisos con la enseñanza del piano y sus presentaciones artísticas incrementó poco a poco su labor compositiva más allá de sus obras para piano solo. Ejemplo de ello son sus *lieder* *El Azra*, *Crepúsculo*, *Las Ondinas*, *Murmullo del céfiro*, para voz y piano con los que se convirtió en el primer músico cubano que abordaba el género (Carpentier, 1989, p.247); *Petite Légende* para violín y piano, y un *Estudio Sinfónico* para orquesta.

En cuanto a su obra pianística existen referencias bibliográficas sobre varias de sus creaciones. Se mencionan piezas como *Jota Aragonesa* “en que la marcha real española se enredaba curiosamente con ritmos populares de baile” (Lugo Romero, 1929, p.10); *Serenata Cubana*; *Solitud*, “linda, sonora y de un corte elegantísimo” (Giro, 2007, Tomo 2, p. 273)<sup>37</sup>; una *Rapsodia Cubana*, portadora de numerosos ritmos afro-antillanos (Calcagno, 1886, p.355); *danzas cubanas* (Carpentier, 1989, p. 247); *Polonesa* (Giro, 2007, Tomo 2, p. 274); y una *Sonata* y un *Concierto para piano y orquesta* (Carpentier, 1989, p. 247). Sin embargo, las únicas partituras para piano halladas hasta el presente en los archivos cubanos corresponden solo a las piezas *Elegie*, *Hommage à Milanès op.3 (Melodie pour piano)*, y *Valse caprice op. 5*.

---

<sup>37</sup> Tomado de la crítica de Ignacio Cervantes publicada en 1879, citada en por Radamés Giro en el *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*.

### **Hommage à Milanès op.3 (Melodie pour piano)**

*Hommage à Milanès Op.3*, creada en homenaje al poeta cubano romántico José Jacinto Milanés (1814-1863) está dedicada a Madame Alfred Barber. Fue publicada por Commissions - Verlag von G.A. Leopoldt, Hamburgo, sin fecha de edición. Su ejemplar único se halla en los fondos de la Biblioteca Nacional José Martí en la Habana. La fecha exacta de composición de esta obra se desconoce, pero de acuerdo a la biografía del compositor y el número de *opus* se estima debe ser anterior a 1884 y corresponder al período entre 1880 y esa fecha.

El cromatismo, la textura homofónico-armónica, melodía *cantabile* acompañada por acordes desglosados, con todo un desempeño de una armonía romántica característica ya de los finales de ese estilo, el manejo inestable de la agógica, así como los contrastes dinámicos la obra se acerca a una factura similar a un *nocturno*. Por sus características de estilo se puede incluir dentro de las obras típicas del romanticismo europeo, con el empleo de una factura arpegiada y los recursos propios de la armonía romántica de la segunda mitad del siglo XIX.

### **Breves apuntes biográficos de Hubert de Blanck.**

Hubert de Blanck (Hubertus Christiaan de Blanck Valet) recibió sus primeras clases de música las recibió de su padre el violinista Willem de Blanck hasta 1865 fecha en que ingresó en el *Conservatoire Royal de Musique* de Lieja, Bélgica, en la clase del pianista Felix Étienne Ledent. Cuatro años después ganó el Segundo Premio en la competencia anual de piano de ese plantel con *el Concierto en Si menor para piano y orquesta op. 89* de Johann Nepomuk Hummel. En 1870 tocó en el Palacio Real de Bruselas ante el Rey de Bélgica Leopoldo II quien le sufragó los estudios superiores en el Conservatorio de Colonia, Alemania con Ferdinand Hiller, prestigioso pianista, maestro y rector de esa institución, quien además del instrumento le impartió clases de armonía y composición.

En los primeros años de la década de 1870 realizó numerosas giras de concierto por distintos países europeos y americanos, entre ellas se distingue su presentación en San Petersburgo donde realizó su debut como pianista concertista a la edad de diecisiete años, y su nombramiento como director de la orquesta del teatro *El dorado* en Varsovia, ciudad polaca en la que se unió al violinista adolescente brasileño Eugene Maurice Dangremont (1866-1893). Con él realizó numerosos viajes y actuaciones en Europa y en América del Sur, en países como Brasil,

ante el emperador Pedro II, y Argentina. También realizó presentaciones en los Estados Unidos donde además actuó como solista junto a la Orquesta Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de Theodore Thomas en la ejecución del *Konzertstück in F* para piano y orquesta op. 79 del compositor y pianista alemán romántico Carl Maria von Weber.

En 1881 fue integrante del claustro de profesores de piano del *College of Music* de Nueva York y conoció a la joven cubana Ana García Menocal<sup>38</sup>, con quien contrajo nupcias en esa misma ciudad a finales del año 1881. Durante las Navidades de 1882 se trasladó a La Habana con su esposa en lo que constituyó su primera visita a la isla. En aquella ocasión realizó conciertos en la capital cubana con la interpretación del *Trío in Si b Mayor op. 52* para violín, cello y piano de Anton Rubinstein, junto a Anselmo López<sup>39</sup> y Serafín Ramírez. Esta visita fue aclamada por importantes músicos cubanos, entre ellos los pianistas y compositores Ignacio Cervantes, Pablo Desvernine y Nicolás Ruiz Espadero<sup>40</sup>.

Regresó a Nueva York y retomó su actividad artística y pedagógica hasta 1883, año en que retornó a Cuba para radicar definitivamente. A partir de ese momento su actividad artística inundó los espacios cubanos. Obtuvo grandes éxitos en sus conciertos y recitales realizados en sociedades de recreo, liceos, y en el Teatro Tacón de La Habana. Su repertorio para piano incluía obras clásicas, románticas, algunas creaciones del pianista y compositor cubano Nicolás Ruiz Espadero y otras de su propia autoría como *Danse Espagnole* (1881) dedicada a Ana García Menocal, *Serenade op. 4*, *Grande Tarantelle op. 5* y *Bolero op. 6* todas de 1882; *Chant du soir* (*Nocturno op. 7*) y *Souvenir de La Havane op. 8*, ambas de 1883. Esos fueron los inicios de un variado catálogo dedicado al piano e incrementado a lo largo de su vida con otras obras también románticas para otros medios sonoros.

Blanck fundó en La Habana la *Sociedad de Música Clásica* a la cual integró músicos de la más alta calidad con el fin de ofrecer conciertos de música de cámara. Esa agrupación se convirtió posteriormente en la *Sociedad de Cuartetos Clásicos*. El 1.º de octubre de 1885

---

<sup>38</sup> Ana García Menocal (1855-1900), prima de Mario García Menocal quien fuera futuro presidente de Cuba en dos cuatrenios consecutivos de 1913 a 1917, y de 1917 a 1921. *Biography of Hubert de Blanck*, [http://Hubert de Blanck website 2\\_files/homepageEN.htm](http://Hubert de Blanck website 2_files/homepageEN.htm)

<sup>39</sup> El violinista, pedagogo y director de orquesta Anselmo López (Madrid, 1841- La Habana, 1920) llegó a Cuba en 1858. Fue también continuador de la Casa Editora de Música Edemann que tanta importancia tuvo en Cuba durante el siglo XIX.

<sup>40</sup> *Biography of Hubert de Blanck*, [http://Hubert de Blanck website 2\\_files/homepageEN.htm](http://Hubert de Blanck website 2_files/homepageEN.htm)

Blanck inauguró el *Conservatorio de Música y Declamación*, en lo que constituyó el primer intento por comenzar la sistematización de la enseñanza musical en Cuba.

Hubert de Blanck tuvo también una destacada participación en las tareas independentistas cubanas de la época, como tesorero de la Junta Revolucionaria de La Habana, al punto que un año después de iniciada la Guerra del 1895, fue hecho prisionero y deportado a los Estados Unidos por orden de Valeriano Weyler por aquel entonces Gobernador General de Cuba. En el exilio Hubert de Blanck continuó sus actividades de cooperación con la guerra de independencia cubana, tuvo numerosos discípulos y se presentó como pianista junto a figuras como la soprano Antoinette Trebelli, el cantante bajo Pol Palçon, los violinistas Eugène Ysaÿe y Pablo Sarasate, y el director de orquesta Antón Seidl, con los que realizó presentaciones en distintas ciudades de Estados Unidos y Canadá.

En 1897 compuso la *paráfrasis* para piano del *Himno Bayamés (Himno Nacional de Cuba)* que fue editada en Nueva York ese mismo año. Y en esa vertiente compositiva de carácter patriótico creó diferentes obras desde finales de los años 90 del siglo XIX hasta inicios de la década de 1910. Entre esas composiciones se destacan la ópera *Patria* (1899), el *Himno a Martí* (1905) para dos pianos; y para piano *Elegía* (dedicado *A la memoria del Mayor General Calixto García Íñiguez*, 1906), e *Himno (A la memoria del Padre Varela*, 1911), (Guzmán, 2003, p.140).

Tras la conclusión de la Guerra de Independencia, regresó a La Habana en diciembre de 1898 y reinició sus actividades pedagógicas y artísticas. Un año después reorganizó su conservatorio bajo el nombre de *Conservatorio Nacional de Música* fundó la famosa *Sala Espadero*, sede de importantísimos conciertos de artistas cubanos y extranjeros<sup>41</sup>.

En 1902, dos años después del fallecimiento de su esposa Ana García Menocal contrajo nupcias con Pilar Martín (1883-1955) una de sus alumnas más talentosas. El 11 de mayo de 1903 Hubert de Blanck obtuvo la nacionalidad cubana<sup>42</sup>.

La presencia de este prestigioso intérprete, promotor musical y pedagogo “se hacía sentir en todos los ámbitos de la cultura cubana, y era tomado muy en cuenta como soporte de prestigio en varias asociaciones de la época, como sucedió con el Círculo de Bellas Artes, de cuyo ejecutivo fue designado miembro en 1904” (Guzmán, 2003, p. 23).

---

<sup>41</sup> *Biography of Hubert de Blanck*, [http://Hubert de Blanck website 2\\_files\homepageEN.htm](http://Hubert de Blanck website 2_files\homepageEN.htm)

<sup>42</sup> *Biography of Hubert de Blanck*, [http://Hubert de Blanck website 2\\_files\homepageEN.htm](http://Hubert de Blanck website 2_files\homepageEN.htm)

También Hubert de Blanck tuvo una gran actividad como divulgador de la música a partir de inaugurar las revistas *Cuba Musical* y *Correo Musical*. En 1910 presidió la Sección de Música de la Academia Nacional de Artes y Letras. Ocho años después fue fundador y miembro honorario de la *Sociedad Pro- Arte Musical*, colaboró en la inauguración de esta sociedad creada por la pianista María Teresa García Montes de Giberga quien había sido su alumna. La *Sala Espadero* de Hubert de Blanck fue brindada por él para la realización de los primeros conciertos de esa sociedad.

Durante todos esos años la guía pedagógica de Hubert de Blanck tuvo bajo su responsabilidad la formación de numerosos músicos cubanos, entre ellos pianistas que han obtenido un gran renombre internacional como Ernesto Lecuona (1895-1963), y Jorge Bolet (1914-1990). El *Conservatorio Nacional de Música* fundado por él y bajo su égida asesoró y dirigió el establecimiento de diferentes instituciones y academias música a lo largo y ancho de todo el país.

En el catálogo creativo de Hubert de Blanck están presentes entre otras composiciones, canciones para voz y piano; creaciones música de cámara para formatos de quintetos de cuerdas, tríos con piano, y otras combinaciones; obras para violín y piano; música sinfónica como *Poema sinfónico*, *Obertura*, y *Suite sinfónica*; para piano y orquesta con obras como *Concierto para piano (Allegro y Andante)* y *Capricho cubano*; para banda; cinco óperas y una zarzuela. También escribió música religiosa entre la que se hallan entre otras un oratorio, una cantata y una misa<sup>43</sup>. Pero es precisamente en su creación para piano donde aparece una gran diversidad, pues también creó numerosas obras dirigidas a la enseñanza de ese instrumento; entre ellas *Summa Digitorum*, *Cinco estudios en octavas*, *Nueva Escuela Hubert de Blanck para piano (7 cuadernos)*.

Muchas de sus obras para piano se mantienen hasta el momento inéditas en los fondos y archivos cubanos, pero otras han sido publicadas desde finales del siglo XIX y en el siglo XX por diversas editoriales de Nueva York (Edward Schuberth & Co., Wm. A. Pond. & Co., Breitkopf & Hartel, P. L. Jung París (Nuyens and Cie., Rosenberg, F. Durdilly, Comptoir Général de Musique) y Hamburgo (Joh. A. Bohme) y La Habana (Anselmo López, José Giralt, y Olga de Blanck).

---

<sup>43</sup> *Ouvre: the composition of Hubert de Blanck*, [http://Hubert de Blanck website\\_files\homepageEN.htm](http://Hubert de Blanck website_files\homepageEN.htm)

Es significativo destacar que dentro de sus creaciones pianísticas se destacan los *Cuatro estudios de concierto* dedicados “Al distinguido pianista cubano Sr. Don José Manuel Jiménez”, a quien evidentemente Hubert de Blanck conoció y admiró.

Su relación de amistad debe haber ocurrido en la etapa en que ambos coincidieron en Cuba, entre los años 1882 y 1890. En 1882 Lico Jiménez ya había regresado de Europa y fue el inicio de la relación de Hubert de Blanck con Cuba, ya en 1890 Lico partió definitivamente a Alemania.

Incluso llama la atención que esos *estudios de concierto* constituyen la única obra de Hubert publicada por una editorial alemana, precisamente de Hamburgo ciudad adonde Lico emigró, y que esa fuera su primera edición. Quizás los *estudios...* fueron entregados por Blanck a Lico a su partida.

### ***Siete Bocetos para piano***

De esta serie se desconoce la fecha exacta de composición, pero se presupone que corresponda con su más temprana publicación en 1918 cuando tuvo dos ediciones, una titulada *Vistas Cubanas* y otra con el nombre *Siete Bocetos para piano*, realizadas por la casa Bryant Music Co. de New York, en coordinación con su Sucursal en Cuba (La Habana) dirigida en aquel entonces por Antonio Álvarez, según consta en la partitura. Además es significativo señalar que ese mismo año las piezas de esa serie fueron escogidas para integrar el Volumen VI de *La Mejor Música del Mundo* famosa compilación de partituras editada por *The University Society* de New York.

*Siete bocetos para piano* está integrada por una sucesión de piezas cuyos títulos y subtítulos indican una referencia extra-musical quizás directamente vinculada con “vistas” o paisajes, pues de acuerdo a las investigaciones realizadas se desconoce si existieron relaciones con algunas obras pictóricas o eventos extra-musicales de otro carácter. En algunas de las piezas puede vislumbrarse además cierto matiz de pedagógico, lo cual coincide con la importante trayectoria que en ese sentido desplegara Hubert de Blanck a lo largo de su vida.

Las composiciones ostentan los siguientes títulos: *Nocturno (An evening song* o *Una canción nocturna)*, *Gondoliera (A boat song)* dedicada a su amigo Sr. Isidoro Carzo, *El trineo (The Sleigh)* en honor de la Sra. Luisa Chartrand de González, *Nocturno (By Starlight* o *A la luz de las estrellas)* a la Sra. Mariana Serva de Menocal; *Flores de otoño (Autum flowers)*, ofrecida a

su hija Margot de Blanck; *En la playa* (At the beach) a su ahijado Eduardo Hubert López Miranda, y *El Rocío* (Dew Drops) en honor de la Sra. Rafaela Serrano.

El *Nocturno* (*An evening song*), en Mi bemol mayor presenta la estructura ternaria típica de ese tipo de género con una sección intermedia contrastante en carácter y tonalidad. Mantiene las características típicas de las piezas románticas europeas de la época. *Gondoliera*, como su nombre lo indica, en compás de 6/8, está inspirada en las embarcaciones estrechas, alargadas y de fondo plano con poco calado de uso tradicional en los canales de Venecia, dirigidas por un remero.

En *El trineo*, se destaca el toque picado o *staccato* a lo largo de toda la obra, sobre todo de reiteración de sonidos solos y de intervalos armónicos de segundas, terceras, cuartas, quintas y sextas, y acordes en ambas manos. Todos en un discurso en tempo *presto* que brinda a la composición un grado de dificultad elevado que puede además relacionarse con un marcado interés pedagógico. Además se señalan diferentes y a la vez opuestos tipos de articulación a través de la superposición de tocos: mano derecha *legato* para el discurso de una melodía cantáble mientras la mano contraria realiza picado o *staccato*, esta situación es invertida en diferentes momentos de la obra de forma alterna en todo el discurso musical, como se ejemplifica en el siguiente fragmento:



Figura 43. *Siete Bocetos para piano, El trineo*, cc.71 al 91. Obsérvese los diferentes tipos de toques para cada mano.

El segundo *nocturno* integrante de los *Bocetos...* está en la tonalidad de *mi menor* y mantiene características similares al que inicia la colección. *Flores de otoño* evidencia influencias de géneros bailables como la *mazurca* con una forma ternaria en compás de  $\frac{3}{4}$  y con un *tempo vivo* y animado. *En la playa* destaca el empleo de terceras en semicorcheas en un *tempo andante*, mientras que *El Rocío*, en *vivace*, muestra una técnica de corte virtuosístico.

## Conclusiones.

Los aspectos compositivos y de la técnica pianística que distinguen obras como *Sonata en si menor S.178* y *Gaspard de la Nuit: Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand*, de Franz Liszt y Maurice Ravel estuvieron condicionados por los contextos socio-culturales de las épocas en que vivieron sus compositores y por sus experiencias particulares. La vida de Liszt transcurrida en ciudades europeas como Viena, París y Weimar, sus clases con Carl Czerny, Ferdinando Paër y Anton Reicha, su relación con compositores como Hector Berlioz, Frédéric Chopin, y Richard Wagner; así como con los poetas y literatos Heinrich Heine, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, y Félicité Lamennais, tuvieron una gran influencia estética e inspiradora en su creación artística. Particular significación ejercieron los conciertos de Niccolò Paganini en el replanteo técnico de Liszt. Las relaciones privadas de Liszt con la princesa Karolyne Von Sayn-Wittgenstein, su renuncia a la carrera como concertista, y su puesto como *Kapellmeister* in Ausserordentlichem Dienst en Weimar, construyeron el ambiente propicio para que consolidara su reputación como compositor y creara un vasto repertorio dentro del que aparecen trascendentales obras para piano como la *Sonata en si menor*. La edición facsimilar del manuscrito demuestra cómo Liszt se encaminó conscientemente a lograr una obra concisa donde combinara el esquema de la forma sonata con un diseño continuo de varios movimientos a partir de cinco motivos temáticos. Esa composición no tiene un programa explícito, pero mi opinión y la de otros intérpretes y teóricos es que está inspirada en el *Fausto* de Goethe. En la *Sonata...* Liszt emplea el método de *transformación temática*. La esencia de ese método se encuentra en la obra *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem , Op.200 Pianoforte* de su profesor Carl Czerny. Aunque la habilidad de Liszt en la metamorfosis temática no fue original en sí, la aplicación de ese procedimiento a la extensión del desarrollo de la forma sonata fue un rasgo especial de su estilo. En cuanto a lo melódico se distinguen las influencias de las ópera, con melodías tratadas bajo el desarrollo motivico de la música sinfónica alemana. Emplea escalas modales en sus melodías y en sus armonías. Su estilo armónico fluctúa entre el diatonismo y el cromatismo, con rápidas modulaciones; emplea complicados acordes cromáticos, con disonancias y contruidos por cuartas; cadencias que no resuelven en la tónica y la técnica de prolongación de disonancias sin resolver. En la textura adopta tanto la polifonía-contrapuntística como la homofonía- armónica, y los cambios en la factura pianística son abundantes. Todos estos componentes de la música están en función de lograr diversos caracteres expresivos en los temas

mediante su método de transformación temática condicionado por el programa. Esta obra contiene todos los recursos técnico-pianísticos desarrollados por Liszt. Entre ellos el perfecto equilibrio entre las dos fuerzas que gobiernan la acción pianística: la disposición que permite al brazo explotar su peso en la caída (gravedad) y aplicarla en conexión con el empuje (energía cinética producida por el aparato muscular), cuya finalidad es lograr la ejecución de complejos pasajes de octavas y ocasionalmente de décimas con saltos interválicos o en progresiones cromáticas, en dinámica *in crescendo* y tempo rápido; un novedoso legato; trinos, dobles trinos y todo tipo de ornamentación. Asimismo esto se enriquece con el recurso de rotación del brazo y un inusual uso del pedal para sus amplias armonías.

El contexto socio-cultural del París de finales del siglo XIX e inicios del XX en que se desarrolló Maurice Ravel condicionó la creación de su obra para piano *Gaspard de la Nuit: Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand*. Ravel tuvo gran admiración por los compositores Emmanuel Chabrier, Erik Satie, W.A.Mozart, Francois Couperin y Jean Philippe Rameau. Esos influjos junto al conocimiento de nuevos conceptos tímbricos, armónicos y de ritmo que escuchó en la Exposición Mundial de París, enriquecieron su imaginación. Estuvo sugestionado por el ambiente literario vinculado a los escritos “góticos” de Edgar Allan Poe, y a la obra de los poetas simbolistas franceses como Baudelaire y Mallarmé. Su gusto estético por lo exótico y fantástico y su búsqueda de perfección formal irradiaron su creación entre 1901 a 1908, año éste último en el que concibió su obra maestra para piano *Gaspard*. En ella representó con música los poemas en prosa *Ondine, Le Gibet y Scarbo* seleccionados de la colección de Aloysius Bertrand. Sus asuntos le permitieron abordar temas atractivos para su imaginación, ya tratados por él en obras anteriores y que a la vez guardaban relación con algunas obras lisztianas. Los hallazgos en *Jeux d'eau y Miroirs*, fueron introducidos en *Gaspard de la Nuit*, así como un virtuosismo similar al logrado por Liszt. *Gaspard* es clásica por su estructura de tres movimientos similar a la de una sonata, donde el primer movimiento se encuentra en forma sonata; sin embargo, se distingue por la modernidad del lenguaje basado en la polirritmia de ritmos complejos, la politonalidad, una armonía caracterizada por acordes de novena, de séptima, sucesión de acordes de séptimas mayores y menores, con sextas e intervalos como quinta disminuida, recursos que extendieron las fronteras del sistema tonal. Las nuevas dificultades técnicas: arpeggios rápidos para cada mano en diferentes tonalidades y en movimiento contrario, interacción entre las manos para ejecutar melodías y acordes, desarrollaron el virtuosismo

trascendental lisztiano. Ravel supera dificultades similares a las de Liszt al doblar la melodía en octavas, emplear *glissandos* en teclas negras, distribuir notas repetidas a tempo muy rápido entre octavas en ambas manos conformando una estructura. En *Gaspard* el uso del pulgar extiende aún más la función de las manos y el rango de ejecución pianística. En la peculiar superposición de la digitación y el color, reside la esencia de la técnica raveliana en esta obra, por lo que el intérprete necesita un perfecto dominio del aparato muscular y un verdadero control emocional.

El contexto socio-cultural cubano de la segunda mitad del siglo XIX estuvo caracterizado por el florecimiento de la vida artística tras la Guerra de los Diez años. Se acentuó la creación de liceos artísticos y literarios, sociedades musicales y filarmónicas, nuevos teatros y salas de conciertos. El auge del piano se expandió en toda la isla. Cientos de publicaciones periódicas en las que se incluía la música respaldaban la creciente demanda de ese arte en la sociedad colonial. Las piezas de estilo o características fueron creadas con éxito por diversos pianistas - compositores quienes concibieron para el instrumento, todo un repertorio. Entre ellos se destacaron hacia finales del siglo José Manuel Lico Jiménez, y Hubert de Blanck, quienes poseedores de una encumbrada formación europea tocaron con éxito tanto en Cuba, como en los más selectos espacios de países de América y Europa. De una forma u otra fueron marcados por el momento histórico de las guerras de independencia de Cuba y en el caso de Jiménez por los prejuicios raciales de una sociedad colonial esclavista. Entre las obras para piano compuestas por ellos sobresalen piezas con los suficientes valores artísticos para trascender en su tiempo y marcos de la isla, por ello fueron tocadas y editadas en países europeos y americanos. Una gran parte de esa creación pianística cubana ha sido relegada y es desconocida. Estos son los casos de *Hommage à Milanès Op. 3* de Lico Jiménez, y *Siete Bocetos para piano* de Hubert de Blanck. En ellas el tratamiento armónico se destaca por los procedimientos característicos del estilo romántico europeo: las modulaciones, los acordes disonantes, y el cromatismo melódico y armónico. Se distingue el despliegue de una técnica de ejecución acorde con los adelantos de la época, lo que evidencia la elevada realización pianística de la literatura cubana de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, su estudio e interpretación no me resultaron tan complejos, como en el caso de las obras europeas.

Con relación a estas últimas mi experiencia como pianista en formación ha sido determinante para la reestructuración de mi forma de estudiar, pues cada una de esas piezas constituye un mundo diferente. En el caso de la *Sonata en si menor* acometí primero el estudio de la fuga, con

sus temas, y luego desmembré cada parte de la sonata. Después de resolver las grandes dificultades técnicas, me encontré ante la problemática de cómo poner todo el vencimiento de las dificultades técnicas en función de la música, que es lo más importante y complejo de lograr. Además una de las cosas más complicadas es que tras trabajar cada una de las partes de la obra por separado debes transmitir durante la interpretación, un discurso musical que mantenga al oyente en expectativa, sin fragmentar la pieza.

En el caso *de Gaspard de la Nuit* debo reconocer que es la obra más difícil que he estudiado a lo largo de toda mi carrera. Uno de los aspectos a distinguir en este sentido es la gran la cantidad de dificultades técnicas que posee: una mano tiene una dificultad técnica mientras la mano contraria, otra diferente; como ocurre en *Ondine*: trémolo en la mano derecha con todos los sonidos en pianísimo y un cantable lleno de dedo en la izquierda. En *Scarbo* también es necesaria la utilización de diferentes articulaciones en cada mano, y a esto se une a la enorme dificultad de las notas repetidas, dándonos la imagen de Scarbo dando saltos. Para resolver todos estos conflictos de ejecución es imprescindible una adecuada distribución de la fuerza. Asimismo, la yuxtaposición de dificultades presentes en las tres partes de la obra es muy difícil de solventar. Pero esto se acrecienta aún más cuando es necesario transmitir en cada parte la relación con las imágenes extra musicales de los poemas, y transmitir y crear un discurso musical que responda a lo que el compositor concibió. Desde mi punto de vista considero que las acciones de construir y recrear a la vez un discurso musical, es la clave para lograr la adecuada interpretación de esta obra.

La mayor dificultad de las obras europeas radica en que tanto en la *Sonata* de Liszt, como en *Gaspard de la Nuit* de Ravel la técnica es solo un medio para la interpretación de una música muy compleja y no un fin en sí misma.

**ANEXO: Textos de poemas de Bertrand: *Ondine, Le Gibet, Scarbó.***

**LA NUIT ET SES PRESTIGES**

**IX 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.*

**LA NOCHE Y SUS PRESTIGIOS**

**IX Ondina.**

... .. Me parecía escuchar.

*Una vaga armonía que mi sueño encantaba.  
junto a mí un murmullo naciente que me recordaba  
los cantos entrecortados de una voz triste y tierna.*

C.H BRUGNOT- *Los dos genios.*<sup>44</sup>

—«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.»

-----  
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

*Escucha! ¡Escucha! Soy yo, Ondina, quien roza con gotas de agua los losanges sonoros de tu ventana iluminada por los mustios rayos de la luna; he aquí, con vestido de muaré, a la dama del castillo que contempla desde el balcón la hermosa noche estrellada y el hermoso lago durmiente.*

---

<sup>44</sup>Traducción propia.

*"Cada ola es un espíritu que nada en la corriente, cada corriente es un sendero que serpentea hacia mi palacio y mi palacio fue edificado fluido, en el fondo del lago, en el triángulo del fuego, la tierra y el aire.*

*"¡Escucha! ¡Escucha! ¡Mi padre golpea el agua estridente 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!*

-----  
*Murmurada su canción, me rogó que recibiera su anillo en mi dedo para ser el esposo de una ondina, y que visitara con ella su palacio para ser el rey de los lagos. Y al responderle yo que amaba a una mortal, ella, ceñuda y despechada, derramó algunas lágrimas, lanzó una carcajada y se convirtió en cellisca que culebreó blanca por mis vidrieras azules<sup>45</sup>.*

### **PIÈCES DÉTACHÉES**

#### **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?*

*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.*

*¡Ay! ¿Eso que oigo será el aullido del cierzo nocturno, o el suspiro del ahorcado en el patíbulo? ¿Será algún grillo que canta acurrucado en el musgo y la hidra estéril con que, por piedad, se calza el madero?*

*¿Será alguna mosca que caza mientras hace sonar su trompa para esos oídos sordos al estrépito de los gritos de acoso?*

*¿Será algún escarabajo que, con su vuelo errático arranca un cabello ensangrentado del cráneo pelado?*

---

<sup>45</sup> Traducción propia

<sup>46</sup> Traducción propia.

### **PIEZAS MONTABLES.**

#### **El patíbulo.**

*¿Qué será eso que se agita alrededor del patíbulo?<sup>46</sup>*

**Fausto.**

*¿Será quizás una araña que borda media ana de corbata de muselina para ese cuello estrangulado?*

*Es la campana que repica en los muros de una ciudad, bajo el horizonte, y el esqueleto de un ahorcado al que enrojece el sol poniente<sup>47</sup>.*

**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*)

**Scarbo.**

*Miró debajo de la cama y no había nadie.  
Y no entendió por dónde había entrado  
por donde se había logrado escapar.<sup>48</sup>*

Hoffmann .(*Cuentos Nocturnos*)

*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!*

*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!*

*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.*

*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!*

*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.<sup>49</sup>*

*¡Oh! ¡Cuántas veces he visto y oído a Scarbo, cuando, a medianoche, la luna brilla como un escudo de plata en un pendón azul sembrado de abejas de oro!*

*¡Cuántas veces he oído el murmullo de su risa entre las sombras de mi alcoba y el rechinar de sus uñas en la seda de las cortinas de mi cama!*

*¡Cuántas veces lo he visto bajar del techo, piruetear con un solo pie y rodar por el suelo como el huso caído de la rueda de una bruja!*

*¡Creía que por fin se había desvanecido? ¡El enano se agigantaba entonces entre la luna y yo, como el campanario de una iglesia gótica, con un cascabel de oro tintineando en su gorro puntiagudo!*

*Pero enseguida su cuerpo se azulaba, diáfano como la cera de una vela, su rostro empalidecía como la cera de un pabilo, y, de pronto, se extinguía.*

---

<sup>47</sup>Traducción propia

<sup>48</sup>Traducción propia.

<sup>49</sup>Traducción propia.

## Bibliografía

Bricard, Nancy (1990). *Foreword. Gaspard de la Nuit. By Maurice Ravel.* Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc. tier, New York.

Carpentier, Alejo (1989). *La música en Cuba.* Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

Carter, Gerard (2004). *Franz Liszt´s Piano Sonata.* Wensleydale Press.

Casanova, Ana Victoria (2015). *Escritos sobre música cubana.* Editorial del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, La Habana.

Calcagno, Francisco (1886). *Diccionario biográfico cubano.* N. Ponce de León, New York.

Chiantore, Luca(2007). *Historia de la técnica pianística.* Alianza Editorial S. A. Madrid

Dubbiosi, Stelio (1978). *The Piano Music of Maurice Ravel: An Analysis of the Technical and Interpretative Problems Inherent in the Pianistic Style of Maurice Ravel.* New York. Diss. N.Y.U. Ann Arbor, University Microfilms International.

Elías, Pedro (1996). *Historia de la Música 1905-1909 Paisajes sonoros* vol. 39. Marketing Editorial, S.L. y Deutsche Grammophon, Madrid.

Fuentes Matons, Laureano (1981). *Las artes en Santiago de Cuba,* Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Gauthier, André (1975). *Liszt.* Trad. Felipe Ximénez de Sandoval, Espasa-Calpe, S. A., Madrid.

Gillespie, John (1972). *Five Centuries of Keyboard Music. An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano,* Dover Publications, IN, New York.

Giro, Radamés (2007). *Diccionario Enciclopédico de la música en Cuba* (4 tomos). Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Guzmán, Marta y Álvarez, Rolando (2003). *Hubert de Blanck,* Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Hart Poggenburg, Helen (2005). *Aloysius Bertrand, Oeuvres completes* Ed. Honoré Champion, Paris.

Hedwall, Lennart(2011) *Somes aspects of the thematic unity of Liszt´s B minor Sonata,* en *Liszt the Progressive, Studies in the History and Interpretation of Music,* Volume 72, editado por Hans Kagebeck y Johan Lagerfelt, The Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter, Londres.

Hill, Ralph (1960) *.Liszt,* trad. F. J. Solero. Editorial Schapire. S. R. L. Buenos Aires.

Lapique, Zoila. (1979). *Música colonial cubana*, Tomo t. I (1812-1902). Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Latham, Alison (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica. México D.F.

Lugo Romero, Américo (1929). *José Manuel Jiménez Berroa el “Liszt de ébano” cubano*, Gaceta Musical, Vol.2, No.1, s/editorial., París.

Matthews, Wade (1996). *Historia de la Música. París, años veinte*, vol. 45, Marketing Editorial, S.L. y Deutsche Grammophon. Madrid.

Melis Gras, Hilda (1991). *Acerca de la literatura pianística cubana del siglo XIX*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

Messiaen, Oliver e Ivonne, Loriod-Messiaen (2005). *Ravel. Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel*. English translation Paul Griffiths. Editions Durán, París.

Nichols, Roger (1991). Preface. *Gaspard de la Nuit de Maurice Ravel*. Urtext Edition by Roger Nichols, Ed. Peters, London.

Perlemuter, Vlado and Héléne Jourdan-Morhange (1988) . *Ravel according to Ravel*. Jourdan-Morhange, trans. Frances Tanner, Ed. Harold Taylor, Kahn & Averill, Londres.

Roland- Manuel (1947). *Maurice Ravel*. Ed. Dennis Dobson Ltd. Londres.

Ramírez, Serafín (1891). *La Habana artística. Apuntes históricos*, Impresión del E.M. de la Capitanía General de La Habana, La Habana, 1891.

## **Partituras**

Blanck, Hubert de 1918). *Siete Bocetos para piano*. Ediciones Antonio Alvarez (S. en C. Habana y Bryant Music. Co. New York.

Jiménez, José Manuel (s/f). *Hommage à Milanès Op. 3 (Melodie pour piano)*, Commissions - Verlag von G.A. Leopoldt, Hamburgo.

Ravel, Maurice (1991). *Gaspard de la Nuit*. Urtext. Edition by Roger Nichols, Ed. Peters. Londres

Messiaen, Oliver y Loried – Messiaen, Ivonne (2005) *Ravel. Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel*. Ediciones Durán. París.

## Recursos electrónicos

Berman, Marshall.(web. 2009). *Baudelaire: Modernism in the Streets*. Google Books.  
<http://books.google.com/books?id=mox1ywyhtgC&printsec=frontcover>

Bertrand, Louis (web,2006). *Gaspard de la Nuit. Fantaisies a la maniere de Rembrandt et deCallot*, París, 1845. The Project Gutenberg EBook of Gaspard de la Nuit, by Louis Bertrand, February 7, 2006.[[www.gutenberg.org/.../17708-h.htm](http://www.gutenberg.org/.../17708-h.htm)] Consultado 16 de enero de 2015.

*Biography of Hubertus Christiaan (Hubert) de Blanck. El Patriarca de la Música en Cuba*  
[http://Hubert de Blanck website 2\\_files\homepageEN.htm](http://Hubert de Blanck website 2_files\homepageEN.htm)

Brown, David.( web,2003)*The B Minor Sonata Revisited: Deciphering Liszt*, The Musical Times, vol. 144, No. 1882, Musical Times Publications Ltd, Spring, pp 6-15.  
[<http://www.jstor.org/stable/1004702> ] Consultado 7 de agosto 2014.

Bruhn, Siglind. *Images and Ideas In Modern French Piano Music. (The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen)*. Aesthetics in Music Book no. 6. Ed. Edward Lippman. Stuyvesan: Pendragon [<https://books.google.com/books?isbn=0945193955>]  
Consultado 16 de enero de 2015.

Craymer, Charles (web,1951). *A Study of Tonality in Ravel's "Gaspard de la Nuit"*, Ohio State University, Estados Unidos, 1951. [<https://etd.ohiolink.edu/ap>] Consultado 14 de enero de 2015.

Eccles, Alexander. *Gaspard de la Nuit: Horror and Elegance*, Spring, 2004  
[[web.stanford.edu/group/.../Eccles\\_Hum\\_2004.pdf](http://web.stanford.edu/group/.../Eccles_Hum_2004.pdf) ] Consultado 14 de enero de 2015.

Fikes, Robert Fikes Jr. and Cargille, Douglas A. *The Bittersweet Career of José Manuel Jiménez, The "Ebony Liszt"*. Afro-Hispanic Review, Vol. 7, No. 1/2/3 (JANUARY - SEPTEMBER 1988), pp. 23-26 . <http://www.jstor.org/stable/23054120>

Fillerup, Jessie, (2013). *Eternity in each moment: Temporal Strategies in Ravel's "Le Gibet"*, Music Theory Online, Volume 19, Number 1, Society for Music Theory, March.[<http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.fillerup.php>] Consultado 14 de enero de 2015.

*Hubert de Blanck*. [http://Hubert de Blanck website\\_files/inhoudEN.htm](http://Hubert de Blanck website_files/inhoudEN.htm)

Kaminsky, Peter. *Ravel's Programmatic Impulse, Gesellschaft für Musiktheorie*, [[www.gmth.de/zeitschrift/artikel/271.aspx](http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/271.aspx) ] Consultado 14 de enero de 2015.

Kaplan, Richard.(web,1984) *Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered, 19th-Century Music*, Vol. 8, No. 2, California. University of California Press.Autumn, pp. 142-152 .[<http://www.jstor.org/stable/746759>] Consultado 7 de agosto 2014.

Kelley, Robert T. *Evaluating prolongation in extended tonality*. Florida State University, [http://mod7.shorturl.com/prolongation.htm] Consultado 14 de enero de 2015.

Liszt, Franz. *Années de Pèlerinage. Troisième Année*, Courtesy of The Sheet Music Archive. [http://www.sheetmusicarchive.com\_] Consultado 4 de enero de 2015.

Longyear, R. M. (web, 1971) *The Text of Liszt's B Minor Sonata, The Musical Quarterly*, vol. 60, No. 3, Londres. Oxford University Press, pp. 435-450. [http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp, ] Consultado 7 agosto 2014.

*Ouvre: the composition of Hubert de Blanck*. http://Hubert de Blanck website\_files\homepageEN.htm

Pécher, Marion. *Gaspard de la nuit de Maurice Ravel, d'après Aloysius Bertrand*. [http://marion.pecher.free.fr/Documents/Gaspard\_Ravel.pdf] Consultado 14 de enero de 2015.

Ravel, Maurice. *Jeux d'eau*, The Sheet Music Archive. [http://www.sheetmusicarchive.com] Consultado 14 de enero de 2015.  
----- *Miroirs*, The Sheet Music Archive. [http://www.sheetmusicarchive.com] Consultado 14 de enero de 2015.

Satyendra, Ramon (web). *Liszt's Open Structures and the Romantic Fragment, Music Theory Spectrum*, vol. 19, No. 2. Londres. Oxford University Press y Society for Music Theory, Autumn, pp. 184-205. [http://www.jstor.org/stable/745753] Consultado 7 agosto 2014.

Tanner, Mark. (web, 2008) *The Power of Performance as an Alternative Analytical Discourse: The Liszt Sonata in B Minor, 19th-Century Music*, vol. 24, No. 2, Special Issue: Nineteenth-Century Pianism California. University of California Press. Autumn, pp. 173-192. [http://www.jstor.org/stable/746841] Consultado 7 agosto 2014.

Wikipedia. [https://es.wikipedia.org]

Wright, Josephine. "Das Negertrio" *Jimenez in Europe*. *The Black Perspective in Music*, Vol. 9, No. 2 (Autumn, 1981), pp. 161-176 [http://www.jstor.org/stable/1214195].