



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

ESTUDIO COMPARATIVO DE *LES JEUX D'EAUX À LA VILLA D'ESTE* DE  
FRANZ LISZT Y *JEUX D'EAU* DE MAURICE RAVEL: RELACIÓN,  
DISCUSIÓN Y ANÁLISIS.

TESIS QUE PRESENTA

ARTURO GONZÁLEZ FLORES

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA – PIANO

Dra. Berenice Guadalupe Caro Cocotle Mtra. Monique Caroline Rasetti Albuquerque

Asesora de Tesis

Asesora de Repertorio

Ciudad de México, marzo 2022



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.

“Nadie se ilumina fantaseando figuras de luz, sino  
haciendo consciente su propia oscuridad.”

*Estudios sobre representaciones alquímicas, C. G. Jung*

*A Mamá, por darme la vida dos veces*

*A Mamotita, por enseñarme la música*

*A mi abuela, por el apoyo incondicional*

*A la memoria de Mary y Lucy, en señal de eterna gratitud.*

## Agradecimientos

A mi madre, Mamotia, Mary y a mi abuela; es gracias a su amor incondicional, comprensión, enseñanzas y apoyo absoluto que esta etapa de mi formación profesional es posible, gracias por todo lo que soy.

A mis maestros de piano Monique Rasetti y Alberto Cruzprieto, por el hermoso tesoro que me han regalado, por su paciencia, su tiempo y su incomparable apoyo, aliento y compañía en los momentos de mayor incertidumbre de mi carrera, gracias por confiar en mi.

A todos los maestros que han sido parte importante fundamental de mi formación como músico: Rodrigo Elorduy, Roberto Ruiz Guadalajara, Arturo Uruchurtu, Edith Ruiz, Guadalupe Caro, Francisco Cortés, Eunice Padilla, Adriana Sepúlveda y tantos más, gracias por sus enseñanzas y por el gran amor que tienen a la música.

A la Dra. Gabriela Priscila Zermeño Barrón y al Mtro. Alejandro Barceló Rodríguez por su ayuda, apoyo y comprensión en un momento crucial de mi carrera y de mi vida.

A mi padre, gracias por escuchar.

A Edgar por todo el apoyo brindado a mi y, especialmente, a mi madre.

A mis amados amigos de la infancia y adolescencia, es tan bello crecer al lado de ustedes.

A todas aquellas personas que me enseñan a hacerme responsable de mi mismo y de mi bienestar, a vivir una vida sana y con propósito, a vivir una vida plena en la Luz, gracias.

Índice	Página
Introducción	1
Capítulo 1. Sobre la espiritualidad y las fuentes de Roma. Franz Liszt.	5
I. Perfil biográfico de Franz Liszt	6
II. Ambiente musical en Europa occidental del siglo XIX	16
a. Ambiente político, social y cultural.	
b. Romanticismo musical	
c. La guerra de los Románticos: música programática y música absoluta	
III. Aproximaciones a la música para piano del último periodo de vida de Liszt	35
a. Principales influencias en la música de Liszt	
b. Perfil biográfico del último periodo de vida de Liszt	
c. Rasgos generales del lenguaje musical del último periodo de vida de Liszt	
d. Estética musical	
e. Aportaciones de Liszt a la técnica pianística	
IV. Análisis de <i>Jeux d'eaux à la Villa d'Este</i>	57
a. Marco histórico para el análisis	
b. Fuentes de <i>Villa d'Este</i>	
c. Estilo	
d. Análisis musical (melodía, armonía, forma, recursos técnicos)	
e. Consideraciones para el estudio de la obra	
Capítulo 2. Sobre la sensualidad y las fuentes de París. Maurice Ravel.	82
I. Perfil biográfico de Maurice Ravel	83
II. Ambiente musical en la Tercera República Francesa	94
	IV

a.	Ambiente político, social y cultural.	
b.	Impresionismo	
III.	Aproximaciones a la música para piano de Ravel	101
a.	Principales influencias en la música de Ravel	
b.	Rasgos generales del lenguaje musical	
c.	El Pensamiento musical de Ravel	
d.	Aportaciones de Ravel a la técnica pianística	
IV.	Análisis de <i>Jeux d'eau</i>	130
a.	Marco histórico para el análisis.	
b.	Fuentes de <i>Versailles</i>	
c.	Estilo	
d.	Análisis musical (melodía, armonía, forma, recursos técnicos)	
e.	Consideraciones para el estudio de la obra	
	Conclusiones	159
	Anexos	165
a.	Fête d'eau de Henri de Régnier	
b.	Programa para obtener el Título de Licenciado en Música-Piano	
	Bibliografía	167
a.	Citada	
b.	Consultada	

## INTRODUCCIÓN

Franz Liszt y Maurice Ravel pasaron parte de su vida en París, los dos realizaron giras internacionales interpretando su propia música y ambos dejaron un legado valiosísimo de obras sinfónicas, de cámara e instrumento solo. La vida de estos compositores resulta de especial interés y ha sido objeto de estudio de especialistas que han dedicado su tiempo y sus energías a reconstruir sus huellas y a acercarse lo más posible a contemplar el mundo desde el sitio donde ellos lo miraban. La obra para piano de Liszt y Ravel ha sido estudiada y analizada con gran escrutinio; ha dado lugar a publicaciones que dejan ver la inteligencia y sensibilidad de estos compositores y que su música transmite por sí sola. ¿Qué nueva perspectiva se podría obtener de revisar nuevamente sus obras? Contemplar, escuchar la obra musical, revisar una partitura es abrir una brecha en el tiempo, una ventana al pasado y comprender por qué es que esta música sigue viva, tan viva como en la época en que fue creada. Hacer entender que la música está viva, aún después de tanto tiempo y tantos hechos y procesos históricos, aún después de tantos cambios e ideas nuevas, es la tarea del músico.

La obra para piano de Liszt y la obra para piano de Ravel, ¿podrían tener algo en común? ¿Será posible encontrar un vínculo, a partir de su música, entre estos dos compositores tan diferentes? Pertenecieron a épocas diferentes y aunque fueron contemporáneos durante once años no llegaron a conocerse. Muy seguramente tenían ideas diferentes acerca de la música y su relación con el piano definitivamente no fue la misma. Liszt es uno de los más grandes edificadores de la técnica pianística moderna, resultado de la experiencia que adquirió como concertista durante sus abarrotadas giras de los años 1838 a 1847 y de una profunda y cuidadosa reflexión sobre su quehacer artístico como compositor, concertista y maestro de piano. Ravel en cambio no es considerado un gran pianista; no obstante, es descrito frecuentemente por especialistas de su obra como el iniciador de una nueva escritura para piano.

Este trabajo escrito ha surgido de cuestionamientos sobre un pequeño descubrimiento que ha resultado muy interesante al menos para el autor de esta tesis. Dos obras de estos compositores comparten un título bastante similar: *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* es una obra para piano de Liszt incluida en el tercer volumen de *Années de Pèlerinage* y *Jeux d'eau*, compuesta y estrenada en los albores del siglo XX, es una obra de Ravel que inaugura un mundo de posibilidades técnicas y expresivas del piano. ¿Será acaso que tienen algo más en común que sus títulos? ¿Ravel habrá conocido esta obra de Liszt? Si es que la conoció, ¿habrá tenido en mente esta obra como principal inspiración para componer sus propios *Jeux d'eau*? En una primera escucha atenta de ambas obras, la respuesta evidente a la última pregunta es: por supuesto que sí; pero ahora, ¿cómo demostrarlo? Ahora bien, Ravel ha expresado en sus cartas y escritos una gran admiración por la música de Liszt; además, sus registros del conservatorio indican que estudió la música para piano de este gran compositor húngaro por lo que es evidente que conoció muy bien su obra pianística.

Este trabajo nace de la necesidad de realizar una investigación más a fondo del supuesto vínculo entre estas dos obras y de la premisa de que esta obra para piano de Ravel está fuertemente influenciada por la de Liszt. De este modo, este trabajo gira en torno a la siguiente pregunta: ¿A través de cuáles métodos de análisis es posible comprobar la existencia de una influencia de la música de piano de Franz Liszt sobre la obra para piano de Maurice Ravel? De esta pregunta central se desprenden cuestionamientos secundarios como: ¿hasta qué punto se advierte la propuesta de Liszt en la obra de Ravel y dónde comienzan las aportaciones propias de Ravel? ¿Cuáles fueron las propuestas que resultan innovadoras en el campo de la armonía, el estilo y la escritura para piano de cada uno de estos compositores? ¿A través de cuáles métodos de análisis es posible probar que efectivamente la obra de Ravel está construida a partir de los recursos pianísticos heredados de Liszt? Todo esto conduce a una reflexión acerca de la herencia de la música para piano de Franz Liszt en la música para piano de Maurice Ravel y a un análisis comparado de dos de sus obras acuáticas. La hipótesis central que se deriva de la pregunta eje es que: un estudio comparativo entre *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* y *Jeux d'eau* revela una influencia de la música de piano de Franz Liszt sobre la obra para piano de Maurice Ravel.

En esta investigación se plantea un análisis detallado de estas dos obras, que permita obtener evidencia que sirva de sustento al planteamiento de que la música para piano de Franz Liszt efectivamente influyó sobre la obra para piano de Maurice Ravel. El análisis comparado entre ambas obras se realiza conforme se avanza en el estudio de cada obra en particular y al final del trabajo se habrá construido una visión global de cada compositor y su estilo a través de sus piezas acuáticas. Así pues, este trabajo contempla abordar las obras *Jeux d'eau* y *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* desde diferentes puntos de vista y cuenta con dos capítulos, cada uno dedicado a uno de los compositores en cuestión y a su obra acuática. El primer capítulo está dedicado a Franz Liszt y a *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, mientras que en el segundo capítulo se estudia a Maurice Ravel y a su obra *Jeux d'eau*. En primera instancia, para cada uno de estos capítulos se esboza una pequeña reseña biográfica del compositor. Después, en un segundo apartado se contextualiza la época con los principales hechos y procesos históricos y culturales; se da énfasis a los sucesos artísticos que son determinantes en la vida de los compositores. En el tercer apartado de los capítulos se aborda un estudio de las características particulares del estilo compositivo del compositor y se contrastan las aportaciones a la literatura pianística; para esto se discuten las principales influencias de su música, los rasgos generales de su lenguaje musical y las aportaciones que realizan a la técnica pianística y al campo de la armonía. Siendo especialmente vasta la producción de Liszt, se da énfasis al estudio de la música para piano que escribió a partir de 1870, época en la que compuso *Les Jeux d'eau a la Villa d'Este*. Durante este periodo tardío de su vida se encuentra a un Liszt experimentador en el campo de la armonía y pionero en la construcción de acordes; anticipando veinte años el infinito universo sonoro que se abre apenas comienza el siglo XX. Para finalizar se estudian las ideas de ambos compositores acerca de la música. Tanto Liszt como Ravel brindan una serie de ideas respecto a la naturaleza de la música que va a sustentar su universo sonoro. Sus escritos (cartas, artículos, entrevistas, prefacios a sus obras) ofrecen una mirada interesantísima y única de su pensamiento musical más allá de sus obras musicales. Un esbozo de la estética inherente a cada una de las obras aquí estudiadas completa el estudio y hace más claro el contraste o en su caso, semejanza entre las obras. El cuarto y último apartado de cada capítulo se conforma

por un análisis musical de las obras acuáticas en sí (melodía, armonía, forma) donde se pone especial atención a los recursos técnicos pianísticos, armónicos y texturales que ambos compositores utilizan para evocar los movimientos y diversas sonoridades del agua. Se estudia el estilo, la historia y el contexto específico de cada obra acuática y al final, una pequeña sección donde se recopilan las indicaciones de mayor importancia para el estudio e interpretación de las obras en cuestión realizadas por los compositores mismos.

La metodología propuesta incluye la consulta de fuentes primarias (escritos publicados de autoría de los compositores estudiados) y la consulta de fuentes secundarias especializadas: libros y artículos de análisis de las obras en cuestión, así como las publicaciones realizadas por especialistas en la vida y obra de Franz Liszt como Alan Walker y Humphrey Searle; y en el caso de Maurice Ravel: Alexis Roland-Manuel, Arbie Orenstein y Roger Nichols. En las publicaciones de especialistas en la vida y obra de Liszt y Ravel se exponen breves y concisas exégesis del tema propuesto a investigar; sin embargo, no se ha encontrado texto alguno que profundice específicamente en el vínculo entre Liszt y Ravel a través de sus obras acuáticas. Así pues, se pretende arrojar una nueva luz sobre este tema. Michel-Dimitri Calvocoressi, traductor, crítico musical y amigo cercano de Ravel, fue probablemente el primero en abordar un estudio entre ambas obras de Ravel y Liszt en un párrafo, sucinto y eficaz, de su artículo *The Problem of Programme-Music*, publicado en Londres en el año de 1913 en la revista sobre música clásica *The Musical Times*. Calvocoressi expone que, aunque el punto de partida de ambas obras es el mismo, los sonidos del agua de fuentes ornamentales, un estudio más profundo revelaría discrepancias de importancia entre ambas piezas y arrojaría una nueva luz sobre la interpretación estas dos obras. Este es el objetivo principal de esta tesis.

# CAPÍTULO 1

Sobre la espiritualidad y las fuentes de Roma.

Franz Liszt

“Je m'adressant à quelques-uns (...) qui conçoivent pour l'art une destination autre que celle d'amuser les heures vaines, et lui demandent autre chose que la futile distraction d'un amusement passager.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Franz Liszt, «Avant-propos». En José Vianna da Motta (ed.), *Tagebuch eines Wanderers. Für Pianoforte zu zwei Händen. Franz Liszts Musikalische Werke. Serie II, Band 4* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916), 2.

Esta traducción, así como todas las subsecuentes, son por el autor de esta tesis: “Me dirijo a aquellos (...) que conciben para el arte un destino distinto al de entretener las horas vanas, y le piden algo más que la distracción fútil de una diversión pasajera.”

## I. Perfil biográfico de Franz Liszt

Franz Liszt nació el 22 de octubre de 1811 en una ciudad al oeste de Hungría llamada Doborján, ciudad que después de la Primera Guerra Mundial fue cedida a Austria y actualmente se conoce como Raiding. Su lengua materna era el alemán y fue el único hijo de Adam Liszt, de origen húngaro, y Maria Anna Lager, originaria de Krems, Austria.<sup>2</sup> Adam Liszt fue un empleado en los estados Esterházy y un músico amateur bastante competente: tocaba el violoncello, el piano y además cantaba y formaba parte de los conciertos de verano en Eisenstadt; conoció a Haydn cuando trabajaba para el príncipe Esterházy.<sup>3</sup> El pequeño Liszt de seis años comenzó a tomar clases de piano con su padre. Pronto se hizo evidente su gran genio para la música y en noviembre de 1820, a la edad de nueve años, dio su primera presentación pública en Oedenburg con gran éxito. A partir de entonces un gran número de nobles húngaros (entre ellos los condes Amadé, Szapáry y Michael Esterházy) financiaron su educación musical.<sup>4</sup> Entre su repertorio figuraban Bach, Mozart, Hummel, Clementi, Ries, Moscheles y Beethoven entre muchos otros; además daba muestras notables de ser un excelente improvisador. Sus maestros fueron Carl Czerny en piano y Antonio Salieri en contrapunto y teoría durante su estancia en Viena en 1819-1821.<sup>5</sup> Czerny hace remembranza en su autobiografía:

“... in the year 1819 (...) a man with a small boy of about eight years approached me with a request to let the youngster play something on the fortepiano. (...). His playing was also quite irregular, untidy, confused, (...). But that notwithstanding, I was astonished at the talent which Nature had bestowed on him. He played something which I gave him to sight-read, to be sure, like a pure ‘natural’; but for that very reason one saw that Nature herself had formed a pianist.”<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Alan Walker, «1. Early childhood.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rkey=rJkR1A](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rkey=rJkR1A). (Consulta: enero 17, 2021).

<sup>3</sup> Ronald Taylor, *Franz Liszt*, Lilian Schmit (trad.) (Argentina: Javier Vergara Editor, S.A., 1986), 21-25.

<sup>4</sup> Alan Walker, Op. Cit.

<sup>5</sup> Idem, *Franz Liszt. Tome 1. 1811-1861*, Hélène Pasquier (trad.) (France: Fayard, 1989), 78-79.

<sup>6</sup> Idem, «1. Early childhood.», Op. Cit.

Traducción: “...en el año de 1819 (...) un hombre y un pequeño niño de unos ocho años se acercaron a mi con la petición de dejar que el pequeño tocara algo en el fortepiano. (...). Su tocar era algo irregular, desordenado, confuso, (...). No obstante, me asombró el talento que la Naturaleza le había otorgado. Tocó algo que le di

El joven Liszt estudió con Czerny tan solo durante catorce meses, entre 1821 y 1823, pero fue suficiente para lograr un gran avance en su técnica estudiando *Gradus ad Parnassum* de Clementi y la *Escuela de la velocidad* del propio Czerny. Gracias a las relaciones de su maestro con Beethoven, Liszt pudo conocerlo en la primavera de 1823, días antes de un concierto en Viena.<sup>7</sup> Su padre tenía planes de llevar al pequeño Liszt a París a un concierto de debut y a estudiar en el Conservatorio, a pesar de que Czerny consideró prematura la decisión de dejar Viena.

Al momento de su arribo en París en 1823 intentó entrar al Conservatorio, pero fue rechazado pues sólo admitían estudiantes franceses; el director en aquel entonces era Luigi Cherubini. Así que tomó clases particulares con Antoine Reicha en contrapunto y teoría y Ferdinando Paer en composición dando como resultado su Opus 1: *Études pour le piano en douze exercices* y que publicó en 1826 (cuya importancia radica en que después de revisarlos en 1837 y nuevamente en 1851, estos ejercicios se convirtieron en los *Douze Études d'exécution transcendante*). Su primera ópera *Don Sanche, ou Le château de l'amour* se estrenó en París el 17 de octubre de 1825.<sup>8</sup> En París conoció al fabricante de pianos Sébastien Erard con quien entabló una amistad de toda la vida. Erard le presentó los modelos más recientes de pianos con mecanismos que permitían al piano ser un instrumento más ágil y virtuoso así como más robusto, pues contaba ahora con siete octavas; Liszt fue de los primeros en experimentar en aquellos pianos. En varias ocasiones Erard prestó sus pianos para las giras y recitales de Liszt.<sup>9</sup> Al ser rechazado por el Conservatorio Liszt, de trece años, pudo continuar con sus habituales giras; dio un recital debut en junio de 1824 en Londres donde fue escuchado por Clementi y Ries. Dio una segunda gira a Londres y Manchester en

---

para que lo leyera a primera vista, sin mayor dificultad; por eso mismo se veía que la Naturaleza había formado por sí sola a un pianista.”

<sup>7</sup> Idem, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 87-91.

<sup>8</sup> Idem, «2. From Vienna to Paris.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

<sup>9</sup> Ibid.

1825 y una última en 1827 donde Clementi volvió a escuchar al joven Liszt.<sup>10</sup> En todos sus conciertos, el alojamiento y los pianos fueron provistos por la firma de Erard.

A mediados de 1827 Liszt sufrió una fuerte depresión ocasionada por la repentina muerte de su padre, ocurrida el 27 de agosto de 1827 mientras estaban en *Boulogne-sur-Mer* (norte de Francia) de vacaciones. Este suceso resultó traumático para el joven Liszt de dieciséis años que se reunió con su madre en París después de las exequias de su padre. Liszt tuvo que trabajar como profesor de piano de las familias adineradas de París para mantener a su familia.<sup>11</sup> Fue un periodo muy difícil que lo mantuvo alejado de los escenarios hasta 1830; cuando movimientos de protestas liderados por liberales y nacionalistas reaccionaron ante las Ordenanzas de julio, una serie de edictos que Carlos X publicó el 26 de julio que limitaron a la prensa, disolvieron la asamblea legislativa y pretendía la reducción del electorado, todo esto con el fin de contener el avance ideológico y político liberal y nacionalista y tratar de asegurar el poder monárquico. Liszt fue partidario de estas ideas revolucionarias que culminaron en la llamada revolución de julio de París en 1830. La revolución terminó con la abdicación de Carlos X de Francia, rey conservador de tendencias absolutistas, siendo reemplazado por el monarca constitucional Luis Felipe, duque de Orleans y primo de Carlos X.<sup>12</sup>

Después de estos movimientos sociales, Paganini hizo su debut en París en marzo de 1831; sin embargo, Liszt estaba en Suiza para entonces; no pudo escucharlo sino hasta abril de 1832. Liszt quedó totalmente impresionado al escuchar tocar a Paganini, sin duda, un momento decisivo que cambiaría por completo su visión sobre su propio instrumento. Incentivado por el virtuosismo de Paganini, Liszt decidió llevar su propia técnica en el piano hasta límites extremos. El resultado de esta época de estudio es la primera versión de los

---

<sup>10</sup> Idem, «3. The trips to England, 1824–7.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

<sup>11</sup> Idem, «4. The death of Adam Liszt.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

<sup>12</sup> Jackson J. Spienvogel, *Historia Universal. Civilización de Occidente: Tomo 2*, Karin Otterbach Jimeno (trad.) (México: Cengage Learning, 2009), 646-647.

*Grandes Études*, publicados en 1837. El pianismo de Liszt se enriqueció con el contacto con Paganini<sup>13</sup> y el escucharlo actuar lo inspiró a enfocarse más que nunca en su técnica:

“Llevo quince días en los que mi espíritu y mis dedos trabajan como condenados; (...) Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber están todos alrededor de mí. Los estudio, los medito, los devoro con furor; además, trabajo haciendo de cuatro a cinco horas de ejercicios (terceras, sextas, octavas, *tremolos*, notas repetidas, cadencias, etc.). ¡Ah! Siempre que no me vuelva loco, ¡verás un artista, en mí! Un artista (...) tal y como se precisa hoy en día.”<sup>14</sup>

Durante la década de 1830, el salón aristócrata era el centro de la vida artística e intelectual de París. En ellos se reunían escritores como Sainte-Beuve, Hugo, Balzac y George Sand (Liszt se convirtió en un ávido lector de ellos); pintores como Delacroix, Devéria y Ary Scheffe. Chopin y Liszt se impregnaban de otras artes y de las ideas revolucionarias y románticas.<sup>15</sup> Alrededor de 1832, Liszt conoció en uno de estos salones aristócratas a la condesa Marie d’Agoult, nacida como Marie-Catherine-Sophie de Flavigny, con quien pasaría los siguientes años de su vida; en aquel entonces Liszt tenía veintidós años y la condesa veintiocho. La condesa d’Agoult inició una relación con Liszt que mantuvieron a distancia y en secreto. A finales de 1834 su relación se había hecho pública, así que decidieron dejar Francia para evitar rumores y se instalaron en Ginebra, Suiza. Liszt fue invitado a ser profesor de piano en el recién inaugurado Conservatorio de Ginebra, aunque sólo estuvo trabajando ahí durante una corta temporada. Fue durante esta época en Suiza que Liszt y la condesa visitaron los lugares que Liszt retrató primero en *Album d’un voyageur* y que luego reeditó en *Années de pèlerinage*: El lago *Wallenstadt*, la capilla de Guillermo Tell (William Tell), *Chamonix Valley*, entre otros.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Alan Walker, «5. Contacts with Parisian society.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

<sup>14</sup> Carta de Liszt a Pierre Wolff fechada el 2 de mayo de 1832, después del concierto de Paganini. Citado en Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 345.

<sup>15</sup> Alan Walker, «5. Contacts with Parisian society.» Op. Cit.

<sup>16</sup> Idem, «7. Years of pilgrimage, 1835–9.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

En diciembre de 1835 nació la primera hija de la condesa y de Liszt: Blandine-Rachel Liszt. En 1837 continuaron sus años de peregrinaje hacia Italia, visitaron el lago *Maggiore*, Bellagio (donde nació Cosima<sup>17</sup> en 1837, su segunda hija), Venecia, Roma (donde nació Daniel, el tercer hijo de Marie d'Agoutl y Liszt, en 1839) y la ciudad italiana de Lucca.<sup>18</sup> Liszt hacia viajes frecuentes a Milán; donde conoció al editor de música Giovanni Ricordi que puso a su disposición un acervo de alrededor de mil quinientas partituras. Fue entonces cuando, inspirado por los paisajes, el arte y la literatura italiana, compuso su segundo volumen de *Années de pèlerinage*. Escribió las primeras versiones de *Sonetti del Petrarca*, *Il penseroso*, *Sposalizio* y *Après une lecture du Dante*.<sup>19</sup>

En la primavera de 1838 Liszt regresó a los escenarios con una serie de conciertos en Viena para beneficencia de su país natal Hungría; que había sufrido severas inundaciones a causa del desbordamiento del río Danubio. A estos recitales asistieron Clara Wieck y Czerny y terminaron con críticas favorables. A partir de entonces y durante los siguientes 10 años, Liszt haría una carrera de virtuoso del piano sin precedentes en la historia de la música. Se presentó en todo el imperio Austrohúngaro, Moldavia y Ucrania.<sup>20</sup> En Leipzig Liszt conoció a Robert Schumann, quien escribió para su *Neue Zeitschrift für Musik* una serie de reseñas de sus conciertos en la *Gewandhaus* realizados en marzo de 1840. En Berlín en 1841 dio una impresionante serie de conciertos en la *Singakademie* donde fue escuchado por Mendelssohn, Meyerbeer y Spontini. *Lisztomania* fue un término acuñado por Heinrich Heine para describir el frenesí alcanzado por los asistentes a los conciertos de Liszt, especialmente durante sus conciertos en Berlín de 1841: "The behaviour of his audiences has been compared to the mass hysteria associated with revivalist meetings or 20th-century rock stars."<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> En general, no se traducirán los nombres propios originarios de lenguas extranjeras. Se utilizará la escritura original alemana, en lugar de la escritura española: Cósima.

<sup>18</sup> Alan Walker, «7. Years of pilgrimage, 1835–9.», Op. Cit.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Idem, «8. The Glanzzeit, 1839–47.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, "Liszt, Franz", Op. Cit.

<sup>21</sup> Ibid.

Traducción: "El comportamiento de su público ha sido comparado con la histeria masiva asociada con las reuniones de reavivamiento (Revival meeting) o las estrellas de rock del siglo XX."

En noviembre de 1839 la condesa d'Agoult regresó a vivir con su familia a la que había abandonado para poder estar con Liszt. Su familia no aceptó a sus hijos Blandine-Rachel, Cosima y Daniel, quienes fueron criados por Anna Liszt, la madre del compositor. Liszt se hizo cargo de sus gastos y educación y cada vez que estaba en París los visitaba. Para 1844 su relación con Marie d'Agoult se disolvió por completo al darse a conocer por la prensa su amorío con la bailarina Lola Montez.<sup>22</sup>

Mientras estaba en Kiev hacia principios de 1847, después de haber pasado casi diez años de gira por toda Europa, Liszt conoció a la princesa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, el otro gran amor de su vida. Cuando se conocieron, la princesa tenía veintiocho años y Liszt treinta y cinco. La princesa había sido obligada a casarse con el príncipe Nicholas von Sayn-Wittgenstein con solo diecisiete años, pero cuando conoció a Liszt inició una batalla legal para anular su matrimonio.<sup>23</sup>

En 1848, Liszt aceptó el puesto de *Kapellmeister* de Weimar ofrecido por el duque Carl Alexander.<sup>24</sup> La gran estima que le tenía al duque, los intereses y mutuos ideales que compartían fueron sus razones principales; además, después de haber pasado diez años en gira quería tener más tiempo para componer. En Weimar había una orquesta y un teatro de Ópera que Liszt supo aprovechar muy bien pues, en los trece años que pasó en Weimar (de 1848 a 1861), creó algunos de sus trabajos orquestales más importantes: sus doce poemas sinfónicos, que fueron dedicados a la princesa Carolyne; su sinfonía *Fausto*, compuesta entre agosto y octubre de 1854. Así mismo dio clases a la primera generación de alumnos de Liszt, entre los que estaban: Hans von Bülow, Peter Cornelius, Karl Klindworth, Carl Tausig, y William Mason.<sup>25</sup> Durante su estancia en Weimar agrandó la orquesta de esta ciudad a cuarenta y cinco músicos (con recurrentes invitaciones a músicos extras para formar una orquesta más grande). También tomó el trabajo de editar partituras: editó las treinta y dos sonatas de Beethoven, los nocturnos de John Field, los preludios completos de Chopin y los

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Idem, « 11. To Weimar.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, "Liszt, Franz", Op. Cit.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

trabajos de piano de Schubert y Weber.<sup>26</sup> A principios de la década de 1860 Liszt abandonó el puesto de *Kapellmeister* de Weimar por diferencias creativas con Franz Dingelstedt, poeta alemán, dramaturgo y administrador de teatros. Durante todo este tiempo estuvo acompañado por la princesa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein.

La batalla que había iniciado la princesa Carolyne en 1848 para anular su primer matrimonio con el príncipe Nicholas von Sayn-Wittgenstein por fin tuvo una respuesta favorable por parte del Papa Pío IX a principios de 1861. De este modo, Liszt llegó a Roma en agosto de ese mismo año para su boda con Carolyne programada para el 22 de octubre, en su cumpleaños número cincuenta; sin embargo, en el último momento, el permiso que había conseguido la princesa fue revocado y por tanto su boda con Liszt era irrealizable.<sup>27</sup> Liszt además había perdido a sus hijos Daniel en 1859 y a Blandine en 1862. Cosima, su única hija ahora, había decidido abandonar a su esposo Hans von Bülow durante la década de 1860 para casarse con Richard Wagner en 1870; Liszt rompió relaciones con Wagner durante cinco años.<sup>28</sup> Para recobrar un poco de paz, Liszt, ya en Italia, decidió retirarse en *Madonna del Rosario*, un convento de las afueras de Roma dirigido por monjes dominicos. En 1865 Liszt recibió la tonsura y las órdenes menores. A partir de entonces será conocido como Abbé Liszt. Visitaba frecuentemente la Basílica de San Pedro y la Capilla Sixtina donde conoció la música de Palestrina y el canto llano.<sup>29</sup>

A partir de 1869 y hasta el final de su vida, Liszt estuvo viviendo por temporadas en Roma, Weimar y Budapest, con ocasionales viajes a Viena y París.<sup>30</sup> Volvió a Weimar después de múltiples insistencias por parte de Carl Alexander y se hospedó en la *Hofgärtnerei*, donde había un piano provisto por la firma Bechstein. Fue en este sitio donde Liszt volvió a dar clases a una segunda generación de grandes pianistas entre los que se encontraban Moriz

---

<sup>26</sup> Idem, «14. Liszt as author and editor.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

<sup>27</sup> Idem, «20. From Weimar to Rome, 1859–64.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Idem, «21. Liszt enters the lower orders.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

<sup>30</sup> Idem, «23. Liszt as teacher.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

Rosenthal, Emil von Sauer, Sophie Menter, Rafael Joseffy y Aleksandr Siloti; además concibió el concepto de *masterclass* tal cual y como se entiende actualmente:<sup>31</sup> el estudiante toca para Liszt y los demás alumnos una obra, al final de ésta, Liszt sentado al piano, tocaba algunas partes de la obra en cuestión dando indicaciones y comentarios generales acerca de la interpretación. Numerosas reseñas de sus clases se encuentran en los diarios y bitácoras de jóvenes estudiantes de piano que asistieron a estas clases como August Göllerich, Carl Lachmund, Amy Fay, entre otros:

“When playing the piano, the physical problems associated with it were his last consideration. (...). Liszt generally liked to have before him some poetical image in order to draw an appropriate interpretation from his pupils. (...). This emphasis on musical interpretation made Liszt’s classes exceptional.”<sup>32</sup>

Liszt no pedía ninguna remuneración económica por estas clases. En realidad, Liszt no volvió a cobrar tampoco ninguno de los rarísimos recitales que ocasionalmente daba; en cambio donaba las ganancias de sus conciertos a diferentes causas y el único ingreso que tenía eran las escasas ganancias que le dejaban las ventas de su música impresa.<sup>33</sup>

En marzo de 1875 recién había sido el alumbramiento de Maurice Ravel en Ciboure, país vasco francés y mientras tanto, en Budapest, Liszt había sido nombrado presidente de la *Országos Magyar Királyi Zeneakadémia* (Real Academia Nacional de Música de Hungría); el 14 de noviembre de ese mismo año abrió sus puertas como la primera escuela de música de carácter profesional de Hungría.<sup>34</sup> Como miembro fundador, Franz Liszt contribuyó a profesionalizar y desarrollar la vida musical de su país. Esta academia sería renombrada como *Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem* (Academia de Música Ferenc Liszt) y para finales del siglo XIX había sido el alma mater de grandes músicos como Béla Bartók, Zoltán Kodály y Ernő Dohnányi. Por todo el trabajo que representaba para un hombre de más de sesenta años el

---

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.

Traducción: “Al tocar el piano, los problemas técnicos asociados a ello eran de su última consideración. (...). Liszt gustaba de tener ante sí alguna imagen poética para extraer una interpretación adecuada de sus alumnos. (...). Este énfasis en la interpretación musical hizo que las clases de Liszt fueran excepcionales.”

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Idem, «24. Growing ties to Hungary.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

ser el presidente de la recién formada academia, Liszt no aceptó ninguna remuneración económica más allá del departamento donde se hospedaba en Budapest.

La música de la última etapa de Liszt se tornó más sombría y muy reflexiva; el tema de la muerte y la religión rondaban los pensamientos musicales de Liszt, abundaban las marchas fúnebres, elegías y memoriales. Hacia sus últimas obras cada vez fue más evidente un alejamiento de la tonalidad, el cromatismo, el uso de disonancias no resueltas y finales de obras tonalmente ambiguos; además de experimentar con la bitonalidad sus acostumbradas incursiones en inusitadas construcciones de acordes se volvieron cada vez más atrevidas.<sup>35</sup>

En 1886 Liszt recibió múltiples invitaciones para celebrar su cumpleaños número setenta y cinco en Londres, ciudad que no había visitado desde hace más de cuarenta años; recibió invitaciones de *The Royal Academy of Music*, *The Philharmonic Society* y del Palacio de *Buckingham*. En abril viajó a Londres donde pasó alrededor de tres semanas: dio un recital el 6 de abril en *The Royal Academy of Music* y el 7 en *Windsor Castle* donde tocó para la reina Victoria, a quien había conocido cuarenta y un años antes en Bonn en el festival Beethoven.<sup>36</sup> Para mediados de mayo Liszt estaba de regreso en Weimar. Su hija Cosima fue a visitarlo por esas fechas, lo cual fue una sorpresa para Liszt puesto que no había tenido contacto con ella desde la muerte de Wagner en 1883; el motivo de su visita fue para invitarlo al festival Wagner de Bayreuth donde Cosima había quedado como directora y que estaba teniendo dificultades de toda índole. La presencia de Liszt era garantía de revivir la publicidad y la asistencia al Festival.<sup>37</sup> Liszt accedió y en julio viajó a Bayreuth; hizo con una pequeña escala en Luxemburgo donde el 19 de julio de 1886 dio su último recital público.<sup>38</sup> El viejo Liszt padecía edemas (retención de líquidos en las piernas) y cataratas, que le complicaban caminar, leer y escribir música. Para cuando llegó a su destino tenía fiebre y tos. Se hospedó

---

<sup>35</sup> Idem, «25. The music of Liszt's old age.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, "Liszt, Franz", Op. Cit.

<sup>36</sup> Idem, «26. Last visit to England, 1886.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, "Liszt, Franz", Op. Cit.

<sup>37</sup> Idem, «27. Death.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, "Liszt, Franz", Op. Cit.

<sup>38</sup> Ibid.

en el número 1 de *Siegfriedstrasse* y todos los días Cosima lo visitaba en las mañanas; la mayor parte del tiempo estaba con sus alumnos que lo habían acompañado. A finales de julio su estado de salud era muy grave y había sido diagnosticado con neumonía. Liszt murió la noche del sábado 31 de julio de un ataque al corazón. El funeral tuvo lugar el 3 de agosto y fue enterrado en *Bayreuth Stadtfriedhof*. Las exequias celebradas fueron protestantes en lugar de católicas y el *Bayreuth Stadtfriedhof* (cementerio donde fue enterrado y donde su cuerpo yace actualmente) también es protestante.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Ibid.

## II. Ambiente musical en Europa occidental del siglo XIX

### a) Ambiente político, social y cultural

Después de la caída del Imperio Napoleónico, representantes de los estados que combatieron contra Napoleón se reunieron en Viena en 1815 con la intención de establecer un orden en el mapa europeo después de casi una década de guerra y de restaurar los principios de gobierno monárquico. Los acuerdos de paz del Congreso de Viena fueron la reacción de una ideología conservadora para contener las fuerzas liberales y nacionalistas desatadas por la Revolución Francesa. La familia Borbón regresó al trono en Francia; aunque parecía que el antiguo régimen se había reestablecido sólo era una ilusión, pues las ideologías del liberalismo y el nacionalismo habían llegado para quedarse y Europa no volvería a ser como antes. Se produjeron movimientos por los principios de libertad e igualdad política y oleadas revolucionarias durante 1820 y 1830 y 1848.<sup>40</sup>

El liberalismo partía de la premisa de que el estado no debía interrumpir el desempeño natural de las fuerzas económicas de una nación. Aunque su foco era la economía, el liberalismo incluía ideas como la protección de las libertades civiles y los derechos básicos de una persona: igualdad ante la ley, libertad de reunión, de expresión, de prensa, tolerancia religiosa; abogaba además por la separación de la iglesia y el estado; el derecho a oposición pacífica en el parlamento y una legislatura elaborada por una asamblea representativa elegida por votantes.<sup>41</sup> El nacionalismo nació como una conciencia de ser parte de una comunidad que tiene instituciones, tradiciones, lenguaje, cultura y tradiciones comunes; esta comunidad constituye una nación y el foco de lealtad política del individuo. Una de las principales ideas del nacionalismo es que la libertad solamente puede ser materializada por pueblos que se gobiernen a sí mismos.<sup>42</sup> Liszt fue partidario de estas ideas revolucionarias que provocaron la revolución de julio de París en 1830 y la agitación política en Francia en 1848 que logró una nueva constitución y el establecimiento de la Segunda

---

<sup>40</sup> Jackson J. Spienvogel, *Op. Cit.*, 633 - 635.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 642.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 644.

República el 4 de noviembre de 1848.<sup>43</sup> En las elecciones convocadas resultó ganador Carlos Luis Napoleón Bonaparte, sobrino de Napoleón. Después de gobernar durante cuatro años como presidente de la república, el 2 de diciembre de 1852, Luis Napoleón asumió el título imperial como Napoleón III; así dio inicio el Segundo Imperio francés que se instauró como forma de gobierno de Francia hasta 1870 cuando se produjo la caída del Segundo Imperio en la guerra franco-prusiana (1870-1871), donde resultó ganador el ejército prusiano dirigido por Otto von Bismarck.<sup>44</sup>

A principios del siglo XIX Alemania estaba conformada por alrededor de trescientos estados independientes, reminiscencia del Sacro Imperio Romano Germánico. Después del Congreso de Viena se constituyó una confederación de treinta y nueve estados soberanos, siendo los más extensos y poderosos Austria y Prusia. Sólo hasta la segunda mitad del siglo XIX lograrían una unidad política nacional. El liberalismo, el nacionalismo y las revoluciones que estallaron en Alemania en 1848 y 1849 influyeron en la búsqueda de la identidad nacional. Después de la derrota de Francia en la guerra franco - prusiana en 1871, Bismarck lograría la unidad nacional, conformaría el Imperio Alemán o Segundo Reich y se proclamaría Kaiser Guillermo I de Prusia.<sup>45</sup>

Mientras la revolución de las ideas provocaba la agitación política y social, otra revolución se llevó a cabo en la historia de los instrumentos musicales: la evolución del piano. Había pasado un siglo desde que Bartolommeo Cristofori, fabricante de claves florentino, inventó a principios del siglo XVIII el *Gravicembalo col piano e forte*.<sup>46</sup> Cristofori agrupó las características principales de los instrumentos de tecla de su época: la naturaleza percusiva del clavicordio que le permitiría hacer dinámicas y los apagadores y la forma del clavecín. Cristofori concibió una nueva manera de percusión de la cuerda por medio de un martinete cubierto de piel. Los rasgos esenciales del instrumento inventado a principios del siglo XVIII se mantienen hasta hoy; entre ellos el más importante es el mecanismo de escape que hace

---

<sup>43</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 151-154.

<sup>44</sup> Jackson J. Spienvogel, Op. Cit., 666-668.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 673-678.

<sup>46</sup> Piero Rattalino, *Historia del piano. El instrumento, la música, y los intérpretes*. Juan Godó Costa (trad.) (España: Idea Books, 2005), 13.

que el martillo retroceda inmediatamente después de haber golpeado la cuerda aún con la tecla presionada. En 1783 el fabricante inglés John Broadwood añadió el pedal de resonancia que levanta todos los apagadores. El mecanismo de doble escape fue introducido por Sébastien Erard en 1821 debido a la demanda de los virtuosos instrumentistas, el nuevo mecanismo aumentaba la rapidez de acción del teclado.<sup>47</sup> En 1825 el fabricante de pianos Alpheus Babock de Estados Unidos añade un marco de hierro para aumentar la tensión y el número de las cuerdas, de este modo aumentó la potencia sonora del instrumento; antes del marco de hierro la tensión de las cuerdas ocasionaba que los instrumentos se doblaran con el tiempo.<sup>48</sup> En 1855 el fabricante de origen alemán Henry Steinway diseñó un piano de cola con marco de hierro colado y en 1859 patentó el mecanismo de cuerdas cruzadas que aumentó la sonoridad y homogeneizaba el timbre del piano.<sup>49</sup>

A principios del siglo XIX el piano era un instrumento en constante evolución que iba perfeccionando sus características; entonces existían dos mecanismos predominantes en su construcción: el mecanismo vienés y el inglés.<sup>50</sup> El tipo de ejecución que requería el ligero piano vienés se concentraba predominantemente en las manos, específicamente en los dedos. El movimiento digital ligero y suave heredado de los fortepianistas se pudo adaptar con facilidad al teclado del piano de mecanismo vienés. Este teclado era suficientemente ligero para que la sola fuerza del dedo pudiera producir el sonido y cualquier participación del cuerpo resultaba innecesaria.<sup>51</sup> Estos pianos estaban desprovistos del mecanismo de doble repetición y su sonoridad era bastante limitada. Con el deseo de conseguir mayor volumen sonoro y mayores contrastes expresivos, se crearon cuerdas y teclados más robustos, ahora la sola técnica digital resultaba insuficiente:

“La necesidad [...] de aumentar la intensidad del sonido generó unos macillos más largos, más pesados y con una acción más poderosa, complicándose ulteriormente su mecanismo mediante un escape y una mayor profundidad de las teclas. Se instalaron entonces cuerdas más gruesas para conseguir un

---

<sup>47</sup> Thomas Hoi-Ning Lee, “Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism”. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts, (University of Washington, 2016), 11.

<sup>48</sup> Loc. Cit.

<sup>49</sup> Loc. Cit.

<sup>50</sup> Luca Chiantore, Op. Cit., 271-274.

<sup>51</sup> Thomas Hoi-Ning Lee, Op. Cit., 11.

sonido más fuerte y para resistir a la mayor fuerza de los macillos. Para que estas cuerdas se pusieran en vibración, se tuvo que atacarlas con mayor energía; al requisito de ligereza se unió, por tanto, la necesidad de cierta fuerza en los dedos, y hubieron de modificarse los principios mecánicos de la técnica en nombre de estas nuevas condiciones.”<sup>52</sup>

En cambio, la mecánica de los pianos ingleses ofrecía mayores contrastes dinámicos y una sonoridad más robusta; no obstante, estos instrumentos, cuyo teclado era más pesado, demandaban un gasto mayor de energía y el simple movimiento digital resultaba insuficiente para la producción del sonido.<sup>53</sup> La firma de pianos Erard era descendiente de este mecanismo y lo mejoró cuando dotó a sus pianos del mecanismo de doble escape, que ofrece mayor velocidad de la tecla para responder a las altísimas demandas técnicas del repertorio pianístico romántico (notas repetidas, trinos, *tremolo*, *arpeggios*, octavas, etc.). El mecanismo inglés permitía diferentes tipos de ataque y, por consiguiente, la posibilidad de lograr diversos timbres en el teclado.<sup>54</sup>

Joseph Johann Baptist Wölfl, Daniel Steibelt, John Field, Johann Peter Pixis, Friedrich Kalkbrenner, Johann Baptist Cramer, Johann Nepomuk Hummel e Ignaz Moscheles eran los pianistas de mayor fama en París alrededor de 1810.<sup>55</sup> Con una técnica heredada del fortepiano que se adaptó a la evolución constante del piano de principios del siglo XIX, lograron desarrollar en sus obras dificultades técnicas extraordinarias llevando el nivel general de la técnica pianística y de interpretación a límites hasta entonces desconocidos. En París había tres principales salas de concierto: la sala del conservatorio, la Salle Erard y la Salle Pleyel; los dueños de estas últimas también eran fabricantes de pianos, por lo que aprovechaban los conciertos para presentar al público los últimos modelos de pianos con innovaciones en el mecanismo, en la construcción, en el teclado y hasta en el diseño.<sup>56</sup>

Uno de los principales objetivos de las mejoras en los sistemas de producción del sonido en los pianos Pleyel y Erard era conseguir del piano un sonido cantáble derivado del

---

<sup>52</sup> Fétis y Moscheles, *Méthode des Méthodes de Piano* (1837/1840). Citado en Luca Chiantore, Op. Cit., 273.

<sup>53</sup> Thomas Hoi-Ning Lee, Op. Cit., 12.

<sup>54</sup> Luca Chiantore, Op. Cit., 272-279.

<sup>55</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 168-169.

<sup>56</sup> Loc. Cit.

modelo vocal de la ópera.<sup>57</sup> Esta búsqueda sonora se puede comprobar con algunos de los principales métodos de piano de la época: *L'art de chanter sur le piano* de Thalberg o *Clavier und Gesang* de Friedrich Wieck. Además, Thalberg, Chopin y Liszt frecuentaban estas funciones de ópera y gran parte de su obra para piano (así como la de otros virtuosos de la época) eran paráfrasis operísticas.<sup>58</sup> Hacia 1830 París era el centro del mundo pianístico; ahora el foco de atención recaía sobre una generación de pianistas-compositores más jóvenes como Henri Herz, Sigismund Thalberg, Ferdinand Hiller, Adolph Henselt, Alexander Dreyschock, Felix Mendelssohn, Clara Wieck, Frédéric Chopin y por supuesto Franz Liszt; es de notar que la mayoría de ellos provienen de Alemania o Austria-Hungría. Esta generación de músicos nacidos a principios del siglo XIX creció en los años de la Restauración, cuando las esperanzas de libertad se transformaron en conformismo resignado. En esta década partieron para siempre los máximos representantes del romanticismo temprano de la cultura alemana: en 1827 muere Beethoven, en 1831 Hegel y en 1832 Goethe.<sup>59</sup>

#### b) Romanticismo musical

Las raíces del romanticismo se remontan a los años sesenta del siglo XVIII en Inglaterra; no obstante, fue en Alemania donde se definió como teoría literaria y filosófica y alcanzó una hegemonía sobre la cultura europea de todo el siglo XIX.<sup>60</sup> Existe un desfase cronológico entre romanticismo filosófico-literario y romanticismo musical, pues las primeras obras literarias netamente románticas se publicaron en la última década del siglo XVIII mientras que las primeras obras musicales que podrían considerarse románticas se estrenaron durante la primera década del siglo XIX.<sup>61</sup> Algunos principios fundamentales de

---

<sup>57</sup> Luca Chiantore, Op. Cit., 306.

<sup>58</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 173-174.

<sup>59</sup> Renato Di Benedetto, *Historia de la música. Tomo VIII: El siglo XIX. Primera parte*, Andrés Ruiz Tarazona (coord.) (Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999), 76.

<sup>60</sup> Renato Di Benedetto, Op. Cit., 3.

<sup>61</sup> El romanticismo literario definió sus principios estéticos a finales del siglo XVIII con los hermanos Schlegel en Alemania, y a principios del s. XIX con Wordsworth y Coleridge en Inglaterra; y con Lamartine y Víctor Hugo en Francia.

Jim Samson, "Romanticism." *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023751](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023751). (Consulta: mayo 1, 2021).

la música romántica se encuentran ya, en una etapa embrionaria, en el clasicismo vienes. El procedimiento compositivo del estilo clásico, la elaboración motivico-temática y la forma sonata permanecieron como fundamento del pensamiento musical del siglo XIX; no obstante, a medida que avanzaba el siglo fueron sufriendo modificaciones profundas.<sup>62</sup>

La ideología imperante del Congreso de Viena estaba muy alejada de los ideales románticos, de este modo, el romanticismo adquirió un carácter de rebeldía pues se identificaba con el liberalismo y el nacionalismo. El romanticismo postulaba la subjetividad como la única realidad que es posible conocer y experimentar, exaltaba la individualidad irrepetible de cada obra de arte y la originalidad del artista creador, valoraba lo diverso y lo cambiante. La música instrumental logró autonomía pues se liberó de sus funciones de decoración, entretenimiento y celebración en el plano social; ahora su valor dependía de la calidad del acto creador individual y era libre: se debía a sí misma sus propias leyes, su fantasía se desplegaba en un juego sin finalidad, expresaba lo maravilloso, lo inefable, lo profundo y lo inaccesible al logos.<sup>63</sup> La estética racionalista tenía a la música en una estima muy baja, pues se le concebía como la fiel esclava de la poesía y la música era valorada solo mientras estaba iluminada por la palabra (logos), que es el instrumento privilegiado de la razón, portadora de contenidos conceptuales concretos y abstractos:<sup>64</sup> “it was precisely music's independence of reference, its imageless, ineffable, unknowable quality, that gave it privileged access to the ‘wonderful, infinite spirit-kingdom.’”<sup>65</sup> De este modo, la esencia de la realidad en el romanticismo era el misterio, alejado de las definiciones e inaccesible a la razón. A mediados del siglo XIX el romanticismo consolidó características como la idealización de la herencia cultural de la edad media y la naturaleza, se exacerbaron cualidades como la individualidad y la libertad del artista, lo irracional y lo fantástico. El nacionalismo promovió además la valoración de las tradiciones musicales de cada país y con

---

<sup>62</sup> Renato Di Benedetto, Op. Cit., 14-18.

<sup>63</sup> Ibid., 22-26.

<sup>64</sup> Ibid., 8.

<sup>65</sup> Jim Samson, Op. Cit.

Traducción: “Ha sido precisamente la independencia de referencias externas de la música, además de su cualidad abstracta, inefable e incognoscible, lo que le dio acceso privilegiado al maravilloso e infinito reino espiritual.”

esto, un creciente interés en la música popular; lo que tuvo como consecuencia principal el desarrollo del Lied alemán.<sup>66</sup>

Podría llegar a asegurarse que la música romántica nació primero en la teoría, en los escritos filosóficos de los hermanos Schlegel, de Johann Ludwig Tieck, Johann Gottfried von Herder, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Jean Paul Richter y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.<sup>67</sup> En estos escritos, que datan de finales del siglo XVIII, la música es promovida al rango más elevado de la jerarquía de las artes; la música vocal cede su posición privilegiada a la música instrumental, la cual tiene el mérito ahora de representar la esencia más auténtica de la música:

“La música sola es el arte verdaderamente romántico porque el infinito es su sujeto, porque no representa sentimientos determinados, sino que suscita en el corazón humano (...) aquella pasión infinita que deja entrever al hombre el (...) reino supremo del absoluto.”<sup>68</sup>

De los artículos más sobresalientes de la época se encuentra uno sobre la quinta sinfonía de Beethoven (1810) y otro sobre la música instrumental de Beethoven (1813), ambos escritos por E.T.A. Hoffmann; en ellos se describe la música de Beethoven, Mozart y Haydn como romántica y se aplica la teoría literaria-filosófica romántica a la música.<sup>69</sup> Estos artículos fueron los antecedentes más contundentes de la idea que desató uno de los más feroces enfrentamientos en la filosofía de la música del siglo XIX: la música absoluta.

### c) La guerra de los Románticos: música programática y música absoluta

Durante la década de 1850 una diferencia en la concepción de la naturaleza de la música ocasionó el enfrentamiento de dos estéticas musicales representadas en Leipzig por Brahms, Mendelssohn y el matrimonio Schumann, sustentados además por el crítico vienés Eduard Hanslick, en el lado de los conservadores contra los progresistas de Weimar: Liszt, Wagner y

---

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Renato Di Benedetto, Op. Cit., 7.

<sup>68</sup> Ibid., 11.

<sup>69</sup> Jim Samson, Op. Cit.

Berlioz. Mientras unos pretendían cristalizar las formas musicales heredadas por la escuela de Viena de Haydn, Mozart y Beethoven, específicamente la forma sonata, otros pretendían modificarla y desarrollarla.<sup>70</sup> El problema giraba en torno a la relación entre forma y contenido; forma y contenido van de la mano, no se puede modificar uno sin modificar el otro. Los compositores ofrecían dos vías: preservar la forma que heredaron de la escuela clásica de Viena o modificarla y desarrollarla. Mientras que Brahms y Mendelssohn produjeron monumentales sonatas y conciertos, Liszt se atrevió a hacer algo diferente e introdujo tres innovaciones importantes en sus obras:

- i. En primer lugar, tomó los movimientos separados de la sonata y los unió en un solo movimiento. La forma cíclica nace entonces de la síntesis de la sonata en un único movimiento de proporciones muy amplias; de este modo conserva la estructura interna tripartita (exposición, desarrollo, reexposición) y la estructura general de tres o cuatro movimientos diferentes. El desarrollo de la sonata cíclica viene a conformar lo que antes eran el segundo y tercer movimiento: adagio y scherzo respectivamente con un núcleo temático propio derivado de la exposición. El allegro final de una sonata tomará lugar como la reexposición; en este punto se recrean los materiales iniciales de la sonata, da la sensación de un nuevo ciclo.

El procedimiento de unir los movimientos de una sonata no es nuevo: la *Konzertstück* para piano y orquesta en Fa menor op. 79 (1821) de Carl Maria von Weber y la *Wanderer Fantasie* (1822) de Schubert son obras pioneras de esta innovadora estructura. En la obra de Liszt, el poema sinfónico (*Symphonische Dichtung*) y la sonata en Si menor (1853) son la máxima expresión de la estructura cíclica.<sup>71</sup>

Esta estructura libera a la forma sonata de un plan tonal impuesto donde la identidad de los temas contrastantes estaba definida por la dialéctica de las funciones armónicas; ahora la tonalidad deja de ser un recurso edificador de la forma y la

---

<sup>70</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1, Op. Cit.*, 834-838.

<sup>71</sup> Loc. Cit.

cadencia deja de funcionar como articulación del discurso musical. Así pues, se amplían las posibilidades de inusitadas combinaciones armónicas y se abre la puerta al uso de la armonía cromática. El discurso ya no está formado dialécticamente en proposiciones y respuestas, antecedente y consecuente, sino en núcleos motivicos independientes; que trae como consecuencia otro recurso innovador de Liszt: la transformación temática.<sup>72</sup>

- ii. La técnica de la transformación temática es esencialmente la variación: la idea principal es transfigurada y mientras que su estructura general se mantiene, da origen a una serie de ideas musicales derivadas de la primera. Esto le da a la obra cohesión y unidad mediante la transformación de un motivo.

Liszt no ha sido el primer compositor que utiliza esta técnica pero sí la perfeccionó. Beethoven ha usado antes este recurso en su sinfonía núm. 5 en Do menor op. 67 (1808), donde los temas principales de los movimientos II, III y IV nacen del primer movimiento; sin embargo, la *Wanderer Fantasie* de Schubert ejerce la mayor influencia, pues la continuidad del discurso y la organicidad de la forma de la obra se logra mediante la transformación de un solo tema que da origen a los cuatro movimientos que, además, se tocan sin pausa entre ellos. Berlioz también da un paso importante al introducir la noción de la *Idée fixe* de la que se hablará más adelante. En la obra de Liszt, ejemplos claros del principio de transformación temática se encuentran en *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata* (1849), sonata para piano de un solo movimiento cuyo segundo tema es una derivación del primero; así como en la sonata en Si menor.

- iii. Liszt sostenía que la música debía tener una naturaleza narrativa y descriptiva; pensaba que el lenguaje propio de la música podía ser tan rico y variado para representar como el de otras artes, la pintura y la poesía en particular:

“A mesure que la musique instrumentale progresse (...) elle tend à s'empreindre de plus en plus de cette idéalité qui a marqué la perfection des

---

<sup>72</sup> Renato Di Benedetto, Op. Cit., 122-125.

arts plastiques, à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés; tout ce qui échappe à l'analyse; tout ce qui s'agite à des profondeurs inaccessibles de désirs impérissables, de pressentiments infinis.”<sup>73</sup>

De este modo, en la música programática (*musique à programme* o *Programm Musik*) todo gravita en torno a una idea poética, que es el núcleo, aquello que la obra pretende representar o expresar.<sup>74</sup> La idea poética era introducida por un programa que Liszt definía como:

“...preface added to a piece of instrumental music, by means of which the composer intends to guard the listener against a wrong poetical interpretation, and to direct his attention to the poetical idea of the whole or to a particular part of it.”<sup>75</sup>

De acuerdo con esta concepción de Liszt, la música programática debe ser comprendida según los términos de su respectivo programa, por lo que el conocimiento de este es vital para el escucha; gracias al programa la música podría representar indirectamente la realidad emocional de las cosas. Escuchar esta música con cualquier otra asociación que no fuera su propio programa es, según la visión de Liszt, malinterpretarla. Cabe aclarar que, más que como un mero medio de descripción, Liszt concebía a la música como un medio para poner al escucha en la misma frecuencia que la idea poética. Un atisbo de esta misma idea fue expresado años antes por Beethoven al describir su sinfonía núm. 6 en Fa mayor op. 68: *mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey*.<sup>76</sup> Justamente la sinfonía núm. 6 en Fa mayor op. 68 (1808), también conocida como Sinfonía Pastoral es un

---

<sup>73</sup> Franz Liszt, «Avant-propos». En José Vianna da Motta (ed), Op. Cit., 2.

Traducción: “A medida que la música instrumental progresa (...) tiende a impregnarse cada vez más de esa idealidad que ha caracterizado la perfección de las artes visuales, a dejar de ser una simple combinación de sonidos para convertirse en un lenguaje poético tal vez más apto que la poesía misma para expresar todo lo que en nosotros trasciende los horizontes acostumbrados; todo aquello que escapa al análisis; todo aquello que se agita en las profundidades inaccesibles de deseos imperecederos, de presentimientos infinitos”.

<sup>74</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 835.

<sup>75</sup> Roger Scruton, "Programme music." *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394) (Consulta: mayo 30, 2021).

Traducción: “... un prefacio añadido a una pieza de música instrumental, por medio del cual el compositor intenta proteger al oyente contra una interpretación poética incorrecta y dirigir su atención a la idea poética del todo o de una parte particular de la misma.”

<sup>76</sup> Citado en Roger Scruton, Op. Cit.

Traducción: más la expresión del sentimiento que el pintar/retratar.

importante antecedente donde una intención narrativa busca adaptarse a una estructura establecida como lo es la sinfonía. Otra obra con propósito narrativo en la producción de Beethoven es la sonata para piano núm. 26 en Mi bemol mayor op. 81ª (1810), que el compositor mismo titula *Das Lebewohl (Les adieux)* en ocasión a la retirada del archiduque Rudolf de Viena en 1809, durante la ocupación francesa.

El gran salto hacia una verdadera estructura narrativa con programa lo dio Hector Berlioz, pues sus sinfonías son esencialmente narrativas desde su concepción. En su *Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste ... en cinq parties* op. 14 (1830) y también en su segunda sinfonía *Harold en Italie* op. 16 (1834) introdujo un concepto que él denominó *Idée fixe*; una melodía representativa de un personaje o sentimiento que aparecía en una variedad de transformaciones motivicas y que se desarrollaba conforme a las circunstancias del programa. La *Idée fixe* prefigura el programa de Liszt y también es el principal antecedente del *Leitmotif* wagneriano. Un *Leitmotif* es un tema que está asociado a un personaje, circunstancia o idea y se desarrolla conforme a la evolución del drama musical; permite que la representación en música no sea confundida con una mera imitación.<sup>77</sup> Wagner escribe en su *Lettre ouverte sur les poèmes symphoniques de Liszt* (1857) que Liszt descubrió un medio de crear su material musical a partir de la esencia poética de otras artes; esto es, según Wagner, el avance más significativo en la evolución de la música desde Beethoven. Wagner consideraba a la música de programa como un escalón, como un paso intermediario hacia una forma de expresión más precisa que clama su independencia absoluta de cualquier recurso extra-musical y que se basta a sí misma para expresar: *das Gesamtkunstwerk*.<sup>78</sup>

Los doce poemas sinfónicos (1848- 1858), la sinfonía *Fausto* (1854, revisada en 1880) y la sinfonía *Dante* (1856) son las obras principales de Liszt de *musique à programme*. Así pues, la música programática es aquella música instrumental relacionada con un tema poético, descriptivo, o narrativo; busca cumplir su objetivo no por medio de figuras retórico-

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1, Op. Cit.*, 837.

musicales o imitación de sonidos, sino mediante la sugerencia imaginativa. La música programática guía la atención del escucha hacia un propósito específico a través de un título sugerente o programa verbal que, como ya se ha estudiado, es una descripción en palabras de lo que va ocurriendo en la música. A pesar del peso que le otorga a la idea poética, para Liszt, la música es siempre más importante que las ideas literarias o imágenes pictóricas que le dan origen. En otras palabras, no se concibe a la música como un mero arte descriptivo o narrativo, sino un medio a través del cual la humanidad accede a un mundo espiritual superior. La música programática aspira a absorber y transmutar el tema imaginado, incorporándolo por completo a la música de tal manera que la composición musical resultante, al tiempo que incluye el programa, lo trasciende.<sup>79</sup>

Liszt empleó por primera vez el término *Programmmusik* en un concierto en Weimar el 19 de abril de 1854,<sup>80</sup> y toda la fundamentación teórica del concepto la redactó en un artículo en la revista *Neue Zeitschrift für Musik* que se publicó en el verano de 1855: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*. Liszt habla de hecho muy poco acerca de esta obra de Berlioz y en cambio aborda reflexiones acerca de la naturaleza de la música instrumental.<sup>81</sup> A lo largo del ensayo distingue dos tipos de actitudes del compositor ante la música: mientras que unos usan recursos exclusivamente musicales para dar forma a sus obras, los otros se guían por una imagen poética o narrativa. Liszt hace una severa crítica a los primeros al verlos incapaces de innovar y de abrir nuevos horizontes. El uso estricto de las formas musicales, el conectar las ideas según el modelo y las reglas establecidas los limita a, en palabras de Liszt citadas en inglés por Mark Evan Bonds: “...to use, propagate, arrange, and occasionally develop that which has already been achieved by others.”<sup>82</sup> En cambio, los *Tondichter* (poeta sonoro), aprovechan nuevos recursos y fuentes de inspiración, moldean la forma musical al

---

<sup>79</sup> Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, 2. León Mamés (trad.) (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 734-35.

<sup>80</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 778.

<sup>81</sup> Mark Evan Bonds, *Absolute Music. The History of an Idea* (New York: Oxford University Press, 2014), 210.

<sup>82</sup> Loc. Cit.

Traducción: “... usar, propagar, arreglar y ocasionalmente desarrollar lo que ya ha sido logrado por otros.” (Original en alemán)

servicio de una idea y, de este modo, la forma resultante es consecuencia de lo que se expresa, o en palabras de Liszt (traducidas al inglés por Cook):

“The composer who attaches importance to the consumption of the material alone, is not capable of deriving new forms from it, of breathing into it new strength for no intellectual necessity urges him - nor does any burning passion, demanding to be revealed, oblige him – to discover new means. To enrich the form, to enlarge it and make it serviceable, is granted, then, precisely to those who make use of it only... in accordance with the dictates of the ideas to be expressed.”<sup>83</sup>

Para Liszt la forma musical debe ser una consecuencia de aquello que se pretende expresar en la obra musical; además, el desarrollo de la música depende de la dinámica y de la lógica interna del tema que se describe o de la idea poética que se evoca; por eso criticó fuertemente el uso de las formas musicales establecidas y heredadas de la tradición, pues se pueden definir independientemente del aquello que pretenden expresar:

“In programme music... the return, change, modification, and modulation of the motifs are conditioned by their relation to a poetic idea .... All exclusively musical considerations, though they should not be neglected, have to be subordinated to the action of the given subject.”<sup>84</sup>

La definición que da Liszt del término música programática no ha sido suficiente para evitar ambigüedades pues ha causado discusiones estéticas importantes y desacuerdos en la utilización del mismo. Algunos teóricos respetan el sentido legítimo y original con el que Liszt lo concibió, de este modo, cuando utilizan el término, se refieren únicamente a la música con un sentido narrativo o descriptivo. En contraste, otros han extendido la aplicación del término hasta englobar a toda aquella música que contenga alguna referencia extra-musical, ya sea a eventos objetivos como los sonidos de la naturaleza, o subjetivos como los

---

<sup>83</sup> Franz Liszt, *Berlioz und seine Haroldsymphonie*. Citado en Nicholas Cook, "Liszt - 100 Years on.", *The Musical Times* 127, no. 1720 ([s.l.]: 1986), 372-376. JSTOR [www.jstor.org/stable/965235](http://www.jstor.org/stable/965235). (Consulta: enero 17, 2021). Traducción: “El compositor que sólo concede importancia al uso del material por sí solo, no es capaz de derivar de él nuevas formas, de insuflarle fuerzas nuevas, porque ninguna necesidad intelectual lo impulsa (ni ninguna pasión ardiente, que exige ser revelada, lo obliga) a descubrir nuevos medios. Enriquecer la forma, agrandarla y hacerla útil, se concede, entonces, precisamente a aquellos quienes hacen uso de ella sólo ... de acuerdo con los dictados de las ideas a expresar.” (Original en alemán)

<sup>84</sup> Roger Scruton, Op. Cit.

Traducción: “En la música de programa... la recurrencia, variación, alteración y modulación de los motivos están determinadas por su relación con una idea poética.... Todas las consideraciones exclusivamente musicales, aunque no deben descuidarse, deben estar subordinadas al tratamiento del tema en cuestión.”

sentimientos. Según Roger Scruton, la principal consecuencia de extender la aplicación del término a cualquier tipo de música que contenga una referencia extra-musical es una confusión entre dos conceptos: representación y expresión. Ahora bien, se tendría que definir claramente qué se entiende en música por representación y diferenciar este concepto del de expresión; nuevamente se entra a un terreno problemático de filosofía del arte, pues según Scruton, a pesar de que ha habido intentos por definir con precisión qué significa representación en el ámbito de la música y establecer una clara distinción respecto a expresión, no se ha llegado a definiciones precisas ni a acuerdos definitivos en cuanto a la relación entre los términos; no obstante, da las siguientes aproximaciones:

“To represent a subject is to give a description or characterization of it: it is to say (in words or in images) what the subject is like. Such a description may or may not be accompanied by an expression of feeling. Furthermore, there can be expressions of emotion that are not accompanied by representation.”<sup>85</sup>

Es común escuchar el argumento de que toda la música expresa emoción; si se parte de esa premisa, aunque se logre hacer una distinción clara y exitosa entre representación y expresión, toda la música entraría en la categoría de representacional. Con todo esto, se ha discutido si la música puede describir “algo” realmente o si sólo es evocativa de aquello que pretende describir. Nuevamente se hace indispensable la definición exacta de qué significa en música el término representar. ¿Es la música realmente capaz de representar? o lo que hace se acerca más bien a la imitación; y la imitación ¿es suficiente para contar como representación?

“Representation is essentially descriptive: it involves a reference to objects in the world and an attempt to describe them. Imitation is merely copying, and its intention may be no more than decorative.”<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Ibid.

Traducción: “Representar un sujeto es dar una descripción o caracterización del mismo: dicho de otro modo, es decir (en palabras o en imágenes) cómo es el sujeto. Tal descripción puede ir acompañada o no de una expresión de sentimiento. Además, puede haber expresiones de emoción que no esten acompañadas de representación.”

<sup>86</sup> Ibid.

Traducción: “La representación es esencialmente descriptiva: implica una referencia a objetos en el mundo y un intento por describirlos. La imitación es simplemente copiar y su intención puede no ser más que decorativa.”

Ahora bien, ¿es la música programática una mera imitación de sonidos, paisajes poéticos y de estados emocionales a través de recursos musicales? Liszt no buscaba mediante la música una mera imitación de los sonidos de la naturaleza o dibujar paisajes sonoros; en cambio, contemplaba esta música como un medio para ascender a un plano superior. Si uno se mantiene apegado al sentido original con el que Liszt creó el concepto, entonces la idea de música que representa algo es esencial en el concepto de música programática y está claro que, en su sentido más estricto, la música de programa no incluye música que sea meramente expresiva, imitativa o evocadora. No obstante, hay muchas obras que difícilmente podrían establecer un límite claro entre ser narrativas o ser evocadoras, ejemplos de ellas son *La mer* (1905) de Debussy, que aunque es evocativa la mayor parte del tiempo, los títulos de sus tres movimientos tienden a ser narrativos (*I. De l'aube à midi sur la mer, II. Jeux de vagues, III. Dialogue du vent et de la mer*). Un ejemplo más es el repertorio de música francesa para teclado de finales del siglo XVII y principios del XVIII: François Couperin y Jean-Philippe Rameau tenían la costumbre de darles títulos a sus obras (*Les baricades mystérieuses, Le rossignol-en-amour, La superbe ou La Forqueray, Les petits moulins à vent* de Couperin; *Le Tambourin, L'Entretien des Muses, Le Rappel des Oiseaux, La Poule* de Rameau). En estas piezas, no parece haber una clara distinción entre aquellas que intentan expresar una emoción sugerida por el título de aquellas que son meramente evocativas o, en otros casos, de aquellas que pretenden describir al objeto:

“The borderline between expression and representation is a hazy one, and it is often impossible to say of a piece by Rameau or Couperin on which side of the borderline it might lie.”<sup>87</sup>

Un caso especial es la obra de Robert Schumann, quien a pesar de ser un fuerte crítico de esta idea acerca de la naturaleza de la música, tiene en su producción muchas obras que bien podrían ser consideradas música con programa. Schumann argumenta que el programa de cualquier obra musical se justifica solamente si la música en sí está bien hecha y funciona

---

<sup>87</sup> Ibid.

Traducción: “La línea divisoria entre expresión y representación es difusa y a menudo es imposible decir a cuál lado de la línea pertenece cada una de las obras de Rameau o de Couperin.”

con sus propios méritos musicales; en su artículo *Symphonien für Orchester* (1843) publicado en su revista *Neue Zeitschrift für Musik* escribe:

“Thus if a composer presents us with a program alongside his music, then I say: “let me first hear that you have written beautiful music; if so, your program will be agreeable to me afterward.”<sup>88</sup>

La idea de música programática llega hasta el siglo XX, influenciando las obras maestras del nacionalismo checo y ruso, así como las obras de Mahler, Scriabin y a los compositores franceses de finales del siglo XIX y principios del XX. Después de Liszt, varios compositores adoptaron el género de poema sinfónico como Bedřich Smetana con *Ma Vlast – Vltava*, Camille Saint-Saëns con *Le Rouet d'Omphale* y *Danse Macabre*, César Franck con *Psyché* entre otros. Liszt muestra a toda una nueva generación de compositores cómo incorporar a sus obras elementos poéticos con un fuerte contenido conceptual más allá que una simple representación superficial. Respecto a los fines de este trabajo cabe hacer una anotación importante: las obras de Debussy y Ravel con referencias extra-musicales no deben verse como música programática en el sentido romántico de Liszt; más bien, según Scruton: “Impressionism may rather have constituted a partial reaction against the narrative pretensions of the symphonic poem – it was another attempt to put evocation in the place of narrative.”<sup>89</sup>

El término música absoluta (Absolute Musik) apareció por primera vez en los escritos de los filósofos románticos citados anteriormente: Johann Ludwig Tieck, Johann Gottfried von Herder, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Jean Paul Richter y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Este término denota un ideal de pureza musical contrario a algunas formas musicales que están subordinadas a las palabras (como la canción), al drama (como la ópera), a algún significado representativo (como en la música programática) o incluso a la expresión de las emociones y/o sentimientos mediante la música. Así pues, esta música carece

---

<sup>88</sup> Citado en Mark Evan Bonds, Op. Cit. 212.

Traducción: “Así, si un compositor presenta un programa junto con su música, entonces digo: “déjeme escuchar primero que ha escrito una música hermosa; sólo así, su programa será aceptable para mí después”.

<sup>89</sup> Roger Scruton, Op. Cit.

Traducción: “El impresionismo puede haber constituido más bien una reacción parcial contra las pretensiones narrativas del poema sinfónico: fue otro intento de poner la evocación en el lugar de la narrativa.”

necesariamente de cualquier tipo de referencia extra-musical. De esto se deduce que la música absoluta debería ser exclusivamente música instrumental puesto que las palabras, al tener un significado concreto, niegan la naturaleza de la música absoluta. Así pues, prácticamente toda la música vocal queda excluida, excepto aquella donde la voz se utilice como un instrumento. La representación de cualquier tipo de objeto (ya sea objetivo como la naturaleza o subjetivo como las emociones), la narración, descripción o evocación de algo también quedan excluidos; de este modo, la música absoluta se opone como idea a la música programática.

Una vez que se ha removido cualquier intención de representación en música, los argumentos más radicales incluso han sugerido quitar también todo tipo de expresión en la música bajo la lógica de que ninguna música puede aspirar a ser absoluta si es entendida en términos extra-musicales, ya sea que el significado esté en una referencia a objetos externos o en la expresión de la mente humana: "Its raison d'être lies entirely within itself; it must be understood as an abstract structure bearing only accidental relations to the movement of the human soul."<sup>90</sup> En este punto el concepto de música absoluta se vuelve contradictorio y encuentra problemas de definición (justo al igual que las posturas extremas de la música programática), pues vista de este modo, la música se aleja de las ideas originales plasmadas en los escritos de los primeros románticos. Ciertamente lo que Richter, Hoffmann y demás escritores tenían en mente era que la cualidad que hacía de la música un arte absoluto residía justamente en la naturaleza de sus poderes expresivos y no en su total ausencia.<sup>91</sup> Liszt y Wagner argumentaron que no podía existir tal música en ese sentido, más bien, ambos insistieron en que la ausencia de palabras en música no implicaba la ausencia de significado. Precisamente la *Gesamtkunstwerk* de Wagner y la música programática de Liszt son ejemplos de respuestas a estas posturas radicales que muestran que la música es

---

<sup>90</sup> Idem, "Absolute music." *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief), (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000069](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000069) (Consulta: mayo 30, 2021).

Traducción: "Su razón de ser yace enteramente en sí misma; debe ser entendida como una estructura abstracta que sólo tiene relaciones accidentales con el movimiento del alma humana."

<sup>91</sup> Ibid.

esencialmente significativa y que ninguna música podría ser considerada más absoluta que otra.

*Vom Musikalisch-Schönen* (De lo bello en música), publicado en 1854, de Eduard Hanslick es un tratado filosófico que ha ejercido enorme influencia desde su publicación y que sostiene que la música no puede representar nada más allá de sí misma. Hanslick, al igual que Liszt, se preguntó sobre la naturaleza de la música y ante la interrogante: ¿qué es lo que expresa la música? Hanslick responde: nada, la música no expresa nada más que ella misma, la música no puede representar los fenómenos del mundo natural.<sup>92</sup> Incluso llegó al grado de aseverar que la música tampoco podía expresar de manera clara los sentimientos que este mundo podía suscitar en los seres humanos:

“Jouez le thème d’une symphonie de Mozart ou de Haydn, un adagio de Beethoven, un scherzo de Mendelssohn, une des compositions pour piano de Schumann ou de Chopin... qui serait assez audacieux pour désigner un sentiment bien défini comme sujet de l’un quelconque de ces thèmes ? Quelqu’un dira : « l’amour ». Il aura peut-être raison. Un autre pensera : « le désir ». C’est possible. Un troisième y verra « la ferveur religieuse ». ¿Qui peut le contredire ? Comment peut-on parler de la représentation d’un sentiment bien défini lorsque personne ne peut dire exactement ce qui est représenté ? « Représenter » quelque chose, c’est le faire voir clairement, le placer distinctivement devant nos yeux.”<sup>93</sup>

Para Hanslick la música absoluta o pura es aquella música libre de condicionamientos de lugar, espacio, tiempo y función social, sin relaciones o mezclas con otras formas de expresión artística (palabras, imágenes) y por lo tanto pura, sin contenidos materialmente determinables.<sup>94</sup> Hanslick sostiene que cada una de las expresiones artísticas es independiente y plantea que no tiene porqué existir una relación entre ellas; así la música

---

<sup>92</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 838-841.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 839.

Traducción: “Tóquese el tema de una sinfonía de Mozart o de Haydn, un adagio de Beethoven, un scherzo de Mendelssohn, una de las composiciones para piano de Schumann o de Chopin... ¿quién se atrevería a señalar un sentimiento bien definido como tema de cualquiera de estas obras? Alguien dirá "amor", tal vez tenga razón. Otro pensará: " el deseo", es posible. Un tercero verá en estas obras "fervor religioso". ¿Quién puede contradecirlo? ¿Cómo se puede hablar de la representación de un sentimiento bien definido cuando nadie puede decir exactamente qué es lo que se representa? “Representar” algo es hacer que se distinga claramente, es colocarlo distintivamente ante nuestros ojos”.

<sup>94</sup> Renato Di Benedetto, Op. Cit.7.

queda aislada de las otras artes y de la vida. La música absoluta goza de una libertad total, a la que ha renunciado la música programática, y alcanza la trascendencia por medio de recursos meramente musicales sin algún contenido extra-musical. Al igual que el concepto de música programática, este concepto ha generado discusiones estéticas hasta bien entrado el siglo XX. Posturas más mesuradas fueron sustentadas, entre otros, por el teórico austriaco Heinrich Schenker y por compositores como Igor Stravinsky con argumentos basados en dos premisas: objetividad y estructura. La música puede aspirar a ser absoluta al lograr objetividad a través de su estructura:

“To say of music that it is objective is to say that it is understood as an object in itself, without recourse to any semantic meaning, external purpose or subjective idea. It becomes objective through producing appropriate patterns and forms. These forms satisfy us because we have an understanding of the structural relations which they exemplify.”<sup>95</sup>

Entre las principales críticas contemporáneas se encuentra el pensamiento que postula que es insuficiente suponer que alguien ha entendido una fuga de Bach con tan sólo haber analizado y comprendido las relaciones estructurales que conforman la obra, es decir, ¡la música debe ser escuchada! La lógica de una fuga de Bach se entiende no sólo en el pensamiento, sino, también en la experiencia. Surge la pregunta: ¿es suficiente la apreciación y comprensión de patrones de sonido para mantener el interés en una obra musical? Claramente, nuestra relación con la música se basa en algo más que sólo en la comprensión de estructuras y patrones de sonido.

---

<sup>95</sup> Roger Scruton, "Absolute music.", Op. Cit.

Traducción: “Decir de la música que es objetiva es decir que es entendida como un objeto en sí misma, sin recurrir a ningún significado semántico, propósito externo o idea subjetiva. Se vuelve objetiva al producir patrones y formas apropiados. Estas formas nos satisfacen porque comprendemos las relaciones estructurales que ejemplifican.”

### III. Aproximaciones a la música para piano del último periodo de vida de Liszt

#### a. Principales influencias en la música de Liszt

La obra de Liszt, siempre innovadora, intrépida, originalísima y hasta profética, sustentada además por un pensamiento estético lúcido y profundo, encuentra sus principales pilares en sus años de juventud. Liszt escuchó música sin prejuicios y siempre mantuvo una actitud abierta y llena de capacidad de asombro para con la música nueva, incluso en sus últimos años; no obstante, hubo una serie de músicos que lo asombraron más y que le aportaron ideas que él mismo desarrolló en su propia música. Se estudiarán a continuación a los que dejaron una huella más profunda en Liszt.

Liszt escribió en 1859 *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, libro donde describe las costumbres de las tribus nómadas de gitanos que recorrían las planicies húngaras y que frecuentemente acampaban a las orillas de Raiding, donde los conoció en su infancia.<sup>96</sup> La música gitana causó gran asombro a Liszt y lo que admiraba más de ella era su carácter improvisatorio e impulsivo. Esta música era transmitida y enseñada por tradición oral de generación en generación, pues los gitanos no sabían leer ni escribir música a la manera occidental, lo cual reforzaba la idea de Liszt que la música era algo innato, natural y necesario para el ser humano. Entre 1851 y 1853 Liszt rendiría homenaje a la música gitana en la composición de sus quince rapsodias húngaras. Las rapsodias preservan los dos elementos principales de la improvisación gitana: el *lassan* (lento) y la *friska* (parte rápida); además, la escala húngara es uno de los materiales musicales principales de estas obras.<sup>97</sup>

Liszt conoció la obra de Franz Schubert por medio de Chétrien Urhan, organista y violinista alemán, que dedicó gran parte de su vida a difundir la música del maestro vienes tan castigado por la indiferencia del público. Urhan fue muy cercano a Liszt; durante su adolescencia le transmitió una gran simpatía por la música de Schubert y le enseñó muchas de sus obras.<sup>98</sup> La gran afinidad que tuvo con Schubert se tradujo en la constante

---

<sup>96</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 67-68.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 351.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 144-146.

programación de sus obras en sus recitales, así como los arreglos para piano que hizo de más de cincuenta de sus *Lieder* que, como se verá, tuvieron un profundo impacto en los recursos técnicos elegidos por Liszt para evocar sonoridades cristalinas y acuáticas. Realizó un arreglo de la *Wanderer Fantasie* para piano y orquesta; esta obra en particular fue la base sobre la que Liszt edificó y desarrolló sus propias ideas acerca de la forma musical y dio origen a las modificaciones más importantes que hizo Liszt a la sonata: la estructura cíclica y la transformación temática.<sup>99</sup>

Después de escuchar a Paganini en París en abril de 1832, Liszt quedó absorto en la búsqueda pianística de un nuevo tipo de repertorio donde pudiera desplegar un virtuosismo igual de espectacular que el que escuchó en el maestro italiano. La técnica de Paganini, con sus acrobáticas y riesgosas combinaciones, embelesó a Liszt, que comenzó a practicar incesantemente en el teclado las más difíciles combinaciones técnicas. *Tremolo*, saltos, *glissando* y efectos de campanillas inundan los *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* que presentaron nuevos e inusitados problemas interpretativos al interprete y, junto con los *Études d'exécution transcendante*, renovaron la técnica pianística;<sup>100</sup> esto se estudiará más adelante en este capítulo.

Liszt y Berlioz se conocieron el 4 de diciembre de 1830; al día siguiente, Liszt asistió al estreno de la *Symphonie Fantastique* en el Conservatorio de París. La instrumentación y la temática de la obra, programática y descaradamente autobiográfica, impresionarían a Liszt. Las semejanzas entre ellos superaban sus gustos similares en música, pintura, literatura y teatro; ambos tenían una fe ciega en la creación de nueva música. Liszt realizaría la transcripción de la *Symphonie Fantastique* al piano, pues la partitura orquestal no había sido publicada y la obra permanecía prácticamente desconocida después de su estreno, por lo que la transcripción ayudó a la difusión de la obra.<sup>101</sup> En 1855 Liszt tomaría la obra de Berlioz *Harold en Italie* como punto de partida de un ensayo donde plasmaría los principios de la música programática.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, 784.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 181-183.

<sup>101</sup> *Ibid.*, 186-187.

Liszt escuchó a Chopin en su concierto de debut en la Salle Pleyel el 26 de febrero de 1832; los dos artistas tocaron juntos en el mismo recinto el 3 de abril y el 15 de diciembre del mismo año.<sup>102</sup> Chopin le dedicó su Opus 10 recién terminado. El estilo general de ambos pianistas, tanto en composición como en interpretación al piano, es tan diferente y distante como el de Debussy y Ravel. Según Taylor existe una influencia del compositor polaco sobre Liszt en lo relativo a los adornos, la armonía y la melodía cromática.<sup>103</sup> El exhibicionismo que caracterizaba las interpretaciones y la música de Liszt terminó por alejar a Chopin, cuyo estilo era más íntimo, introvertido y reservado. Aunado a esto, algunos asuntos de índole personal terminaron por distanciar a ambos músicos alrededor de 1835. No obstante, Liszt jamás dejó de expresar la gran admiración que sentía por la música de su colega y programaría gran parte de ella en sus recitales, particularmente las polonesas, mazurcas y los estudios.<sup>104</sup>

#### b. Perfil biográfico del último periodo de vida de Liszt

Para Liszt fue muy difícil entrar en la etapa de la vejez; a partir de 1860 ocurrieron en su vida una serie de eventos que impregnaron su música de un tono sombrío y amargo. La permanencia de Liszt durante la década anterior en Weimar, donde fue director musical, tuvo como resultado el estreno de varias operas importantes, así como la composición de algunas de sus obras más emblemáticas; sin embargo, su estancia nunca estuvo exenta de desacuerdos artísticos. El teatro de la corte también era usado para representar obras de teatro, situación que nunca le agradó a Liszt; además, siempre tuvo diferencias y fricciones con Franz Dingelstedt, dramaturgo y administrador de teatro alemán, quien trabajaba junto con él en la corte en Weimar. La cumbre de la tensión ocurrió en diciembre de 1859, cuando Dingelstedt alentó una manifestación en el estreno de la ópera *Der Barbier von Bagdad* de Carl August Peter Cornelius, compositor y poeta alemán. Liszt, quien se encontraba

---

<sup>102</sup> Ibid., 193.

<sup>103</sup> Ronald Taylor, Op. Cit., 79.

<sup>104</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 194.

dirigiendo, lo tomó como un despliegue hostil hacia su persona, presentó su renuncia al conde Carl Alexander y se marchó muy indignado de Weimar en 1860.<sup>105</sup>

En diciembre de 1859 Liszt sufrió la pérdida de su hijo menor Daniel, quien tenía solo veintiún años. Blandine, su hija mayor, falleció en septiembre de 1862 durante el parto de su primer hijo. Cosima, ahora su única hija, decidió dejar a Hans von Bülow para casarse con Richard Wagner, situación que molestó mucho a Liszt. En 1867 viajó a Lucerne para intentar disuadir a Cosima y confrontar a Wagner pero falló en su intento. Su relación con Wagner se volvió tensa, tanto que llegaron a romper relaciones: “The two composers broke off all contact for five years. Especially hard for him [Liszt] was to learn that Cosima had turned Protestant shortly after her marriage to Wagner, in 1870.”<sup>106</sup>

El matrimonio de Liszt con la Princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, planeado para celebrarse en Roma en el cumpleaños cincuenta del compositor (1861), fue frustrado en el último momento lo que dejó a Liszt desolado y varado en Roma. Después de esto la princesa Carolyne abandonó la larga carrera, que había comenzado en 1848, por anular su primer matrimonio y poder casarse con Liszt. Ni aún con la muerte de su marido, el príncipe Nicholas von Sayn-Wittgenstein en 1864, la princesa o Liszt volvieron a tomar cartas en el asunto. Entonces Liszt se volvió muy cercano a su fe religiosa. En abril de 1865 recibió la tonsura con Gustav Hohenlohe oficiando la ceremonia y a partir de entonces fue conocido como Abbé Liszt; en julio de ese mismo año entró a las cuatro órdenes menores de la iglesia católica. Desde entonces su música se vio impregnada por un profundo sentido religioso. Algunas de las obras de este último periodo están acompañadas por citas bíblicas, otras en cambio, relatan pasajes bíblicos completos.

Liszt comenzó a tener episodios de depresión desde 1877. Él mismo confesó a Lina Ramann: “I carry a deep sadness of the heart which must now and then break out in

---

<sup>105</sup> Humphrey Searle, "Liszt's Final Period (1860-1886)." *Proceedings of the Royal Musical Association* 78 ([s.l.]: Taylor & Francis, 1951), 67-81. *JSTOR* [www.jstor.org/stable/766047](http://www.jstor.org/stable/766047). (Consulta: diciembre 21, 2020).

<sup>106</sup> Alan Walker, «20. From Weimar to Rome, 1859–64.», Op. Cit.

Traducción: “Los dos compositores rompieron todo tipo de contacto durante cinco años. Especialmente difícil para Liszt fue saber que Cosima se había convertido al protestantismo poco después de su matrimonio con Wagner, en 1870.”

sound.”<sup>107</sup> Ramann se encontraba escribiendo la que sería la primera biografía del compositor: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Liszt vivió lo suficiente para ver la muerte de conocidos cercanos, entre ellos familiares, artistas y viejos amigos; plasma en su música reflexiones acerca de la muerte y la pérdida. Muestra de esto es que durante el último periodo de su vida compuso muchas marchas fúnebres, elegías y memoriales; con ellas deja ver las preocupaciones que lo acechan:

“In Liszt’s own words, ‘exuberance of heart’ gave way to ‘bitterness of heart’ – bitterness at the death of his children Daniel and Blandine, at his inability to marry Princess Sayn-Wittgenstein, at the disappointment in his friendships with Wagner and Bülow and at the lack of appreciation of his works.”<sup>108</sup>

Además, Liszt no encuentra público para este repertorio de la última etapa de su vida e incluso se siente rechazado por la audiencia que alguna vez lo aclamó durante sus excitantes giras de conciertos. Algunas piezas de este periodo no se publicaron sino hasta mediados de siglo XX. La desesperación de Liszt llegó a un punto culminante cuando escribe (original en alemán, citado en inglés por Alan Walker):

“Everyone is against me. Catholics because they find my church music profane, Protestants because to them my music is Catholic, Freemasons because they think my music is too clerical; to conservatives I am a revolutionary, to the “futurists” an old Jacobin. As for the Italians, in spite of Sgambati, if they support Garibaldi they detest me as a hypocrite, if they are on the side of the Vatican, I am accused of bringing the Venusberg into the Church. To Bayreuth I am not a composer but a publicity agent. The Germans reject my music as French, the French as German; to Austrians I write Gypsy music, to the Hungarians foreign music. And the Jews loathe me, my music and myself, for no reason at all.”<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Idem, « 25. The music of Liszt’s old age.», Op. Cit.

Traducción: “Llevo una profunda tristeza del corazón que de vez en cuando debe estallar en sonido.”

<sup>108</sup> Alfred Brendel, "Liszt's 'Bitterness of Heart'." *The Musical Times* 122, no. 1658 ([s.l.]:1981), 234-35. JSTOR [www.jstor.org/stable/962710](http://www.jstor.org/stable/962710). (Consulta: diciembre 21, 2020).

Traducción: “En las propias palabras de Liszt, 'exuberancia de corazón' dio paso a 'amargura de corazón': amargura por la muerte de sus hijos Daniel y Blandine, por la imposibilidad para casarse con la princesa Sayn-Wittgenstein, por la decepción con sus amigos Wagner y Bülow y por la falta de apreciación de sus obras.”

<sup>109</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years, 1861-1886* (New York: Cornell University Press, 1996), 411.

Traducción: “Todos están en mi contra. Los católicos porque encuentran profana mi música de iglesia, protestantes porque para ellos mi música es católica, masones porque piensan que mi música es demasiado clerical; para los conservadores soy un revolucionario, para los “futuristas” un viejo jacobino. En cuanto a los italianos, a pesar de Sgambati, si apoyan a Garibaldi me detestan por hipócrita, si están del lado del Vaticano,

Poco antes de cumplir setenta años, en 1881, Liszt sufrió una caída en las escaleras de *Hofgärtnerei*, su casa de residencia en Weimar, lo que lo tuvo postrado en la cama durante gran parte de ese verano. Hasta antes del accidente Liszt había gozado de un muy buen estado de salud física pero después de recuperarse de las lesiones que tuvo se le desataron varios problemas:

“His physical condition also began to deteriorate, and he suffered from a variety of ailments including dropsy, ague and, towards the end of his life, cataracts, which made it difficult for him to read and write letters, let alone compose”.<sup>110</sup>

Es a la luz de estos eventos, que tuvieron un profundo impacto en su vejez, desde donde se deben contemplar las últimas obras de Liszt, que en cierto sentido se volvieron autobiográficas. Estos difíciles procesos emocionales que vivió hacia el final de su vida se reflejan en el cambio radical que hubo de las exuberantes obras de virtuosismo a obras de introspección y profunda reflexión. Sus últimas obras tienen un profundo sentido religioso, así como un desinterés por el virtuosismo, característico de la primera etapa de su vida, y dejan ver un pensamiento melancólico, sombrío y fúnebre:

“As Liszt grew older he gave vent to music of darkness and depression. This is the language of outcries and asides, of whispers and laments. It stands in opposition to the exuberant, life-enhancing compositions of his younger years.”<sup>111</sup>

---

me acusan de traer el Venusberg a la Iglesia. Para Bayreuth no soy un compositor, sino un agente publicitario. Los alemanes rechazan mi música como francesa, los franceses como alemana; para los austriacos escribo música gitana, para los húngaros música extranjera. Y los judíos me aborrecen a mí, a mi música y a mí mismo, sin ninguna razón.” (Original en alemán, citado en inglés por Alan Walker).

<sup>110</sup> Idem, «25. The music of Liszt’s old age.», Op. Cit.

Traducción: “Su condición física también comenzó a deteriorarse, padecía una variedad de dolencias que incluían hidropesía, fiebre y hacia el final de su vida, cataratas, que le dificultaban leer y escribir cartas, y no decir componer.”

<sup>111</sup> Ibid.

Traducción: “A medida que Liszt envejeció, dio rienda suelta a música de oscuridad y depresión. Es el lenguaje de los gritos y de la digresión, de los susurros y lamentos. Se opone a las composiciones exuberantes y vivificantes de sus años de juventud.”

c. Rasgos generales del lenguaje musical del último periodo de vida de Liszt

Alan Walker reúne las obras tardías de Liszt en tres principales categorías: música de retrospectiva, música de desesperanza (*despair*) y música de muerte.<sup>112</sup> Dentro de la primera categoría cataloga obras de carácter nostálgico y reflexivo: *Valse oubliée*, *Polka oubliée* y *Romance oubliée*. En la segunda reúne obras de carácter sombrío y que reflejan un espíritu intranquilo, lleno de ansiedad y desasosiego: *Schlaflos! Frage und Antwort; Unstern! Sinistre, Desastro; Nuages gris; Ossa arida; Csárdás macabre; Abschied*. En la última categoría, música de muerte, Liszt eleva al dolor como una categoría estética; elegías, memoriales y piezas fúnebres se agrupan aquí: *Historische ungarische Bildnisse; Trauervorspiel und Trauermarsch; Und wir dachten der Toten; La lugubre gondola*. Estas obras son claramente contrastantes en estilo y temática respecto a las obras de juventud de Liszt; sin embargo, tienen en común el uso complejo de ciertos elementos musicales como la melodía, la armonía y la forma (que ahora es principalmente breve):

“In one sense, such pieces represent a natural extension of the earlier Liszt, with his love of harmonic adventure, intense chromaticism and tonal ambiguity. What is new is the bitterness of heart which pervades this disturbing repertory. The late pieces are autobiographical.”<sup>113</sup>

En términos generales, la música del último periodo de Liszt tiende a ser austera y compleja en recursos musicales. Hay un uso frecuente de la melodía sin acompañamiento (monodia) y el carácter de esta es muy libre, casi improvisatorio. Hace largas pausas de silencios. Los finales de sus obras se vuelven del tipo abierto, donde una solitaria nota suena hasta desvanecerse y fundirse con el silencio, como en el segundo Mephisto-Waltz:

“What is new in Liszt’s late piano pieces is presented without mitigation, and is spotlighted by its radical simplicity. The melody dispenses with traditional ideas of cantabile. Lonely unison effects are explored. Tone colour remains an

---

<sup>112</sup> Idem, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 438-439.

<sup>113</sup> Idem, «25. The music of Liszt’s old age.», Op. Cit.

Traducción: “En cierto sentido, estas piezas representan una extensión natural del Liszt anterior, con su amor por la aventura armónica, el cromatismo intenso y la ambigüedad tonal. Lo nuevo es la amargura del corazón que impregna este inquietante repertorio. Las últimas piezas son autobiográficas.”

important source of the music's impact, but now it is predominantly the dark and the glaring, ..." <sup>114</sup>

En el campo armónico busca conscientemente la ambigüedad tonal, las cadencias son intencionalmente evitadas. Liszt comienza a hacer un uso más libre de la disonancia, es decir, sin preparación ni resolución de la misma. La disonancia se vuelve un recurso para mantener la tensión a lo largo de una pieza y un instrumento para la expresión de estados anímicos melancólicos y desolados. El originalísimo uso de acordes y escalas típicos pensados de manera diferente y la búsqueda consciente de otros caminos, además de los que ofrece la armonía funcional, hace de Liszt un digno precursor de la teoría musical del siglo XX. Sus experimentos armónicos se basan sobre todo en la construcción y uso de acordes y escalas poco usuales o colocados en un nuevo contexto. Utilizó acordes aumentados y de séptima disminuida; en *Czárdás obstinée* (1884) hace uso de la triada mayor sonando simultáneamente con la triada menor; por si fuera poco, edificó acordes cuya estructura se basaba en intervalos diferentes a los de tercera, como los acordes de quintas del primer *Mephisto-Walz* o los acordes cuartales del tercer *Mephisto-Walz*. En *Ossa arida* (1879), para coro masculino y órgano a cuatro manos, construye un acorde con base en intervalos de tercera donde suenan las doce notas de la escala cromática: al inicio de la obra, añade una nota a la vez hasta que están reunidas todas, luego hace que suenen simultáneamente; este acorde de doce sonidos no tenía precedentes en el siglo XIX. <sup>115</sup>

Hace uso de escalas poco usuales para la época, como la escala húngara, la escala por tonos enteros y la escala octatónica. La escala magiar húngara (figura 1) le permitió un complejo cromatismo y ambigüedad tonal. La estructura de esta escala es como la de la escala menor armónica solo que con el cuarto grado ascendido; así se produce una segunda aumentada entre el tercero y cuarto grado que junto con la que existe entre el sexto y séptimo grado de la escala da un total de dos segundas aumentadas.

---

<sup>114</sup> Alfred Brendel, "Liszt's 'Bitterness of Heart'.", Op. Cit. Traducción: "En las últimas piezas para piano de Liszt lo nuevo se presenta sin mitigación y se destaca por su radical simplicidad. La melodía prescinde de las ideas tradicionales del cantabile. Se exploran los efectos del unísono. El color sigue siendo una fuente importante del impacto de la música, pero ahora predomina lo oscuro y lo deslumbrante."

<sup>115</sup> Alan Walker, «25. The music of Liszt's old age.», Op. Cit.



Figura 1. Escala magiar húngara

La escala por tonos enteros, base del uso de acordes aumentados, aparece por primera vez en Liszt en el inicio de la sinfonía *Fausto*, ¡en 1854! (ejemplo 1):

Ejemplo 1. Franz Liszt. *Eine Faust Symphonie (in drei Charakterbildern)*. Inicio (c. 1-3)

Hacia sus últimas obras, esta escala ya se había asentado en su lenguaje armónico:

“*Der Traurige Mönch* (...) is a setting of a Gothic Romantic poem by Lenau. This was written as early as 1860, and is one of the first works to make consistent use of the whole-tone scale. This scale had of course appeared earlier, in Glinka’s *Ruslan and Ludmila*, for instance, (...) Liszt was most probably attracted to its use by the theories of C. F. Weitzmann, who in 1853 published a brochure on the use of the augmented triad.”<sup>116</sup>

Liszt utilizó por primera vez la escala octatónica descendente en su poema sinfónico *Ce qu'on entend sur la montagne* de 1849.<sup>117</sup> Parece ser que es la primera vez que se utiliza esta escala completa; surge como una consecuencia lógica que relaciona progresiones

<sup>116</sup> Humphrey Searle, Op. Cit.

Traducción: “*Der Traurige Mönch* (...) es una composición basada en un poema romántico gótico de Lenau. Fue escrito hacia 1860 y es uno de los primeros intentos por hacer un uso consistente de la escala de tonos enteros. Por supuesto, esta escala había aparecido antes, por ejemplo, en *Ruslan y Ludmila* de Glinka, (...) Liszt probablemente se sintió atraído por su uso por las teorías de C. F. Weitzmann, quien en 1853 publicó un folleto sobre el uso de la tríada aumentada.”

<sup>117</sup> Steven Baur, "Ravel's "Russian" Period: Octatonicism in His Early Works, 1893-1908." *Journal of the American Musicological Society* 52, no. 3 ([s.l.]:1999), 531-92. JSTOR [www.jstor.org/stable/831792](http://www.jstor.org/stable/831792). (Consulta: enero 20, 2021).

armónicas entre terceras menores (así como la escala por tonos enteros relaciona progresiones entre terceras mayores):

“Liszt opens the symphonic poem with a series of modulations downward by minor third, which he later condenses into a mediant chord progression- a progression accompanied by what Taruskin identifies as “perhaps the earliest “functioning” octatonic scale in European Music.”<sup>118</sup>

Con la marcha fúnebre dedicada a László Teleky, que forma parte del ciclo *Historische ungarische Bildnisse* (1885), Liszt fue uno de los primeros compositores en experimentar con la bitonalidad. Haciendo uso de todos los recursos armónicos anteriores, llegó a evitar un centro tonal sobre el cual gravita toda una pieza. Liszt anticipó recursos musicales que se utilizaron bien entrado el siglo XX; llevó la armonía a límites insospechados para su tiempo y probablemente fue el primer compositor en experimentar conscientemente la disolución de la tonalidad. Schoenberg, en un ensayo que publicó en el centenario del nacimiento de Liszt, lo describe como: “one of those who started the battle against tonality... through many harmonic details whose musical exploitation has been looked after by his successors.”<sup>119</sup>

En cuanto a la forma musical, estas piezas tienden a ser simples y mucho más breves que obras anteriores, donde las reflexiones de Liszt acerca de la forma musical lo llevaron a crear formas nuevas. Las obras del último periodo están realizadas con tal austeridad de recursos musicales, empleados muy audazmente eso sí, que requieren formas cortas para sostenerse:

“The Classic – Romantic forms drew their meaning from the functional harmony of major and minor; once their tonal foundation was shattered they become meaningless. In place of symmetry, development and recapitulation, Liszt now worked with the simple confrontation of extreme contrasts or the coexistence of two keys. (...). ‘Accidental form’, which brought an element of insecurity to many of his earlier works, came into his own.”<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Ibid.

Traducción: “Liszt abre el poema sinfónico con una serie de modulaciones descendentes por tercera menor, que luego condensa en una progresión de acordes medianes, una progresión acompañada de lo que Taruskin identifica como “quizás el primer uso funcional de la escala octatónica de la música europea”.

<sup>119</sup> Nicholas Cook, “Liszt - 100 Years on.”, Op. Cit.

Traducción: “uno de los que inició la batalla contra la tonalidad... a través de muchos detalles armónicos cuya explotación musical ha sido cuidada por sus sucesores.”

<sup>120</sup> Alfred Brendel, “Liszt's 'Bitterness of Heart'.”, Op. Cit. Traducción: “Las formas clásicas - románticas extrajeron su significado de la armonía funcional de mayor y menor; una vez que se rompió esta base tonal,

El estilo moderado y sobrio de sus últimas obras no sólo está plasmado en sus últimas obras para piano, sino también, en sus últimas obras orquestales:

“... in the later orchestral Works, written in the last few years of Liszt’s life (...) the style has become stark and austere, there are long passages in single notes and a considerable use of whole-tone chords, and anything resembling a cadence is avoided. The result gives a curiously indefinite feeling, as if he were launching out into a new world of whose possibilities he was not quite sure. This may be seen in the thirteenth and last symphonic poem, *Von der Wiege bis zum Grabe* (From the Cradle to the Grave), written in 1881-2.”<sup>121</sup>

La elección que hace de una tonalidad es para reforzar la expresión y energía, más aún, parece haber una asociación especial en Liszt entre tonalidades y ciertos estados anímicos, como por ejemplo: algunas obras de música religiosa o música de la divinidad están en Fa sostenido mayor: *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, *Saint François d'Assis: la prédication aux oiseaux*, la sección *Paradiso* de la *Sonata Dante* y *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (con una cita del evangelio de Juan). La bemol mayor es asociada al amor en otras obras de Liszt: los tres *Liebesträume*, *In Liebeslut*, el movimiento *Marguerite* de la sinfonía *Fausto*. Re menor es asociado por Liszt al infierno: *Totentanz*, y los movimientos *Purgatorio* tanto de la sonata *Dante* como de la sinfonía *Dante*.<sup>122</sup> Fa menor es la tonalidad fúnebre de Liszt, tonalidad del lamento y luto: *Funérailles*; *Héroïde funèbre*; *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen: Variationen über das Motiv von Bach* y *Stabat mater dolorosa* del *Oratorio Christus*.<sup>123</sup>

A continuación, se estudiarán brevemente algunas piezas representativas de este periodo tardío de Liszt donde hace uso de los recursos descritos anteriormente. *Nuages gris* o *Trübe Wolken* es una obra para piano compuesta en 1881 en Weimar poco antes del

---

dejaron de tener sentido. En lugar de simetría, desarrollo y recapitulación, Liszt trabaja ahora con el simple enfrentamiento de contrastes extremos o la convivencia de dos claves. (...). La "forma accidental", que trajo un elemento de inseguridad a muchas de sus obras anteriores, se impuso.”

<sup>121</sup> Humphrey Searle, Op. Cit.

Traducción: “... en las obras orquestales tardías, escritas en los últimos años de vida de Liszt (...) el estilo se ha vuelto crudo y austero, hay largos pasajes en notas solas y un uso considerable de acordes de tonos enteros y cualquier cosa que se parezca a una cadencia es evitada. El resultado da una sensación curiosamente indefinida, como si se lanzara a un nuevo mundo de cuyas posibilidades no estaba muy seguro. Esto se puede ver en el decimotercer y último poema sinfónico, *Von der Wiege bis zum Grabe* (De la cuna a la tumba), escrito en 1881-2.”

<sup>122</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 620.

<sup>123</sup> Idem, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 52.

accidente en su casa de hospedaje *Hofgärtnerei*. Entre las características del estilo tardío identificables están la brevedad y la austeridad en la textura. El material principal de esta pieza es la triada aumentada, así como la escala húngara sobre Sol. Parecería que la pieza está en la tonalidad de Sol menor; sin embargo, el recurrente uso de acordes aumentados descendiendo por semitono, acompañados en el bajo por un *tremolo* alternado entre Si bemol y La que no tienen ninguna función tonal, borra cualquier sensación de reposo sobre la nota Sol. Hacia el final de la pieza, la melodía es un ascenso cromático que abarca una novena menor desde Fa sostenido hasta Sol. Aunque la melodía termina en Sol, la armonía que dibuja la mano izquierda borra cualquier sensación de cadencia sobre esta nota, pues son nuevamente acordes aumentados. El acorde final sugiere las notas de la escala de tonos enteros con bajo sobre La. El final de la obra carece de una sensación de conclusión o de confirmación de la nota Sol: "In the final passage the chromatic rising phrase should be noted, driven against the whole-tone harmonies in the left hand without regard for orthodox consonance."<sup>124</sup> Muy austera en recursos técnicos y en forma, esta obra maestra de gran densidad emocional abrió la puerta a la armonía del siglo XX.



Figura 2. Franz Liszt. *Trübe Wolken*. Inicio.

*La lugubre gondola I y II*<sup>125</sup> son dos piezas características de este periodo de Liszt. Ambas versiones de *La lugubre gondola* fueron escritas en Venecia apenas dos meses antes de la muerte de Richard Wagner; están inspiradas en los cortejos fúnebres que se realizan sobre góndolas en los canales de Venecia. En 1882, Cosima y Wagner invitaron a Liszt a visitarlos en Venecia. Se hospedaron en *Palazzo Vendramin* sobre el Gran Canal. Wagner

<sup>124</sup> Humphrey Searle, Op. Cit.

Traducción: "En el pasaje final debe notarse la melodía cromática ascendente, superpuesta sobre las armonías de tonos enteros en la mano izquierda sin tener en cuenta la consonancia ortodoxa que se forma."

<sup>125</sup> El título de esta obra está en italiano.

estaba ya muy enfermo y Liszt tuvo una premonición de que Wagner moriría pronto y que su cuerpo sería llevado en una góndola funeral.<sup>126</sup> Ambas versiones fueron concebidas separadamente; no obstante, comparten temáticas, ambientes e ideas musicales similares. *La lugubre gondola I* es una pieza corta en 6/8, mientras que *La lugubre gondola II* está en 4/4. La triada aumentada juega un rol preponderante en la primera, mientras que en la segunda es el acorde completo de séptima disminuida quien toma fuerza. *La lugubre gondola II* es mucho más larga y compleja en la forma que la primera. Junto con *Richard Wagner-Venezia* y *Am Grabe Richard Wagners*, estas piezas son consideradas como las elegías de Wagner.<sup>127</sup> Ninguna de las dos versiones de *La lugubre gondola* confirman tonalidad alguna en sus respectivos finales; ambas pertenecen al tipo de obras donde Liszt concluye suspendiendo el sonido. La primera finaliza con un *tremolo* en el registro grave del piano con una dinámica en *ppp* y la segunda con una única nota: Sol sostenido, hasta que el sonido se extingue por completo. A pesar de esta ambigüedad tonal, *La lugubre gondola I* tiene la armadura de Fa menor, y como ya se ha estudiado, en la obra de Liszt parece haber una asociación entre la tonalidad de Fa menor y las emociones relacionadas con la pérdida, el lamento, la desolación y pensamientos fúnebres.

Los últimos tres de los cuatro *Mephisto-Walzer* también datan de esta época. El primer vals fue escrito entre 1859 y 1862 y, al igual que el segundo, fue concebido primero como una versión para orquesta de donde posteriormente se cimentaron, para ambos vales, las versiones para piano solo y piano a cuatro manos. El segundo vals fue terminado veinte años después del primero, en 1881; está dedicado a Camille Saint-Saëns, de quien Liszt había transcrito su *Danse macabre* para piano poco tiempo antes y muy probablemente la tuvo en mente al escribir este vals. La armonía de esta pieza es aún más interesante que el primer vals, que ya de por sí empieza con una columna de quintas ascendentes. Liszt comienza y finaliza abruptamente su segundo vals con un intervalo de cuarta aumentada, durante la mayor parte de la obra parece dibujarse un Mi bemol mayor hasta que el intervalo Si-Fa irrumpe en los últimos compases lo que no deja confirmar una tonalidad a la obra. Los

---

<sup>126</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 426-428.

<sup>127</sup> Humphrey Searle, Op. Cit.

vales tres y cuatro fueron escritos para piano solamente, datan de 1883 y 1885 respectivamente. La armonía del tercer vals trasciende la del segundo, pues sienta las bases de una armonía por intervalos de cuartas.<sup>128</sup>

En *Unstern! Sinistre, desastro*; escrito en 1881, los materiales musicales principales son el intervalo de cuarta aumentada, los acordes aumentados y, por supuesto, la evasión consciente de cualquier cadencia que dé una sensación de descanso sobre alguna nota. Prácticamente toda la pieza está escrita sin indicación de alguna tonalidad en la armadura, salvo la última parte donde viene indicada la armadura de Si mayor y concluye con una serie de notas en el bajo que enfatiza el intervalo de cuarta aumentada Mi – La sostenido. Finalmente, la *Bagatelle sans tonalité* data de 1885 y es extremadamente cromática; sus materiales principales son tritonos y séptimas disminuidas, su final es, de hecho, una progresión ascendente de acordes disminuidos. A diferencia de otras obras tardías de Liszt, esta pieza sí tuvo una presentación pública: la estrenó Hugo Mansfeldt, alumno del compositor húngaro, en Weimar durante la primera semana de julio de 1885.<sup>129</sup>

Como se ha mencionado antes, muchas de las más experimentales e interesantes obras del último periodo de Liszt no fueron publicadas sino hasta la década de 1950.<sup>130</sup> En 1950 se fundó la *British Liszt Society*; uno de sus objetivos principales era la edición y publicación de obras del último periodo de Liszt que entonces permanecían sin publicar o estaban agotadas en aquel entonces. A principios de la década de 1950 la sociedad publicó por primera vez *Csárdás Macabre* (cuyo manuscrito se encontraba en el *British Museum*), *Am Grabe Richard Wagners*, el cuarto *Mephisto Waltz* y las dos *Pieces in the Hungarian Style*. Se hizo una nueva edición de *Unstern*, *Nuages gris*, *La lugubre gondola*, el tercer *Mephisto Waltz* y otras obras cortas de la época.<sup>131</sup> Como se ha visto, los últimos trabajos de Liszt

---

<sup>128</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 450-451.

<sup>129</sup> *Ibid.*, 444-445.

<sup>130</sup> Nicholas Cook, "Liszt - 100 Years on.", Op. Cit.

<sup>131</sup> Humphrey Searle. "Liszt and 20th Century Music." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5, no. 1/4. (Budapest: 1963), 277-81. JSTOR [www.jstor.org/stable/901547](http://www.jstor.org/stable/901547). (Consulta: enero 19, 2021).

abrieron la puerta a la práctica armónica del siglo XX. Sus ideas y su música influyeron notablemente sobre los músicos más destacados de finales del siglo XIX y principios del XX:

“... Liszt’s influence can be felt in the music of many different 20<sup>th</sup> century composers, including Debussy, Ravel, Skriabin and of course Béla Bartók, and Schoenberg too in his earlier works owed a good deal to him.”<sup>132</sup>

#### d. Estética musical

Durante la década de 1830, poco después de la crisis espiritual que fue provocada por la muerte de su padre, Liszt fue discípulo del Abbé Felicité de Lamennais, teólogo francés de pensamiento católico liberal, quien promovía un socialismo humanitario con tintes religiosos.<sup>133</sup> Lamennais tenía una postura muy clara acerca del rol del artista y su lugar en la sociedad: para él, el arte era una manifestación de Dios que ennoblecía a la raza humana. Para cuando Liszt conoció a Lamennais, éste ya había roto relaciones con la iglesia católica tras la publicación en 1834 de su libro *Paroles d’un croyant*. Lamennais publica en 1840 *Esquisse d’une philosophie*, cuyo contenido delata gran influencia de Schopenhauer y le serviría a Liszt como base para sus escritos sobre *Programmmusik*.<sup>134</sup> Lamennais propone una teoría del arte conectada al Universo:

“Ces lois [de la musique] résultant de l’union des lois de l’ordre physique et des lois de l’ordre intellectuel. (...) La musique a pour terme la Beau infini, et, dès-lors, ce qu’elle représente, ce qu’elle tend à reproduire, ce ne sont point les choses telles qu’elles sont, mais leur type éternel, le modèle idéal qu’elle recouvrent, en quelque manière.”<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Ibid.

Traducción: "... La influencia de Liszt se puede sentir en la música de muchos compositores del siglo XX, incluidos Debussy, Ravel, Skriabin y, por supuesto, Béla Bartók, Schoenberg también en sus primeras obras le debe mucho".

<sup>133</sup> Renato Di Benedetto, Op. Cit., 112.

<sup>134</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 444 - 445.

<sup>135</sup> Citado en Mark Evan Bonds, Op. Cit., 214.

Traducción: “Estas leyes [de la música] resultan de la unión de las leyes del orden físico y las leyes del orden intelectual. (...) El fin de la música es la Belleza infinita, y por lo tanto lo que representa, lo que tiende a reproducir, no es las cosas como son, sino su tipo eterno, el modelo ideal que cubren, de alguna manera.”

Liszt produjo dos escritos con una fuerte influencia de Lamennais: *De l'avenir de la musique d'Église* de 1834 y *De la situation des artistes et de leur condition dans la société* de 1835, donde convocaba a los músicos a formar entre ellos un vínculo para estimular la propagación ilimitada de la música.<sup>136</sup> El poder de la música, según Franz Liszt, no residía en su capacidad para describir un objeto, sino justamente en guiar, a través de esa imagen sonora, a un plano ideal más elevado. "Liszt believed in the ability of all music, absolute or program, to elevate listeners to a higher realm of consciousness."<sup>137</sup> Según Liszt, el propósito de la música con programa no sólo es guiar al escucha a través de una idea, imagen o historia específica, sino que a través de esa idea se alcance un estado de trascendencia en el arte. Liszt siempre recalcó en sus escritos la relación entre lo tangible de la música programática y la conducción al ideal; es decir que el programa marca un punto de partida, pero no es en sí un objetivo. Sin un contenido específico que guíe al escucha, la música queda a la deriva y a la interpretación personal de los escuchas, según sus propias palabras (original en alemán):

"In program music, the recurrence, variation, alteration, and modulation of motifs are determined by their relationship to a poetic idea. Here one theme no longer begets another... Though not ignored, all exclusively musical considerations are subordinated to the treatment of the subject at hand. Accordingly, the treatment and subject of thus symphonic genre demand an engagement that goes beyond the technical treatment of the musical material. The vague impressions of the soul are elevated to definite impressions through an articulated plan, which is taken in by the ear in much the same manner in which a cycle of paintings is taken in by the eye. The artist who favours this kind of artwork enjoys the advantage of being able to connect with a poetic process all those affects which an orchestra can express with such great power."<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 166-167.

<sup>137</sup> Mark Evan Bonds, Op. Cit., 214.

Traducción: "Liszt creía en la capacidad de la música, absoluta o programática, para elevar a los oyentes a un estado superior de conciencia."

<sup>138</sup> Franz Liszt, "Berlioz und seine Haroldsymphonie.", *Neue Zeitschrift für Musik No. 43* (1855). Citado en Mark Evan Bonds, Op. Cit., 211.

Traducción: "En la música de programa, la recurrencia, variación, alteración y modulación de motivos están determinadas por su relación con una idea poética. Aquí un tema ya no engendra otro ... todas las consideraciones exclusivamente musicales, aunque no deben descuidarse, están subordinadas al tratamiento del tema en cuestión. En consecuencia, el tratamiento y temática de este género sinfónico exige un compromiso que va más allá del tratamiento técnico del material musical. Las vagas impresiones del alma se elevan a impresiones definidas a través de un plan articulado, que es captado por el oído de la misma manera en que un ciclo de pinturas es captado por el ojo. El artista que apuesta por este tipo de obras tiene la ventaja

#### e. Aportaciones de Liszt a la técnica pianística

Para arrojar una mirada más objetiva de las aportaciones de Franz Liszt a la técnica pianística, se debe tomar en consideración la relación simbiótica de los experimentos que hacía en el teclado con las mejoras en el mecanismo interno del piano. Durante la primera mitad del siglo XIX este instrumento estaba en un proceso de constante evolución y los pianos ni siquiera tenían el marco de hierro sobre el cual se montan las cuerdas que, además de funcionar como sostén al clavijero (sitio donde se insertan las cuerdas y cuyo mecanismo permite su afinación), soporta la presión de varias toneladas que ejercen las cuerdas una vez afinadas. La variedad de fabricantes, las innovaciones con las que dotaban a sus pianos (como diseño, pedales, mecanismos en el teclado, etc.), así como los diferentes calados y resistencias que poseían las teclas y, sobre todo, la diversidad en los timbres que cada uno de los modelos de piano ofrecía era una situación cotidiana en la vida musical de la primera mitad del siglo XIX.<sup>139</sup> Entre la diversidad de pianos resaltaban dos mecanismos que llegaron a consolidarse como los predilectos por las características que poseían. Uno era el mecanismo ligero y poco profundo de los pianos vieneses que ofrecía un toque más claro y brillante. Entre los pianistas que encontraban esta sonoridad adecuada para sus obras estaban los grandes virtuosos Johann Hummel, Friedrich Kalkbrenner e Ignaz Moscheles:

“... los cambios introducidos progresivamente en el sistema de construcción del piano han condicionado de forma importante el mecanismo de los dedos. Durante cincuenta años, los macillos que percutían las cuerdas fueron varillas cortas y ligeras [...]; las cuerdas eran finas, frágiles y se las debía tratar con cuidado para que no se rompieran.”<sup>140</sup>

En contraste con ese mecanismo, los pianos ingleses ofrecían un calado más profundo y una mayor resistencia en la tecla a favor de una sonoridad más grande, con el propósito claro de imitar un sonido orquestal, es decir, amplio y rico en colores. Liszt buscaba

---

de poder conectar con un proceso poético con todos aquellos afectos que una orquesta puede expresar con tanta fuerza.” (Original en alemán, citado en inglés por Mark Evan Bonds).

<sup>139</sup> Alan Davison, "Franz Liszt and the Development of 19th-Century Pianism: A Re-Reading of the Evidence." *The Musical Times* 147, no. 1896 ([s.l.]: 2006), 33-43. JSTOR [www.jstor.org/stable/25434402](http://www.jstor.org/stable/25434402). (Consulta: enero 19, 2021).

<sup>140</sup> Fétis y Moscheles, *Méthode des Méthodes de Piano* (1837/1840). Citado en Luca Chiantore, *Op. Cit.*, 273.

justamente esta sonoridad en sus obras. Así pues, las experimentaciones de Liszt no solo abarcaron el campo de la armonía, si no también se extendieron a la técnica pianística:

“... en la técnica de Liszt, (...) la delicadeza del ataque no es en absoluto el objeto principal de sus intereses, y su atención se orienta a incrementar la potencia del piano, intentando acercar dicha potencia a la de la orquesta lo máximo posible. De ahí la peculiar costumbre de incorporar el uso frecuente de los pedales a insólitos tipos de ataque de la tecla: combinaciones de gran efecto, pero que exigen un largo y profundo estudio del instrumento y también mucha fuerza en los dedos.”<sup>141</sup>

Se pueden rastrear los diferentes pianos con los que tuvo contacto Liszt a lo largo de su vida. Desde que llegó a París en 1823 inició su relación con el fabricante de pianos Erard, quien acordó proveer los pianos para los recitales del pequeño de doce años presentándolo como artista Erard. De esta manera Liszt pudo probar los últimos avances en la construcción y mecanismos innovadores que el fabricante estaba montando en sus pianos como ampliaciones del registro del teclado a siete octavas o el doble escape recién patentado por Erard en 1821. El mecanismo de pedales que se utiliza actualmente fue diseñado por este mismo fabricante diez años antes; además, sus pianos contaban con un sonido más robusto y sus teclas eran más pesadas. Todas estas innovaciones convirtieron a Liszt en un compositor experimental en el más amplio sentido de la expresión. Liszt conoció los pianos Pleyel, instrumento predilecto de Chopin, sin embargo, no fueron de su agrado.<sup>142</sup> Erard proveyó los pianos para los recitales de Liszt desde 1823 hasta la muerte de su padre en 1827.<sup>143</sup> Durante sus años de giras de concierto (1839- 1847), Liszt llegó a tocar pianos Broadwood, Streicher, Pleyel, Erard y los mejores pianos que podían conseguir las modestas villas donde se llegaba a presentar. En la década de 1860 las firmas Steinway y Bechstein produjeron sus instrumentos reforzados y las obras de Liszt de los años de juventud pudieron alcanzar su plena expresión. En los últimos años de su vida, Liszt tocó pianos Steinway y Bösendorfer muy similares a los de hoy en día, pero su técnica no se desarrolló sobre estos

---

<sup>141</sup> Ibid., 276.

<sup>142</sup> Alan Walker, «9. Liszt and the piano.» En Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, Op. Cit.

<sup>143</sup> Alan Walker y Carey Humphreys, "Liszt's Pianos." *The Musical Times* 119, no. 1619 ([s.l.]: 1978), 24-25. JSTOR [www.jstor.org/stable/958616](http://www.jstor.org/stable/958616). (Consulta: enero 17, 2021).

instrumentos.<sup>144</sup> Hacia 1870 Liszt tenía a su disposición un Bechstein para las clases magistrales que dio en Hofgärtneri en Weimar,<sup>145</sup> en Hungría disponía de un Bösendorfer y en Villa d'Este un Erard.<sup>146</sup>

Según Chiantore, la técnica digital y la inmovilidad del cuerpo resultaban insuficientes en la búsqueda tímbrica de Liszt, quien comenzó a incorporar movimientos del brazo y de la parte superior del cuerpo para la producción del sonido; movimientos innecesarios en la técnica fortepianística de teclados ligeros.<sup>147</sup> Liszt se dio cuenta que podía conseguir determinados efectos sonoros con movimientos específicos del cuerpo, algo que hoy se llamaría variedad de ataque. Liszt hace de la variedad de ataque el fundamento de su técnica. La consecuencia de incorporar nuevos movimientos del cuerpo a un teclado cada vez más sensible es una paleta tímbrica muy variada y rica:

“Con Liszt, la técnica pianística descubre una variedad de ataque hasta entonces desconocida y la ejecución pianística empieza a diseñarse como una sucesión de movimientos diversos que relacionan constantemente la actividad del dedo con la movilidad de la mano y del brazo. (...) ...fue Liszt, con su figura y su ejemplo, quien supo definir las pautas de la técnica moderna.”<sup>148</sup>

Liszt se percató de que los recursos técnicos de los que se servían las virtuosas obras románticas de sus contemporáneos (octavas, notas dobles, trinos, *arpeggios*, escalas) así como las suyas propias, podían llegar a tener más de una realización mecánica dependiendo el tipo de sonoridad que se deseara; por ello “el conocimiento de las distintas posturas manuales empieza a transformarse en el auténtico problema del estudio mecánico.”<sup>149</sup> Así pues, se dedicó a explorar la alternancia de actitudes musculares distintas para obtener diferentes ataques y así, diferentes sonoridades. En su estudio para piano *Ab Irato* hace una magistral demostración de su imaginación sonora y su creatividad en cuestiones técnicas al superponer una cantidad inusitada de ataques en una pieza de alrededor de dos minutos:

---

<sup>144</sup> Luca Chiantore, Op. Cit., 433, 396-397.

<sup>145</sup> Alan Walker, «23. Liszt as teacher.», Op. Cit.

<sup>146</sup> Ronald Taylor, Op. Cit., 292.

<sup>147</sup> Luca Chiantore, Op. Cit., 396-397.

<sup>148</sup> Ibid., 367.

<sup>149</sup> Loc. Cit.

una voz cantáble con acompañamiento de acordes *staccato*, acordes picados, pasajes con manos alternadas, octavas *martellato*, *arpeggio leggerissimo*, entre otros. Liszt compuso muchas obras que permitieron el desarrollo de la técnica del piano.<sup>150</sup>

El desarrollo en la técnica que logró Liszt durante sus giras de 1838 y 1847 es evidente en *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* y los *Grandes études*. En 1851, ambas colecciones de estudios fueron revisadas y reeditadas por Liszt y se publicaron con sus nombres actuales: *Grandes Études de Paganini* y *Études d'exécution transcendante*. Las increíbles dificultades técnicas de estas obras son un testimonio del altísimo nivel que tenía Liszt como pianista.<sup>151</sup> Los *Grandes Études de Paganini*, con excepción de *La campanella*, están basados en los *Caprices pour violon seul* que Niccolò Paganini escribió entre 1802 y 1817. Liszt escuchó a Paganini en sus recitales de París en 1832 y quedó sumamente impresionado por las dificultades técnicas de esta obra y por su manera de tocar. Siguiendo la idea de Paganini, Liszt, en cada uno de sus propios estudios plasmó una dificultad en el piano equivalente a aquellos en los que están inspirados. *Tremolo*, octavas, saltos, notas repetidas, *arpeggio*, terceras y escalas son los problemas técnicos que aborda.<sup>152</sup>

Los *Études d'exécution transcendante* son similares en virtuosismo. Como ya se estipuló anteriormente, existen tres versiones de estos estudios: 1824, 1838 y 1851 donde finalmente Liszt agregó los títulos programáticos al final de cada uno de los estudios. Comparando las ediciones y dificultades entre las tres versiones de los estudios, hay un consenso en asegurar que Liszt tuvo un gran avance en el desarrollo de su técnica durante esos años, pues las primeras versiones resultan mucho más incómodas y complicadas e incluso menos efectivas que las versiones definitivas de 1851. En esta última versión, Liszt reelaboró las partes que no funcionaban; les dio mayor claridad a las texturas y cambió algunas armonías; no obstante, aun así son de gran demanda técnica e interpretativa para el pianista.<sup>153</sup> En la evolución de esta obra se puede apreciar también la evolución que había

---

<sup>150</sup> Ibid., 273 y 367.

<sup>151</sup> Alan Walker, «9. Liszt and the piano.», Op. Cit.

<sup>152</sup> Idem, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 322-323.

<sup>153</sup> Ibid., 318-321.

tenido el mecanismo interno del piano; pues como ya se ha estudiado, a principios del siglo XIX, cuando Liszt comenzó sus experimentaciones técnicas, el piano no tenía el calado, el peso ni la solidez de los pianos Érard de los que Liszt dispuso a mediados de siglo. Con todas estas aportaciones Liszt impulsó la técnica pianística ofreciendo una variedad de ataque hasta entonces inusitada. El reflejo de este avance está plasmado en la última edición de sus *Études d'exécution transcendante*, producto no sólo de sus reflexiones y búsquedas frente al piano sino también de su intensa actividad concertística de la década anterior a la publicación definitiva de estos estudios. La variedad de ataque propuesto por Liszt va desde la actividad de dedo, la muñeca y el antebrazo hasta la incorporación de todo el peso del brazo, antes de ese momento, impensable en los ligeros pianos de inicio del siglo XIX.

Las indicaciones de pedales que hace en sus obras también son innovadoras, los contemporáneos de Liszt consideraban el pedal de resonancia como un efecto especial y lo empleaban con mucha precaución; Liszt en cambio, fue lo suficientemente sensible y audaz como para presentir la importancia que tomaría como componente esencial del instrumento. Las indicaciones de pedal que utiliza en algunas obras son novedosas: algunas buscan una sonoridad brumosa, donde las armonías se mezclan sutilmente anticipando las sonoridades francesas de finales del siglo XIX y principios del XX. Así mismo demuestra gran sensibilidad con el uso del pedal *una corda*, que permite una variación mayor en el timbre del piano. Sus indicaciones de pedal están siempre relacionadas con sus indicaciones de expresión.<sup>154</sup> El pedal *sostenuto* fue añadido por Steinway hasta 1883, prácticamente al final de la vida de Liszt quien tuvo la oportunidad de realizar algunos pequeños experimentos con sus últimas obras utilizando este pedal, pero parece ser que no compuso ninguna obra donde haya un uso significativo de este nuevo mecanismo.<sup>155</sup>

Como afirma Walker, Franz Liszt aún es el modelo de los pianistas en la actualidad. Muchos de los rituales y protocolos en los conciertos de piano de hoy fueron instituidos por él. De hecho, el término “recital” fue una invención de Liszt; lo introdujo para una

---

<sup>154</sup> Ibid., 325.

<sup>155</sup> Thomas Hoi-Ning Lee, Op. Cit., 14.

presentación en *Hanover Square Rooms*, Londres, el 9 de junio de 1840.<sup>156</sup> El anuncio decía: *Récitals de piano de Liszt*. Es de notar que el término *récitals* está escrito en plural; aparentemente, cada una de las obras que conformaba el concierto había de ser recitada. Liszt también fue el primero en tocar programas completos de memoria; el primero en tocar la gama completa del repertorio para teclado entonces existente: Bach, Mozart, Schubert hasta Beethoven (incluida su música menos conocida por la dificultad propia de obras como la sonata *Hammerklavier* y las variaciones *Diabelli*). Pero no solo miró al pasado en la elección de su repertorio, sino que también estuvo comprometido con la música de su tiempo: interpretó y estrenó obras de sus contemporáneos como Chopin, Wagner, Schumann y Berlioz. Liszt fue el primero en colocar sistemáticamente el flanco derecho del piano hacia el frente del escenario, de modo que su tapa abierta reflejara el sonido a través del auditorio.<sup>157</sup> Pianistas entre los que se podrían citar a Chopin, Thalberg, Moscheles y Hummel, hicieron su fama ante un grupo reducido de personas en el salón parisino. Liszt, combatiendo los prejuicios de su época, trasladó el piano del salón a una sala de conciertos donde se presentó ante grandes audiencias.<sup>158</sup> En Milán y San Petersburgo Liszt tocó frente a audiencias de más de tres mil personas; era la primera vez que un pianista solista se presentaba ante tal cantidad de espectadores.<sup>159</sup> Liszt fue el primero en recorrer Europa desde los Pirineos hasta los Urales, tocó en: España, Portugal, Francia, Alemania, Austria, Gran Bretaña, Irlanda, Rumania, Turquía y Rusia. Se calcula que durante las giras de 1838 a 1847 dio más de mil recitales.<sup>160</sup>

---

<sup>156</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 296.

<sup>157</sup> Al tiempo en que Liszt comenzaba a tocar programas de memoria, Clara Wieck igualmente lo hacía en sus conciertos. Luca Chiantore, Op. Cit., 267.

<sup>158</sup> Alan Walker, «9. Liszt and the piano.», Op. Cit.

<sup>159</sup> Idem, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 329.

<sup>160</sup> Idem, «8. The Glanzzeit, 1839–47.», Op. Cit.

#### IV. Análisis de *Jeux d'eaux à la Villa d'Este*

##### a. Datos para el análisis.

En 1865 Liszt se quedó a vivir en Roma; se ordenó abad en un sacramento oficiado por el cardenal Hohenlohe, con quien el compositor tenía una relación muy estrecha.<sup>161</sup> Gustav Adolf von Hohenlohe era cardenal en Tivoli, ciudad al noreste de Roma. Debido a la cercanía entre ambas ciudades, Liszt era un huésped frecuente en la residencia del cardenal en Villa d'Este, una hermosa villa ubicada en Tivoli. A partir de entonces, Liszt tomó la costumbre de pasar una temporada del año al lado del cardenal en Villa d'Este;<sup>162</sup> ahí se dedicaba principalmente a la composición y a la contemplación, descansaba de las estancias que realizaba en Budapest y en Weimar. En Budapest pasaba los primeros meses del año dando clases magistrales, así como ocupándose de la organización del conservatorio que se inauguró en 1875. A Weimar llegaba después de Pascua y se dedicaba a dar clases magistrales y a componer. A finales del verano se instalaba en Roma. Liszt llamó a esta última etapa de su vida: *Vie trifurquée*.<sup>163</sup> A finales de agosto de 1877 Liszt se encontraba, como casi todos los veranos desde 1869, en Villa d'Este; las grandes dificultades personales que recién había experimentado le provocaban una profunda tristeza y oscuros estados de ánimo. Esta depresión que lo embargaba encontró expresión en las piezas *Aux cyprès de la Villa d'Este: Threnodie I* y *Threnodie II*, dos obras maestras para piano, y en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Estas obras fueron incluidas en el tercer volumen de *Années de Pèlerinage*. A través de su correspondencia escrita durante ese verano de 1877 se puede comprender mejor el estado emocional de Liszt durante la composición de estas obras:

“To tell the truth I sense in myself a terrible lack of talent compared with what I would like to express; the notes I write are pitiful. A strange sense of the infinite makes impersonal and uncommunicative”<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> Alan Walker, «21. Liszt enters the lower orders.», Op. Cit.

<sup>162</sup> Villa d'Este. Tivoli. [www.villadestetivoli.info/storiae.htm](http://www.villadestetivoli.info/storiae.htm) (consulta: diciembre 3, 2020).

<sup>163</sup> Ronald Taylor, Op. Cit., 269.

<sup>164</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 372.

Traducción: A decir verdad, siento en mí una terrible falta de talento frente a lo que me gustaría expresar; las notas que escribo son despreciables. Una extraña sensación de lo infinito hace impersonal y poco comunicativo”

Las siete piezas que conforman este tercer volumen de *Années de Pèlerinage* muestran una madurez absoluta y un estilo completamente diferente respecto a las piezas de los dos primeros volúmenes de la serie compuestos cuarenta años antes: modulaciones inusitadas, cadencias más originales y atrevidas, obras ajenas al virtuosismo; son piezas que podrían caer en la categoría de lamentos y meditaciones musicales por su temática religiosa. Las piezas del tercer volumen de *Années de Pèlerinage* fueron escritas entre 1867 y 1877; el volumen completo fue publicado hasta 1883.<sup>165</sup> *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* data del melancólico verano de 1877 y describe las extraordinarias y relucientes fuentes de la Villa: "He used to sit throughout the warm summer nights, contemplating the great cypresses and listening to the play of the fountains. The experience brought him closer to the nature and helped to calm his troubled spirits."<sup>166</sup> Sus principales inspiraciones fueron la belleza de la villa donde se alojaba y el sostén espiritual que le brindaba Roma.<sup>167</sup> En Villa d'Este disponía de un piano de cola Erard: "poseo de un magnífico Erard en mi sala de estar, que rara vez he abierto."<sup>168</sup> Esta pieza de Liszt es considerada un *avant la lettre* del estilo impresionista en música, tan avanzado para su tiempo que hubo que esperar veinticuatro años para que este estilo se estableciera en la música con una temática acuática: Ravel y sus propios *Jeux d'eau*.<sup>169</sup> No obstante, mientras que Ravel compuso una obra retratando las sonoridades del agua y se deleitó en el goce y la complacencia de un juego acuático secular, Liszt utilizó las fuentes como pretexto para hacer una obra con un profundo significado religioso. Tanto en el catolicismo como en otras religiones, fes y doctrinas, el agua tiene un fuerte simbolismo espiritual. El año siguiente a la composición de la obra, Liszt pasaba una temporada en Bayreuth con los Wagner cuando les presentó las nuevas piezas compuestas en Roma: *Les jeux d'eaux* y los *Cyprès Threnodies*. Las piezas agradaron bastante a Wagner quien escuchó

---

<sup>165</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 370-372.

<sup>166</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years* Op. Cit., 370-371.

Traducción: "Solía sentarse durante las cálidas noches de verano, contemplando los grandes cipreses y escuchando el juego de las fuentes. La experiencia lo acercó a la naturaleza y ayudó a calmar su espíritu afligido."

<sup>167</sup> Ronald Taylor. Op. Cit., 292.

<sup>168</sup> Loc. Cit.

<sup>169</sup> La obra para piano *Nixe* de Nikolay Medtner fue compuesta entre 1896 y 1900, forma parte de las 3 Fantasy-Improvisations Op.2, y aunque su temática se asocia al agua, no es propiamente una obra impresionista.

en ellas solo reminiscencias de Villa d'Este, pues, según él, el estado psicológico de Liszt se desbordaba más que las impresiones de la villa.<sup>170</sup>

*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* está en la tonalidad de Fa sostenido mayor, una tonalidad que Liszt asocia a lo divino; algunas otras obras de tintes religiosos en esta tonalidad son: *Bénédiction de Dieu dans la solitude* y *Saintt François d'Assise: la prédication aux oiseaux*.<sup>171</sup> Además de la elección de la tonalidad, en el compás 144, justo sobre una modulación a Re mayor, tiene una inscripción en latín que pertenece al Evangelio de Juan 4:14, que dice: *Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam*.<sup>172</sup> En los siguientes apartados se estudiará esta obra desde diferentes perspectivas.

...sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam.  
(Evang. sec. Joannem 4, 14.)



The image shows a musical score for Franz Liszt's 'Les jeux d'eaux à la Villa d'Este', measures 144-147. The score is in F# major and 4/4 time. It features a piano introduction with 'pp dolciss.' and 'm.s.' markings, followed by a melodic line with 'legato' and 'pp' markings. The bass line includes fingering and articulation marks.

Ejemplo 2. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. (c. 144-147)

## b. Fuentes de Villa d' Este

Villa de Este es una villa situada en Tívoli. Los jardines de Villa d'Este fueron comisionados en 1550 por el Cardenal Ippolito II d'Este, gobernador de Tivoli, hijo de Lucrezia Borgia y nieto del papa Alejandro VI. Hacia 1560 los trabajos de diseño de jardines y fuentes comenzaron bajo responsabilidad del arquitecto Pirro Ligorio; los trabajos de construcción duraron cerca

<sup>170</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 376.

<sup>171</sup> Ibid., 52.

<sup>172</sup> "pero el agua que le daré se convertirá en él en una fuente de agua que brota para la vida eterna." Citado en Ibid., 372.

de veinte años y fueron terminados por Alberto Galvani.<sup>173</sup> Las fuentes son resultado de la tremenda inventiva de la ingeniería hidráulica de la época, pues el torrente de agua baja naturalmente por los diferentes niveles de los jardines tan solo por gravedad y presión. El agua de las fuentes viene directamente del río *Anienem* a través de un canal subterráneo de seiscientos metros de longitud.<sup>174</sup> Los jardines de Villa d'Este fueron sometidos a varias restauraciones desde el siglo XIX; en 1867 tuvieron una importante restauración a cargo del cardenal Gustav Adolf von Hohenlohe. Estos trabajos fueron más frecuentes después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los jardines fueron severamente dañados.

Los jardines de Villa d'Este son una muestra del esplendor del renacimiento italiano; ejercieron una notable influencia en la creación de jardines y en el paisajismo europeo de los años siguientes. Villa d'Este comprende el *Palazzo d'Este* y las innovadoras fuentes externas entre las principales están: *Fontana della Rometta*, *Fontana dell'Ovata*, rodeada por *Il Viale delle Cento Fontane* (callejón de las cien fuentes); *Fontana della Proserpina* y la *Fontana del Bicchierone*, diseñada por Gian Lorenzo Bernini. También hay fuentes musicales que producen sonoridades muy especiales al momento del paso del agua sobre ellas como la *Fontana degli Uccelli* y *Fontana dell'Organo*.<sup>175</sup>

### c. Estilo

Al tratar con un término que resulta problemático por sus diferentes acepciones, es preciso definir qué se entiende por “estilo” en este trabajo. Referido a términos musicales, estilo es una manera o modo de expresión; así pues, denota una manera de discurso y más particularmente, el modo en que una obra de arte musical es ejecutada. Según Robert Pascall:

“style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities,

---

<sup>173</sup> Villa d'Este. Tivoli, Op. Cit.

<sup>174</sup> Assessorato Cultura e Turismo. La tivoli che non ti aspetti. [www.visittivoli.eu/le-ville/villa-d-este&lang=IT](http://www.visittivoli.eu/le-ville/villa-d-este&lang=IT) (consulta: diciembre 3, 2020).

<sup>175</sup> Ibid.

conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and conventions.”<sup>176</sup>

Una vez aclarada la forma en que se entiende el término estilo en este trabajo, se abordarán las discusiones respecto a un término que ha causado controversia incluso en el campo artístico desde donde surge. La obra que es objeto de estudio de este capítulo ha sido descrita por varios autores (Walker, Jankélévitch, Cook, entre otros) como un antecedente de gran importancia para el movimiento artístico conocido como impresionismo musical. Ahora bien, el término impresionismo es problemático por diversas razones, en primera instancia surgió de una manera peyorativa para referirse al trabajo de pintores franceses de finales del siglo XIX;<sup>177</sup> más importante aún, la aplicación del término al arte musical resulta polémica hasta en los compositores que generalmente son asociados a este movimiento artístico, como Debussy y Ravel. Hay que tener en cuenta que dentro de la producción artística de Debussy y Ravel existen obras que podrían considerarse dentro de la estética del impresionismo musical, si es que existe tal, pues en estas obras se pueden encontrar intereses artísticos y rasgos estilísticos análogos a los de los pintores impresionistas como la difuminación de contornos definidos y la expresividad de la luz y del color. No obstante, además de estas obras, existe también dentro del corpus de obras de estos músicos piezas con características muy diferentes o incluso opuestas a esta corriente artística, así pues, de ninguna manera se busca encasillar la totalidad de la obra de algún compositor en esta denominación. En el segundo capítulo se abordan a fondo las singularidades de este movimiento pictórico y las discusiones sobre la pertinencia del llamado impresionismo musical.

Para comenzar, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Liszt es una obra concebida dentro del periodo artístico del romanticismo, ¿de qué manera se podría sostener que prefigura

---

<sup>176</sup> Robert Pascall. "Style." *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041). (Consulta: mayo 7, 2021).

Traducción: “el estilo se manifiesta en usos característicos de la forma, textura, armonía, melodía, ritmo y ethos; y es presentado por personalidades creativas, condicionado por factores históricos, sociales y geográficos, así como recursos y convenciones interpretativas.”

<sup>177</sup> El Impresionismo como movimiento artístico será estudiado a fondo en el segundo capítulo de este trabajo.

muchas de las preocupaciones artísticas e intereses expresivos del impresionismo? En sus propios escritos, Liszt expresó en más de una ocasión el ser sensible a la belleza natural o artística de los lugares que conocía y explícitamente manifestó que su propósito era traducir esas impresiones y sensaciones que le provocaban la naturaleza o el arte en música; por ejemplo, en el prefacio de su obra *Album d'un voyageur* de 1838, cuyo primer libro lleva por título *Impressions et Poésies*, escribe:

“Ayant parcouru en ces derniers temps bien des pays nouveaux, bien des sites divers, bien des lieux consacrés par l'histoire et la poésie ; ayant senti que les aspects variés de la nature et les scènes qui s'y rattachent ne passaient pas devant mes yeux comme de vaines images, mais qu'elles remuaient dans mon âme des émotions profondes ; (...) j'ai essayé de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions.”<sup>178</sup>

La naturaleza es un tema común del romanticismo y del impresionismo. La naturaleza encarnó los principales ideales del romanticismo, pues era vista por los filósofos de este movimiento artístico como la creadora de toda la majestuosidad, belleza, fuerza y misterio del universo, era pues, la gran artista. Ahora bien, el impresionismo hizo incapié en las impresiones que provoca el cambio de la luz natural sobre los objetos y en las sensaciones que provoca; es un movimiento que más que idealizar a la naturaleza se centra en las sensaciones que esta provoca en el artista. La luz de la naturaleza y la metamorfosis de esta a lo largo del día son fuente de placer sensorial (sensual). Justamente, esta intención explícita de Liszt de transcribir en música las sensaciones que le provocaban estos asombrosos lugares es lo que muchos autores consideran que lo acerca al estilo impresionista. Liszt además demuestra gran sensibilidad al juego de la luz y el color:

“At times, too in the dying flickers of the day, the white clouds hovering around the mountaintops take on pure, transparent colours. Their subtle

---

<sup>178</sup> Franz Liszt, «Avant-propos». En José Vianna da Motta (ed.), Op. Cit., 2.

Traducción: “Habiendo visitado recientemente muchos países nuevos, muchos sitios diversos, muchos lugares consagrados por la historia y la poesía; habiendo sentido que los diversos aspectos de la naturaleza y sus escenas no pasaban ante mis ojos como imágenes vanas, sino que agitaban profundas emociones en mi alma; (...) Traté de convertir en música algunos de mis sentimientos más fuertes, algunas de mis más vívidas percepciones.

tints change continually as they merge and produce an indescribable, shifting array of colour and light.”<sup>179</sup>

*Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* es una de las primeras obras donde la música busca ser una experiencia sensorial. En esta obra la música busca transmitir, por medio de sonidos, sensaciones que son propias de otros sentidos, como impresiones visuales del chapoteo y el ascenso y descenso del agua; no obstante, las impresiones sensoriales no opacan la espiritualidad de la obra, como el mismo Liszt lo expresa, las sensaciones que la naturaleza le producen lo llevan a profundas meditaciones y reflexiones espirituales. Además de las implicaciones estéticas que conlleva el retratar sensaciones, el tratamiento de la armonía es con fines tímbricos y colorísticos; es decir que combina un uso funcional de la armonía con un uso no funcional de ella que busca ampliar la paleta de colores o timbres en el piano. Aunado a esto, se pueden observar una escritura pianística innovadora en planos sonoros, que exige del intérprete la producción de diferentes timbres (colores) en el piano;<sup>180</sup> ambos son elementos que retomarán Debussy y Ravel y serán centrales en sus obras. Igualmente, sus composiciones retratan paisajes y sonoridades de la naturaleza: “La terre et l'air, la pluie et l'orage sont ici tous représentés. Lointains carillons, cascades, jeux d'écho dans la montage et vocalises des « jodels » émaillent l'œuvre d'un répertoire d'effets plein de charme que Liszt incorpore dans ces paysages sonores.”<sup>181</sup> Como se verá en el siguiente capítulo, la naturaleza y, especialmente, el agua serán el objeto central de las principales obras pictóricas impresionistas. Las obras que componen las tres suites de *Les Années de pèlerinage* están llenas de sonidos y de paisajes del campo o ciudades de Suiza e Italia.

“...*Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* gives a foretaste of impressionism, ‘the model for all musical fountains that have flowed ever since’ (Busoni). Unlike these later fountains their earlier model is also – and above all – religious

---

<sup>179</sup> Franz Liszt, *An Artist's Journey: Lettres d'un bachelier ès musique, 1835-1841*, Charles Suttoni (trad.) (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 97. Citado en Thomas Hoi-Ning Lee, Op. Cit., 19.

Traducción: “A veces, también en los últimos destellos del día, las nubes blancas que se ciernen sobre las cimas de las montañas adquieren colores puros y transparentes. Sus sutiles matices cambian continuamente a medida que se fusionan y producen una variedad indescriptible y cambiante de color y luz.”

<sup>180</sup> El uso de la armonía y la escritura pianística de esta obra se estudiará más adelante en este capítulo.

<sup>181</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 226.

Traducción: “La tierra y el aire, la lluvia y la tormenta están todos representados aquí. Campanas distantes, cascadas, ecos de la montaña y vocalizaciones de yodels marcan el trabajo de un repertorio de efectos encantadores que Liszt incorpora a estos paisajes sonoros.”

music. Most of the other pieces in the third volume of *Années de pèlerinage* are likewise religious in character, in contrast to those of the earlier volumes which depict nature or evoke works of literature and art.”<sup>182</sup>

Muy probablemente por los motivos descritos anteriormente, importantes estudiosos de la vida y obra del compositor húngaro como Nicholas Cook, Alan Walker y hasta grandes músicos como Alfred Brendel abren la posibilidad de considerar a Liszt un precursor del estilo impresionista en música: “the impressionism of Debussy, Ravel and Messiaen; Liszt anticipated its techniques and its aesthetic, notably in Book III of the *Années de pèlerinage*.”<sup>183</sup> Desde esta perspectiva, es posible sostener que Liszt es pionero de impresionismo musical. En todo caso queda abierta la discusión de si es pertinente que el estilo pictórico tenga un análogo en música.

#### d. Análisis musical (melodía, armonía, forma, recursos técnicos)

La originalidad de Liszt para evocar las sonoridades del agua través de recursos técnicos y armónicos encuentra sus principales antecedentes en los Lieder de un músico profundamente admirado y estudiado por Franz Liszt: Franz Schubert. Estos ciclos de canciones se caracterizan por su gran expresividad y por una gran interacción entre melodía cantada y acompañamiento; los textos que elegía Schubert para sus Lieder eran de poetas alemanes, lo que los dota de gran dramatismo y profundidad emocional.<sup>184</sup> En los Lieder donde el agua es el tema principal se encuentran ya, en una manera embrionaria, los principales recursos técnicos que sugieren el movimiento del agua y que Liszt desarrollará

---

<sup>182</sup> Alfred Brendel, "Liszt's 'Bitterness of Heart'.", Op. Cit.

Traducción: “*Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* prefigura el impresionismo, “el modelo de todas las fuentes musicales que han fluido desde entonces” (Busoni). A diferencia de estas fuentes posteriores, su modelo primario es también, y sobre todo, música religiosa. La mayoría de las otras piezas del tercer volumen de *Années de pèlerinage* son igualmente de carácter religioso, en contraste con aquellas de los volúmenes anteriores que representan la naturaleza o evocan obras de arte y literatura.”

<sup>183</sup> Nicholas Cook, "Liszt - 100 Years on.", Op. Cit.

Traducción: “El impresionismo de Debussy, Ravel y Messiaen; Liszt anticipó sus técnicas y su estética, especialmente en el Libro III de *Années de pèlerinage*.”

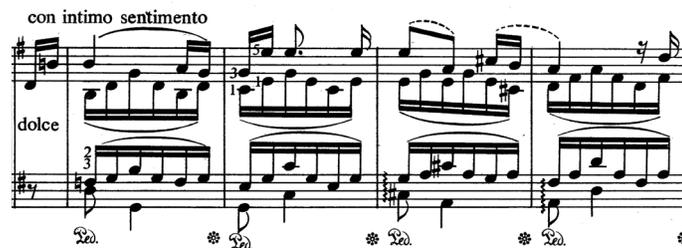
<sup>184</sup> Maurice J.E. Brown, Eric Sams, y Robert Winter, "Schubert, Franz.", *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025109](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025109). (Consulta: mayo 1, 2021).

en sus propias piezas acuáticas: notas repetidas, *tremolo*, amplios *arpeggios* ascendentes y descendentes. Por ejemplo, en *Auf dem Wasser zu singen*, un Lied que data de 1823,<sup>185</sup> se encuentra un compás de 6/8, reminiscencia de la barcarola, y la presencia de notas repetidas descendentes que Liszt retomaría en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*.



Ejemplo 3. Schubert, *Auf dem Wasser zu singen*, D.774 (1823), (c. 1-4)

Dentro del ciclo *Die schöne Müllerin* D.795 (1823) se halla *Der Müller und der Bach*; la parte central de esta pieza tiene el subtítulo *Der Bach* (el arroyo), cuya textura de pequeños *arpeggios* en el registro medio del piano acompañando una melodía juguetona compuesta principalmente por intervalos ascendentes, anticipa a la textura que Liszt presenta en el inicio de *Au bord d'une source*.



Ejemplo 4. Schubert - Liszt, *Der Müller und der Bach* (c. 29 - 32)

Así mismo, en el ciclo de canciones *Schwanengesang* de 1828, publicado en 1829 unos meses después de la muerte del compositor, se encuentran dos ejemplos muy interesantes que sugieren el movimiento del agua. El primer Lied de este ciclo, *Liebesbotschaft*, con texto de Ludwig Rellstab, describe un arroyo y a un cantante que invita a la corriente de agua a que lleve un mensaje de amor a su amada. Schubert utiliza *tremolo* y *arpeggios* que simula las ondas del agua (ejemplo 5). En otro Lied del mismo ciclo, *Am Meer*, con texto de Heinrich Heine, se puede observar el uso del *tremolo* en el registro medio y grave del piano (ejemplo 6).

<sup>185</sup> Ibid.

Rau - schen des Bäch - lein, so  
sil - bern und hell, eilst zur Ge - lieb - ten so

Ejemplo 5. Schubert, *Schwanengesang* D.957 (1828), *Liebesbotschaft*, (c. 4 - 9)

Der Ne - bel stieg, das Was - ser  
schwoll, die Mü - ve flog hin und wie - der; aus dei - nen Au - gen

Ejemplo 6. Schubert, *Schwanengesang* D.957 (1828), *Am Meer*, (c. 11 - 19)

Al inicio de este capítulo, en el perfil biográfico, se mencionó que Liszt estudiaba y tocaba regularmente las obras de Schubert; además, realizó muchas transcripciones de los Lieder de Schubert, así pues, las canciones de temática acuática referidas anteriormente no son la excepción y cuentan con transcripción para piano realizada por Liszt. La originalidad que Schubert vertió en sus piezas acuáticas seguramente impresionó a Liszt y lo inspiró a crear su propio mundo acuático. Liszt fue muy sensible para percatarse de los recursos técnicos que empleó Schubert en sus obras de agua y los llevó a un nuevo nivel. El interés artístico de Liszt sobre el agua en movimiento se refleja primero en su obra *Au bord d'une source*, escrita entre 1835 y 1836 durante su estancia en Suiza y publicada en 1842 en el primer libro de una suite que se tituló *Album d'un voyageur*. En 1855 fue revisada y editada para ser publicada en el mismo año como parte de una nueva colección llamada *Années de*

*pèlerinage. Première Année: Suisse.*<sup>186</sup> Veinte años separan la primera de la segunda versión definitiva de *Au bord d'un source* de 1855; grandes cambios diferencian las versiones y son testimonio del gran progreso y la maestría que adquirió Liszt. La primera versión demanda grandes y arriesgadas dificultades técnicas; mientras que la segunda versión es mucho más efectivida y fluida.<sup>187</sup> Al inicio de la pieza, a manera de epígrafe, Liszt escribió una cita de Schiller, tomada de su poema *Morgenphantasie: In säuselnder Kühle, beginnen die Spiele der jungen Natur.*<sup>188</sup>



Ejemplo 7. Franz Liszt. *Au bord d'un source* (1855). Inicio (c. 1-4)

Con una indicación de carácter *Allegretto grazioso*, la pieza está en la tonalidad de La bemol mayor; un tema de ocho compases se presenta y es transpuesto en varias tonalidades con modulaciones bastante atrevidas y fugaces, como el movimiento del agua. El material musical principal son intervalos de segundas que resuelven a terceras. Los recursos técnicos son saltos en la mano izquierda, *arpeggios* muy amplios y escalas cromáticas que llenan los virtuosos pasajes cuasi improvisatorios; estas cadenzas separan las presentaciones del tema y una cadencia plagal termina la obra. El uso de la disonancia que hace Liszt trasciende la práctica armónica común de tensión-resolución. Las disonancias de segunda tan características de *Au bord d'une source*, aunque resuelven a tercera, responden más a una búsqueda de color que a una tensión armónica de disonancia. Esta obra muestra una gran

<sup>186</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. Tome 1, Op. Cit.*, 226.

<sup>187</sup> *Ibid.*, 227.

<sup>188</sup> Citado en *Ibid.*, 226.

Traducción: "En una frescura susurrante, comienzan los juegos de la naturaleza joven."

libertad en el tratamiento de la armonía como un medio para obtener un timbre brillante y cristalino,<sup>189</sup> una sonoridad que Ravel desarrollará en sus obras de agua. Un joven Debussy de veintitrés años escuchó a Liszt a principios de 1886 tocar esta obra maestra.<sup>190</sup>

La forma general de *Jeux d’eaux à la Villa d’Este* es bastante libre, aunque se podría contemplar como una forma AB con introducción y coda, además, cuenta con tres temas principales.

FORMA	Introducción	A		B		Coda	
TEMAS		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>c'</i>
COMPÁS	c. 1 - 43	c. 44 - 87	c. 88 - 131	c. 132 - 181	c. 182 - 251	c. 252 - 278	

*Jeux d’eaux à la Villa d’Este* está escrita en la tonalidad de Fa sostenido mayor. Como se puede apreciar en el cuadro, la introducción es bastante larga; ocupa los primeros treinta y nueve compases de la obra. El piano evoca el movimiento y los sonidos de los chorros de agua de las fuentes de la villa; para lograr estos efectos acuáticos se vale de series de *arpeggios* ascendentes en el registro agudo. Estos *arpeggios* dibujan una melodía con la nota más aguda que, aunque debe resaltarse, no es material melódico preponderante. Toda la introducción se encuentra en la región armónica de la dominante, pues los *arpeggios* son variantes del acorde de dominante con séptima y novena mayor (Do sostenido mayor). Esta sección de la introducción llega a un clímax en el compás 10,<sup>191</sup> donde el sentido de los *arpeggios* comenzará a ser descendente.



Ejemplo 8. Franz Liszt. *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este*. Introducción (c. 1 - 5)

<sup>189</sup> Thomas Hoi-Ning Lee, Op. Cit., 46.

<sup>190</sup> Alan Walker, «25. The music of Liszt’s old age.», Op. Cit.

<sup>191</sup> A partir de este momento se abreviará la palabra compás por: c.

La segunda sección de la introducción empieza en el compás 14, intervalos melódicos de quintas ascendentes se realizan en ambas manos; este dinamismo de recursos armónicos favorece la expresión en lugar de la regla pues, armónicamente hablando, se trata de un movimiento de quintas paralelas ascendentes. En esta sección se forman varios acordes de séptima mayor y menor; no obstante, es evidente que el acorde preponderante sigue siendo la dominante en primera inversión de Fa sostenido mayor. Las quintas ascendentes inician con una dinámica *pianissimo* que ascienden, en un *crescendo molto*, a la tercera y última sección de la introducción que inicia con *tremolo rinforzando* (c. 22).

Ejemplo 9. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Introducción (c. 14 - 16)

Como se ha mencionado antes, la armonía en esta obra tiende a una función colorística y su uso, así como el de la disonancia, es bastante libre, pues las reglas habituales de resolución son ignoradas a favor de la expresión; como en los pasajes anteriores de quintas quebradas paralelas o las sucesiones de acordes de novena. No obstante, el compositor durante toda la introducción crea un efecto bastante fresco con notas diatónicas, pues en toda esta sección, no aparece una nota que no sea de la escala de Fa sostenido mayor. Además de los *arpeggios*, el *tremolo* es un recurso fundamental de toda esta obra para imitar el chapoteo y salpicar del agua, de hecho, la presentación del tema se realiza sobre una textura de este recurso. Hacia el c. 22 comienza una textura de *tremolo* y trinos en ambas manos, en esta última parte de la introducción se esboza una melodía en la mano izquierda, nuevamente material melódico que se debe escuchar claramente pero que sirve de introducción al material melódico principal.

Ejemplo 10. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Introducción (c. 23 - 25)

La armonía de esta última sección de la introducción es más compleja, pues debido al movimiento constante y veloz de las voces se crean acordes instantáneos muy interesantes. Los últimos acordes (c. 36-39) podrían interpretarse como una dominante secundaria del tercer grado menor; este acorde de dominante se presenta en segunda inversión, no tiene tercera, pero cuenta con séptima y undécima.<sup>192</sup> Como se puede observar en la partitura, en toda la introducción se emplea únicamente el registro medio y agudo del instrumento.

The musical score shows four measures of music. The right hand plays chords in a sequence: V/iii, iii, V/iii, iii. The left hand plays single notes corresponding to the chords. The score includes a 'smorz.' marking above the final two measures. Below the staff, the chords are identified as V/iii, iii, V/iii, and iii.

Ejemplo 11. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Introducción (c. 36 - 39)

Los compases 40 al 43 se consideran un puente entre la introducción y la primera sección de la obra; en estos cuatro compases se presenta la parte *a* del tema principal en una textura de trinos, esto significa que el tema aparece incompleto y, aunque armónicamente se encuentra en la región de Tónica, no se consideran como la presentación formal del tema. Los temas principales de la obra se presentan completos a partir del compás 44: el tema *a* abarca ocho compases y está construido sobre las notas del acorde de Fa sostenido mayor (región de Tónica). La melodía sobresale dentro de una textura de *tremolo* que se realiza con la mano derecha; mientras tanto, la mano izquierda realiza un acompañamiento sobre las notas del acorde. En el c. 48 la mano izquierda toca la segunda parte del tema, mientras que la textura de *tremolo* se mantiene (ejemplo 12). Después de dos compases de transición, en el c. 54 se presenta el tema *b*, que está construido sobre las notas acordales del quinto grado, la textura acompañante cambia a terceras y cuartas en *staccato* también sobre el acorde de Do sostenido mayor en el registro agudo del piano. El tema *b* abarca ocho compases y mientras que los primeros cuatro tienen una naturaleza

<sup>192</sup> En armonía moderna, este acorde se interpretaría como un  $V_{sus4}$ .

ascendente y luego descendiente, los siguientes cuatro los complementan con una naturaleza descendente y luego ascendente (ejemplo 13).

Ejemplo 12. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Tema a (c. 44 - 51)

Ejemplo 13. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Tema b (c. 54 - 61)

Después de una pequeña transición de seis compases, hay una repetición literal del tema *a* del c. 68 al c. 75; y una reexposición del tema *b* del c. 78 al c. 85, esta vez, sobre el acorde del tercer grado: La sostenido menor. En el compás 88 aparece un tercer tema principal, construido melódicamente sobre grados conjuntos ascendentes y derivado del tema *b*. Así pues, se considerará un desarrollo melódico del tema *b*; no obstante, para fines prácticos, se denominará *c*, siempre con la consciencia de que tiene su origen en el segundo tema. El tema *c* abarca cuatro compases y siempre termina en un trino largo, trino que es susceptible de ser prolongado en presentaciones posteriores del tema; *c* se presenta con la misma textura de acompañamiento que el tema *b*: terceras y cuartas *staccato* en el registro

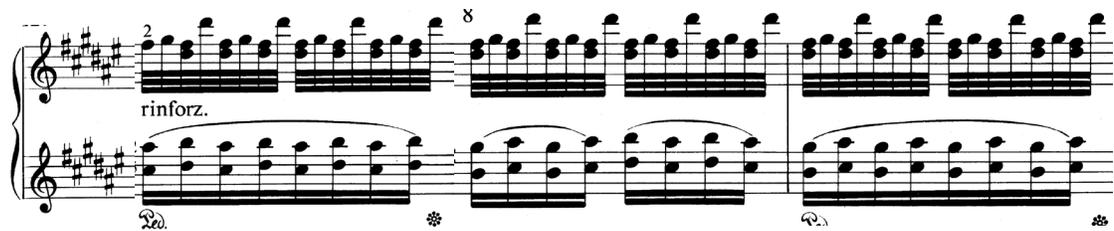
agudo. El tema *c* está construido sobre el acorde del cuarto grado de la escala principal, es decir, la región de subdominante; sin embargo, este tercer tema va a ser transpuesto consecutivamente en varias tonalidades: primero sobre al IV (c. 88 - 91), luego sobre el iii (c. 92 - 95), ii (c. 96 - 99), para asentarse nuevamente, en el c. 102, sobre el IV con séptima menor.

Ejemplo 14. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Tema *c* (c. 88 - 91)

El tema *c* siempre lo cantará la mano izquierda y hacia el compás 108 comienza una variación: sobre la región de subdominante, el trino final se prolongará dos compases y el acompañamiento realizado con la mano derecha en el registro agudo combina recursos anteriormente presentados: *arpeggios* ascendentes y descendentes y escalas en terceras con *staccato*, siempre aludiendo al movimiento del agua en las fuentes.

Ejemplo 15. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Variación tema *c* (c. 108-111)

Esta configuración del tema *c* se presentará consecutivamente dos veces más: transpuesto sobre el V grado en el c. 114 y la tercera vez sobre el IV grado (c. 120). En este punto se realiza un desarrollo melódico por aumentación sobre la región de la subdominante y con una dinámica *crescendo* culmina en una apoteosis acuática: *tremolo rinforzando* con ambas manos. Este clímax sobre el acorde de Si mayor con séptima y novena sirve como conclusión de la primera gran sección de la obra: A, donde se han expuesto los tres temas principales.



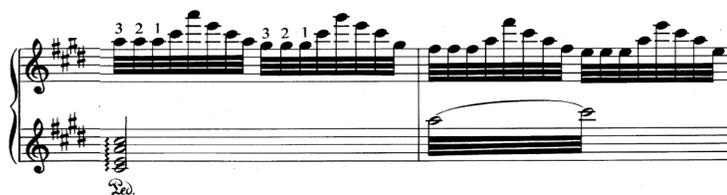
Ejemplo 16. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Final de sección A (c. 128-130)

En el c. 132 comienza la parte *B* de la obra, donde se desarrollarán y variarán los temas antes expuestos. En esta sección se añaden nuevos recursos técnicos que exigen del interprete dominio sobre el teclado y claridad en la interpretación: notas repetidas, octavas, grandes *arpeggios* que ocupan el registro completo del instrumento y, por supuesto, el *tremolo*. En el inicio del desarrollo cambia la armadura y, por lo tanto, se considerará como la primera modulación importante de la obra; el acorde de Si mayor con séptima y novena de los c. 128 – 131 funcionará como dominante de Mi mayor, nueva tonalidad donde se expone el tema *a* en acordes arpegiados.



Ejemplo 17. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Parte B, tema *a* (c. 123 - 135)

Como ya se ha discutido en secciones anteriores, gracias al sistema de doble escape, que Sébastian Erard había patentado a principios del siglo XIX, los pianistas de la generación de Liszt buscaron explorar a fondo este mecanismo, así pues, los recursos técnicos principales que se explotaron gracias al nuevo mecanismo están presentes en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*: el *tremolo* y la nota repetida. El mecanismo de doble escape facilitaba la repetición rápida de una misma nota, que es el recurso fundamental de los c. 136 – 143 en el registro más alto del piano, efecto que crea una atmosfera cristalina y luminosa.



Ejemplo 18. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Notas repetidas (c. 137 - 138)

Durante esta sección predomina la sonoridad de La mayor que servirá de dominante a Re mayor, nueva tonalidad que se introduce en el c. 144 y donde se presenta nuevamente el tema *a* arpegiado, solo que esta vez el acompañamiento cambia a grandes *arpeggios* con la mano izquierda. Esta modulación a Re mayor completa un esquema general de modulación por tonos enteros descendentes que va: Fa# mayor - Mi mayor - Re mayor.

Sobre este punto Liszt coloca la cita perteneciente al evangelio de Juan que ha sido discutida anteriormente, dando a la obra un giro temático sorpresivo, pues lo que parecía hasta ahora una celebración del movimiento del agua y sus sonidos, adquiere un profundo sentido religioso, pues el agua, según el rito judeo-cristiano, es símbolo de vida eterna.

...sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam.  
(Evang. sec. Joannem 4, 14.)

Ejemplo 19. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Parte B, tema *a* (c. 144 - 147)

Como se puede observar en la partitura, la escritura se realiza sobre tres pentagramas, otorgando una mayor claridad en el reparto de las voces. Liszt adaptó esta escritura del órgano al piano y la ocupa en varias de sus obras como el *Sonetto 47 del Petrarca* y en *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*; ambas obras pertenecientes a la suite de *Années de pèlerinage: Deuxième Année (Italie)*. También algunos fragmentos de su estudio núm. 4 *Mazepa* de los *Études d'exécution transcendante* ocupa este tipo de escritura a tres pentagramas que retomará Ravel en sus propios *Jeux d'eau* y en otras de sus

obras. Este tipo de escritura (a tres pentagramas) no sólo otorga claridad al texto, sino que además sugiere una atmósfera sonora con espacialidad, es decir, a cada uno de los pentagramas se le confía una o dos planos sonoros que deben ser diferenciados en dinámica, timbre y toque. Este tipo de sonoridad estratificada es un recurso inaudito, que retomarían y desarrollarían Debussy y Ravel en sus obras, que además delata la concepción orquestal del piano que tenía Liszt. De este modo el piano logra una ilusión sonora muy bella, pues es capaz de producir diferentes timbres a través de juegos con el registro, la dinámica y el toque.

Toda esta parte contrasta con las anteriores debido a la ausencia de recursos técnicos explícitos que imiten las sonoridades acuáticas; en cambio, es una sección solemne, serena y muy introspectiva. Sólo se presenta la cabeza del tema *a* con inflexiones bastante atrevidas, pues cambia sorpresivamente de Re mayor a Si bemol mayor (c. 149 - 153), a Mi bemol (c. 154) y Re sostenido menor (c. 155 - 157); sólo hasta el c. 158 vuelve la armadura y tonalidad original. En este punto la segunda parte del tema *a* es escuchado y, de este modo, se completa la reexposición del tema *a*, pues sólo se habían presentado los primeros cuatro compases del tema. Armónicamente este fragmento es una inversión del acorde de dominante con quinta aumentada, novena y undécima: Do#, Mi#, Sol doble sostenido, Re#, Fa#.

Ejemplo 20. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Parte B, segunda semifrase del tema *a* (c. 158 - 159)

En el c. 164 se encuentra la reexposición del tema *b* completo sobre el quinto grado, Do sostenido mayor, en segunda inversión, es decir, con bajo en Sol sostenido. Inmediatamente después, el tema *c* aparece en la misma tonalidad en el c. 168, por consiguiente, en este sitio es fácil advertir con claridad que el tema *c* es una derivación del tema *b*. Se puede apreciar una ampliación del tema *c* hacia el compás 172, sobre el acorde

de dominante en estado fundamental y que lleva a un clímax con trino en la mano izquierda que se mantiene unos compases y decae.

Ejemplo 21. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Parte B, tema b (c. 164 - 167)

Ejemplo 22. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Parte B, tema c (c. 168 - 171)

Del mismo modo que en la sección A se prolonga el tema c (c. 108 – 131), en esta sección B, una vez que se han presentado los tres temas, se prolonga este tema a partir del c. 182; esta vez el tema aparece sin trino, en octavas y a manera de canon en el registro grave del piano. Es la primera vez que aparece uno de los tres temas en este registro, pues hasta ahora se habían manejado el registro medio-agudo del instrumento.

Ejemplo 23. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Parte B, tema c (c. 182 - 185)

Nuevamente hay un cambio en la armadura y el desarrollo del tema c consistirá en transponerlo a cuatro tonalidades diferentes: Si menor, La mayor, La menor, Fa mayor (c.

182 – 197). El desarrollo del tema *c* de la sección *A* (c. 108 – 131) concluye en un éxtasis acuático; así mismo en esta sección *B*, pues al terminar las cuatro trasposiciones de *c*, en el compás 198 hay un puente de ocho compases que prepara al largo clímax trascendental de la obra, que en realidad, es una gran cadencia hacia la Tónica.



Ejemplo 24. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Puente (c. 198 - 201)

La sección de los c. 206 - 213 está claramente asentada en la región de la subdominante y se superponen los temas *a* y *b*, uno en *tremolo* en el registro agudo y el segundo tema en octavas en el registro grave del teclado, la progresión ascendente del tema *b* dibuja una escala pentatónica; cuando concluye esta parte virtuosa y brillante sigue una sección de octavas que cubre todo el registro del instrumento, es la caída a la región de la dominante.

Ejemplo 25. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Tema *a* y *b* superpuestos en la región SD (c. 206 - 213)

La gran dominante ocupará veinticinco compases (c. 220 - 243), consistirá en *arpeggios FF* que ocupan la totalidad del registro del instrumento. Esta sección, junto con la introducción, es quizá la parte más impresionista de toda la pieza. Inmersos en este mar de notas, se puede sentir toda la fuerza del agua en este pasaje brioso y majestuoso.

Ejemplo 26. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Región dominante (c. 234 - 239)

Después de la gran tensión acumulada, se esperaría la caída natural a una gran y triunfante tónica; no obstante Liszt, en una de sus cadencias más experimentales, amplía la región de dominante con un acorde de séptima disminuida (c. 244) que pretende resolver a la tónica (ejemplo 27). Después de varios intentos, estos acordes en el registro agudo comienzan a descender cromáticamente hasta asentarse en la insólita y lejanísima escala de Mi bemol mayor (ejemplo 28).

Ejemplo 27. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. (c. 244 - 247)

Ejemplo 28. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Tema *a* en Mi bemol mayor. (c. 252 - 255)

De esto modo comienza la Coda en el c. 252, donde se presenta el tema *a* por última vez transpuesto en las tonalidades de Mi bemol mayor, Sol mayor, Do mayor y La bemol mayor, siempre con *tremolo* en el registro más alto del piano. La original cadencia final es un descenso diatónico desde la subdominante Si (c. 271) hasta Fa sostenido. Los acordes que se forman sobre estas notas son:  $ii_6$ ,  $I_6$ ,  $V_4$  (con apoyatura sobre la tercera que NUNCA resuelve) y  $I$ . Es muy interesante que en el c. 274-275, en el acorde de quinto grado nunca se escucha la tercera del acorde; en cambio se escucha una cuarta (preparada desde el acorde anterior) que, en lugar de resolver, se convierte en fundamental en el consecutivo acorde de tónica y la quinta del acorde de dominante (Sol#) es la que desciende diatónicamente a la fundamental. En armonía moderna, el acorde de  $V_4$  se llama  $sus_4$ , que también tiene una función de dominante.

Ejemplo 29. Franz Liszt. *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*. Final (c. 271 - 278)

#### e. Consideraciones para el estudio de la obra

Liszt tenía sesenta y cinco años al momento de escribir *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, había experimentado una carrera como concertista internacional sin precedentes, contaba con una amplia trayectoria como compositor, director de orquesta y una gran experiencia como pedagogo musical. Como ya se ha mencionado, a lo largo de toda su vida Liszt mantuvo el compromiso de siempre buscar nuevos medios de expresión por lo que todo el refinamiento pianístico de su vida, más la constante preocupación por la originalidad expresiva, tienen una bella síntesis en esta obra. Únicamente se darán comentarios generales de lo que escribió el propio Liszt respecto a los recursos técnicos que son centrales en esta obra.

Esta obra presenta texturas musicales novedosas y pasajes donde predominan recursos técnicos como notas repetidas, *arpeggios* de más de dos octavas de amplitud, terceras, trinos, octavas o el *tremolo*, recurso central. La ejecución del *tremolo* suele ser riesgosa y puede sonar irregular; Liszt recomienda presionar las teclas a la mitad, debido al rápido movimiento de rotación de la muñeca que se requiere, con la mano y los dedos muy cerca del teclado, como si los dedos estuvieran tremolando sobre las cuerdas ellos mismos: “Liszt advised that the tremolando should be played (...) with the keys already halfway depressed and brought to life by the slightest trembling of the hand<sup>193</sup>. Liszt solía decir acerca de la interpretación del tremolando: “deben ser tocados rápidamente y con tantas notas como sea posible, si, debido a limitaciones técnicas del ejecutante, se interpreta muy lento se pierde la magia y, con esta, la pieza”.<sup>194</sup> Liszt utiliza el *tremolo* cada vez que requiere del piano un sonido sostenido, dando la ilusión de un instrumento capaz de producir sonido sostenido, como las cuerdas, y no percusivo.<sup>195</sup>

Como ya se ha estudiado en el presente capítulo, el mecanismo de doble escape facilitaba la repetición rápida y constante de una misma nota, lo que le permitió a Liszt explorar y utilizar el nuevo mecanismo.<sup>196</sup> Aquí, la mano también debe permanecer muy cerca del teclado, pero sólo lo suficiente para permitir que los dedos transiten ágil y libremente por la misma tecla.

Liszt concebía el pedal de resonancia más allá de un recurso para aumentar la resonancia del instrumento; pues al aumentar también la cantidad de armónicos, buscaba además, variar el timbre.<sup>197</sup> Algunos académicos afirman que Liszt llegaba a indicar pedales muy largos con el objetivo de mezclar sonoridades y obtener atmósferas sonoras inauditas:

---

<sup>193</sup> Alan Walker, «9. Liszt and the piano.», Op. Cit.

Traducción: “Liszt recomendaba tocar el tremolando (...) con las teclas ya medio oprimidas y comenzarlo con el más leve temblor de la mano.”

<sup>194</sup> Idem, *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years*, Op. Cit., 127.

<sup>195</sup> Ibid., 247.

<sup>196</sup> Idem, *Franz Liszt. Tome 1*, Op. Cit., 317.

<sup>197</sup> Ibid., 325-326.

“Liszt's pedalling is often impressionistic in nature, boldly mixing tonalities and textures in a manner requiring courage to implement it today.”<sup>198</sup>

En *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* Liszt hace uso de múltiples recursos técnicos (*tremolo*, trinos, *arpeggios*, octavas, terceras y cuartas es *staccato*, notas repetidas, etc.) que crean texturas acuáticas muy especiales, algunos de estos recursos ya los había utilizado antes en sus primeras piezas cuyo objeto principal es el agua, recursos que, como se ha estudiado a lo largo del capítulo, heredó y desarrolló de Schubert.

“The whole range of pianistic refinement, which Liszt acquired overlong years of experience, has a part to play in even the most awkward sounds this music makes. An enormous stock of nuances should be felt to be available in the background, even when they seem to remain unused.”<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Idem, “Liszt and the Keyboard”, *The Musical Times* 118, no. 1615 (1977) 719. Citado en Thomas Hoi-Ning Lee, Op. Cit., 13.

Traducción: “Las marcas de pedales que hace Liszt son a menudo de naturaleza impresionista, mezclando audazmente tonalidades y texturas de una manera que requiere coraje para implementarlo hoy día.”

<sup>199</sup> Alfred Brendel, "Liszt's 'Bitterness of Heart' "., Op. Cit.

Traducción: “Todo el rango de refinamiento pianístico, que Liszt adquirió durante muchos años de experiencia, tiene un papel que desempeñar incluso en los sonidos más incómodos de esta música. Se debe disponer de una enorme cantidad de matices (rangos dinámicos) en el historial pianístico, incluso cuando parece que no son utilizados.”

## CAPÍTULO 2

Sobre la sensualidad y las fuentes de París.

Maurice Ravel

“...nous devrions toujours nous souvenir que la sensibilité et l'émotion représentent le contenu réel d'une œuvre d'art.”<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Maurice Ravel, «*Contemporary Music*», 1928. En Jean-Claude Teboul, *Ravel. Le langage musical dans l'œuvre pour piano. A la lumière des principes d'analyse de Schoenberg*, (París: Le léopard d'or, 1987), 14.  
Traducción: “Debemos recordar siempre que la sensibilidad y la emoción representan el verdadero contenido de una obra de arte.”

## I. Perfil biográfico de Maurice Ravel

Pierre-Joseph Ravel nació en 1832 en Versoix, una ciudad de Suiza muy cerca de Ginebra; fue un exitoso ingeniero e inventor y jugó un importante papel en el desarrollo de la industria automotriz de Francia.<sup>201</sup> En su niñez asistió al Conservatorio de Ginebra y ganó un primer lugar en piano; sin embargo, la música quedó en él como un pasatiempo y decidió dedicar su tiempo a la ingeniería. Ya en la actividad profesional, hacía viajes regulares a España donde conoció a quien sería su esposa: Marie Delouart, quien nació en 1840 en Ciboure, en el actual País Vasco Francés.<sup>202</sup> Pierre-Joseph y Marie Delouart se casaron en Montmartre en 1873 y se fueron a vivir a París. Dos años después, Marie decidió regresar a Ciboure para el nacimiento de su primer hijo: Joseph-Maurice Ravel, quien nació el 7 de marzo de 1875. Tres meses después regresaron a París con el pequeño Maurice a su nueva casa en la calle *des Martyrs* en el IX<sup>o</sup> Distrito de París.<sup>203</sup> El segundo hijo del matrimonio de Marie y Pierre-Joseph, Edouard Ravel, nació el 13 de junio de 1878. Maurice siempre mantuvo una relación muy cercana con su hermano, quien siguió los pasos de su padre al convertirse en ingeniero.<sup>204</sup> Gracias a la instrucción musical que recibió en su niñez, Pierre-Joseph Ravel supo encaminar a su hijo en la cultura musical: “he was able to develop my tastes and to give me timely encouragement...” (Citado en inglés, original en francés).<sup>205</sup> Su madre muy probablemente le cantaba canciones de origen vasco y español que dejaron una profunda influencia en la memoria de Ravel.<sup>206</sup>

Ravel tomó sus primeras lecciones de piano a la edad de siete años (1882) con Henry Ghys, amigo de Chabrier, y a la edad de doce años comenzó a tomar clases de armonía y contrapunto con Charles-René, alumno de Delibes. En 1888 se cambió a la clase de piano de

---

<sup>201</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader. Correspondence, articles, interviews*, Arbie Orenstein (ed.) (New York: Columbia University Press, 1990), 1.

<sup>202</sup> Roger Nichols, *Ravel*, (London: Yale University Press, 2012), 4.

<sup>203</sup> *Ibid.*, 6-7.

<sup>204</sup> Arbie Orenstein, *Op. Cit.*, 1.

<sup>205</sup> Roger Nichols, *Op. Cit.*, 8.

Traducción: “Supo desarrollar mis gustos y animarme oportunamente...”

<sup>206</sup> Arbie Orenstein, "MUSIC: Maurice Ravel.", *The American Scholar* 64, no. 1 ([s.l.]: 1995), 91-102. JSTOR [www.jstor.org/stable/41212291](http://www.jstor.org/stable/41212291) (Consulta: enero 17, 2021).

Emile Decombes, también maestro de Satie y profesor en el *Conservatoire de Musique* de París.<sup>207</sup> En el IXº Distrito de París, donde vivó Ravel hasta sus veinte años de vida, se encontraba el *Conservatoire de Musique* de París (Ubicado actualmente en la avenida Jean Jaurès, en el XIXº Distrito) al que Ravel audicionó en otoño de 1889. Fue aceptado en la clase preparatoria de piano de Eugène Anthiôme con quien estudió dos años; Ravel entonces tenía catorce años. A finales de 1891, gracias a su progreso en la clase de piano logró ser promovido a la clase de Charles-Wilfrid Bériot donde compartió cátedra con su gran amigo Ricardo Viñes. Ravel conoció a Ricardo Viñes en el curso Schaller (un grupo de piano que se reunía los lunes en la calle Geoffroy -Marie) a finales de 1888, aproximadamente un año antes de entrar al Conservatorio.<sup>208</sup> Viñes nació en Lérida, España y fue aceptado en el *Conservatoire National* de París en 1887 en la clase de Charles-Wilfrid Bériot. Se convirtió en un pianista excepcional y cercano amigo de Ravel, Debussy, Satie, Séverac, Falla y Granados.<sup>209</sup> Alfred Cortot ofrece un valioso testimonio de los años de estudiante de Ravel:

“Ce jeune homme volontiers narquois, raisonneur, et quelque peu distant, qui lisait Mallarmé et fréquentait Erik Satie, les signes d’une personnalité musicale singulièrement accentuée.”<sup>210</sup>

En noviembre de 1891 cuando Ravel comenzó a estudiar piano con Bériot, simultáneamente entró a la clase de armonía de Emile Pessard. En algún momento, Ravel también recibió clases de piano del pianista español Santiago Riéra, especialista en la música de Franz Liszt.<sup>211</sup> Hacia julio de 1895, Ravel fue destituido de la clase de Bériot después de no haber ganado ningún premio en un largo tiempo; en el mismo mes fue destituido de la clase de armonía de Pessard por la misma razón. Al no tener un lugar en la clase de ninguno

---

<sup>207</sup> Alexis Roland-Manuel, *Ravel*, Roberto J. Carman (trad.) (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952), 21-24.

<sup>208</sup> Roger Nichols, *Op. Cit.*, 11.

<sup>209</sup> Charles Timbrell y Esperanza Berrocal, “Viñes, Ricardo”, *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029430](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029430). (Consulta: diciembre 15, 2020).

<sup>210</sup> Alfred Cortot, «La Musique pour piano de Maurice Ravel». En Alfred Cortot, *La musique française de piano*, (París : Éditions Rieder, 1932), 22-23.

Traducción: “Este joven bromista, inteligente (razonador) y algo distante, que leía a Mallarmé y frecuentaba a Erik Satie, signos de una personalidad musical singularmente acentuada.”

<sup>211</sup> Roger Nichols, *Op. Cit.*, 22.

de sus maestros abandonó el Conservatorio. Para entonces Ravel ya había producido sus primeras composiciones: *Sérénade Grottesque*, *Ballade de la reine morte d'aimer*, ambos de 1893. *Le ciel est, par-dessus le toit*, *Un grand sommeil noir*, probablemente de 1894, ambos sobre textos de Paul Verleine, *Menuet Antique* y *Habanera* de la suite *Sites auriculaires* para dos pianos.<sup>212</sup>

Hacia 1897, Ravel comenzó a tomar clases privadas de contrapunto con André Gédalge, adjunto de Guiraud y Massenet en las clases del Conservatorio. En enero de 1898 Ravel regresó al Conservatorio a estudiar composición con Fauré. Gabriel Fauré estudió en la *École Niedermeyer*, en 1896 obtuvo la plaza de maestro de composición en el *Conservatoire National* de París, sustituyendo a Massenet. La clase de composición de Gabriel Fauré fue una de las más productivas en el Conservatorio, a ella asistieron Charles Koechlin, Roger Ducasse, Florent Schmitt y Nadia Boulanger.<sup>213</sup>

“En 1897, tout en étudiant le contrepoint et la fugue sous la direction d'André Gédalge, j'entrai dans la classe de composition de Gabriel Fauré. Je suis heureux de dire que je dois le plus précieux éléments de mon métier à André Gédalge”<sup>214</sup>

Entonces compuso la obertura *Schéhérazade*, *Entre cloches* (segundo número de *Sites auriculaires*) y una sonata de violín. El 5 de marzo de 1898 Ravel dio la primera presentación de su música en la *Société Nationale (SM)*: Ricardo Viñes y Marthe Dron tocaron *Sites Auriculaires* para dos pianos.<sup>215</sup> Ravel tenía una relación muy cercana con su amigo español Ricardo Viñes, con quien pasaba las tardes después de clases en largas sesiones de estudio donde compartían sus composiciones, gustos y descubrimientos musicales, así como lectura al piano a cuatro manos o asistían a galerías o a conciertos de música contemporánea.<sup>216</sup> Además mantenían discusiones literarias, Ravel compartió con Viñes su

---

<sup>212</sup> Ibid., 21.

<sup>213</sup> Ibid., 25-26.

<sup>214</sup> Maurice Ravel, *Esquisse autobiographique*, (París: R. M., 1938). Citado en Jean-Claude Teboul, *Op. Cit.*, 101. Traducción: “En 1897, mientras estudiaba contrapunto y fuga bajo la dirección de André Gédalge, entré a la clase de composición de Gabriel Fauré, me alegra decir que le debo los elementos más preciados de mi profesión a André Gédalge.”

<sup>215</sup> Roger Nichols, *Op. Cit.*, 27.

<sup>216</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, *Op. Cit.*, 3.

gusto por la literatura francesa simbolista. Al momento de entrar al conservatorio recibieron educación básica de literatura clásica francesa; Ravel quedó fascinado por el estilo oscuro y atrevido de Baudelaire (algunos poemas de *Les fleurs du mal* fueron censurados) y por la gran originalidad de la poesía macabra de Poe (a quien leyó en la traducción al francés de Baudelaire), le fascinaban también Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Régnier y Bertrand.<sup>217</sup> La literatura francesa tiene una gran influencia en la obra de Ravel, hacia 1895 musicalizó dos textos de Verlaine: *Le ciel est, par-dessus le toit* y *Un grand sommeil noir*. Años más tarde compondría un ciclo de canciones en textos de Mallarmé: *Trois poèmes de Mallarmé*, sin olvidar la cita de Henri de Régnier al inicio de la partitura de *Jeux d'eau*.

En 1902 Ravel y Viñes se unieron a un grupo de músicos, poetas, pintores y críticos (la mayoría de ellos nacidos en la década de 1870) quienes se autodenominaron *Les Apaches*. En este grupo Ravel amplió sus horizontes artísticos y conoció muchas ideas estéticas, obras de arte, literatura y música, además, conoció a muchos de sus futuros colaboradores y amigos de toda la vida.<sup>218</sup> Figuraban los compositores André Caplet, Manuel de Falla, Florent Schmitt y Stravinsky (quien se unió en 1909); otros artistas como Paul Sordes, Tristan Klingsor y hasta críticos como Michael D. Calvocoressi y el poeta Léon-Paul Fargue quien escribe:<sup>219</sup>

“Ravel shared our predilections, our weaknesses, our manias for Chinese art, Malarmé and Verlaine, Rimbaud and Corbière, Cézanne and Van Gogh, Rameau and Chopin, Whistler and Valéry, the Russians and Debussy”.<sup>220</sup>

El *Prix de Rome* era un concurso auspiciado por el gobierno francés realizado cada verano para pintores, escultores, arquitectos, grabadores y compositores, el ganador en cada categoría era enviado a Roma por dos años para desarrollar su obra. Ganar un primer premio no solo ofrecía la posibilidad de dedicarse por completo a crear, sino también abría la puerta al reconocimiento y prestigio. La primera prueba consistía en una examinación

---

<sup>217</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 18.

<sup>218</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 3.

<sup>219</sup> Alexis Roland-Manuel, Op. Cit., 38-39.

<sup>220</sup> Arbie Orenstein, "MUSIC: Maurice Ravel.", Op. Cit., 91-102.

Traducción: “Ravel compartió nuestras predilecciones, nuestras debilidades, nuestras manías por el arte chino, Malarmé y Verlaine, Rimbaud y Corbière, Cézanne y Van Gogh, Rameau y Chopin, Whistler y Valéry, los rusos y Debussy”

preliminar donde el aspirante realizaba una fuga a cuatro partes y una pequeña pieza para coro y orquesta. Los que pasaban esta prueba llegaban a la final del concurso, donde componían una cantata para solista, coro y orquesta de alrededor de treinta minutos de duración; los participantes eran puestos en aislamiento durante la creación de la cantata.<sup>221</sup> En mayo de 1900 Ravel hizo el primero de sus cinco intentos por ganar el *Prix de Rome*, durante la etapa preliminar hizo una fuga en Re mayor y un coro con texto de Henri Cazalis: *Les bayadères*.<sup>222</sup> Finalmente Ravel no fue seleccionado para la segunda etapa. Las consecuencias de tales resultados eran, según las reglas del Conservatorio, la suspensión de clases, por lo que Ravel fue expulsado de las clases de composición de Gabriel Fauré desde junio de 1900. Sólo hasta enero del siguiente año le fue permitido regresar a su clase como alumno oficialmente no inscrito. Ravel conservó este estatus de alumno no oficial en la clase de Fauré hasta que dejó el conservatorio en 1903.<sup>223</sup>

En mayo del siguiente año volvió a inscribirse en el concurso, esta vez presentó una fuga más elaborada en Fa mayor y para el coro un extracto del texto *Spectacle rassurant* de Víctor Hugo. Ravel pasó a la segunda etapa y presentó su cantata *Myrrha* con texto de Fernand Beisser y ganó un tercer lugar.<sup>224</sup> En los dos siguientes años logró pasar a la segunda etapa; sin embargo, sus cantatas *Alcyone* de 1902 y *Alyssa* de 1903 no lograron impresionar al jurado.<sup>225</sup> En 1904 decidió no participar. Finalmente, en 1905 Ravel había alcanzado el límite de edad para participar en el concurso, treinta años. Compitió por última vez; sin embargo, fue eliminado de la primera etapa al presentar una fuga con quintas paralelas y un acorde final con séptima mayor.<sup>226</sup> Para entonces Ravel ya era un compositor establecido en la *Société Nationale* y había presentado obras como *Jeux d'eau* y su cuarteto de cuerdas, por lo que la crítica especializada, inclusive aquellos que no veían con buenos ojos sus obras, y la opinión pública comenzaron a armar un escándalo defendiendo al compositor que ya había dado muestras de su calidad como músico. Cuando se supo que los finalistas eran todos

---

<sup>221</sup> Roger Nichols, *Op. Cit.*, 33.

<sup>222</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>223</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>224</sup> *Ibid.*, 38

<sup>225</sup> *Ibid.*, 45-49.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 61-62.

alumnos de Charles Lenepveu, miembro del jurado, el alboroto fue incontenible y tuvo como consecuencia que Théodore Dubois, entonces director del Conservatorio y también miembro del jurado, renunciara a su puesto. Gabriel Fauré sucedió a Dubois y ocupó el puesto de director del *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* de París hasta 1920:<sup>227</sup>

Comienza el nuevo siglo y después de los concursos de Roma, Ravel se dedicó de lleno a la composición. Las obras de este periodo fueron *Pavane pour une infante défunte* (1899), *Jeux d'eau* (1901), *Sonatine* (1903–5) y el cuarteto de cuerda de 1902. En *Schééhérazade* (1903) para mezzosoprano y orquesta, sobre poemas de Tristan Klingsor (miembro de los Apaches), se puede observar una brillante orquestación y un inaudito estilo vocal de declamación.<sup>228</sup> A mediados de la primera década del siglo XX se dedicó a componer *Miroirs*, donde abordó las propuestas y dificultades técnicas al teclado que ya había propuesto en *Jeux d'eau* y las llevó hasta un nuevo límite.<sup>229</sup> En 1907 estrenó en la *Société Nationale* las *Histoires naturelles* (1906) sobre textos de Jules Renard. Entonces fue objeto de críticas desfavorables por parte de la *Schola Cantorum*, sociedad independiente que se autoproclamó guardiana de la música francesa y que dominaba la *Société Nationale*. Las discrepancias por no apegarse a la norma establecida y las severas críticas llevaron a Ravel a formar parte de la fundación en 1909 de la *Société Musicale Indépendente (SMI)*.<sup>230</sup> Entonces pudo promover su música y la de otros compositores duramente criticados y poco interpretados como Erik Satie, Paul Hindemith y Darius Milhaud entre otros. El concierto inaugural de la nueva sociedad de música tuvo lugar el 20 de abril de 1910. Fauré fue elegido presidente de la *SMI*, cargo que ejerció simultáneamente al de presidente de la *Société Nationale*.<sup>231</sup> Hacia 1908 Ravel comenzó a trabajar sobre una colección de poemas de Aloysius Bertrand escritos en prosa y ambientados en la Edad Media: *Gaspard de la Nuit*,

---

<sup>227</sup> Ibid., 62-63.

<sup>228</sup> Barbara L. Kelly, "Ravel, (Joseph) Maurice", *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052145?rskey=Po2Udx#omo-9781561592630-e-0000052145-div1-0000052145.2](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052145?rskey=Po2Udx#omo-9781561592630-e-0000052145-div1-0000052145.2) (consulta: diciembre 1, 2020)

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 112.

<sup>231</sup> Barbara L. Kelly, Op. Cit.

*Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Bertrand, muerto en 1841 y considerado parte de la corriente del romanticismo francés, construye un ambiente lóbrego y sombrío. Ravel eligió tres poemas de *Gaspard de la Nuit: Ondine*, del libro *La nuit et ses prestiges y le Gibet y Scarbo* que pertenecen a *Pièces détachées*. En octubre de ese mismo año, 1908, el padre de Ravel murió después de una larga enfermedad.<sup>232</sup>

En ese mismo periodo, Ravel trabajó en varios proyectos para escena: en 1907 realizó una incursión en la *Opéra-Comique* con *L'heure espagnole* que se estrenó hasta mayo de 1911. Hacia 1909 Serguéi Diághilev le comisionó *Daphnis et Chloé* para su prestigiosa compañía rusa de ballet; obra que se estrenó hasta junio de 1912 con poco éxito. Mientras trabajaba en *Daphnis et Chloé* conoció a Stravinski, a quien Diaghilev ya había encargado el primero de sus tres famosos ballets que estrenaría su compañía a principios de siglo XX: *L'Oiseau de feu*. Este ballet fue estrenado en la Ópera de París el 25 de junio de 1910. Durante 1913 Ravel y Stravinski trabajaron en Suiza para el empresario ruso en la orquestación de una obra de Músorgski. Fue entonces cuando Stravinski le mostró *Pierrot lunaire* de Schoenberg, cuya innovadora instrumentación definió la que habría de usar Ravel años más tarde en *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*.<sup>233</sup> *Ma mère l'oye* (1908) para piano a cuatro manos fue orquestada para ballet en 1911. También los *Valses nobles et sentimentales* (1911) fueron orquestados por encargo de Natasha Trouhanova y reestrenados como ballet bajo el nombre de *Adélaïde ou Le langage des fleurs*. Así pues, el periodo que va de 1905 a 1914 se posiciona como el más productivo en la vida de Ravel.

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial en 1914, Ravel realizó numerosos intentos por enlistarse y siempre fue rechazado por su complexión física; no obstante, en marzo de 1915 fue aceptado en el ejército como conductor de camiones, cargo que desempeñó hasta septiembre del siguiente año, cuando fue regresado a París con muy mala salud.<sup>234</sup> Entre los trabajos más peligrosos que realizó estaba el de transportar material de guerra bajo constantes bombardeos enemigos. Durante la época de su servicio, su salud se deterioró

---

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> Pierre Petit, *Ravel*, Felipe Ximénez de Sandoval (trad.) (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 64.

<sup>234</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 7.

notablemente, sufría de insomnio y le agobiaba el no tener noticias de su madre y sus amigos cercanos. Al finalizar la guerra, la *Société Musicale Indépendante* participó activamente en la divulgación de música nueva de jóvenes compositores. Ravel fue ascendido a presidente de la SMI, y se programaron obras de Paul Hindemith, Jacques Ibert, Darius Milhaud y Joaquín Turina.<sup>235</sup> Durante esta temporada compuso el trío de piano (1914) y en 1915 terminó un ciclo de canciones para coro solo sobre textos que él mismo escribió: *Trois chansons: Nicolette, Trois beaux oiseaux du paradis* (en el texto hay discretas alusiones a la guerra, como los colores de las aves que son los de la bandera de Francia) y *Ronde*.

La muerte de su madre a principios de 1917 le afectó gravemente y a partir de la década de 1920 tan solo completaría alrededor de una obra por año.<sup>236</sup> Después de la Gran Guerra, el estilo de Ravel se centró en la economía de recursos musicales y la austeridad, dejando completamente al desnudo sus obras; además, su producción durante este periodo se centró en la música de cámara: *Frontispice* (1918) para dos pianos; en 1919 *La valse* y *Le tombeau de Couperin*, una suite para piano donde plasma su interés por las formas clásicas (como la suite francesa) y el pasado musical de Francia. La *sonata para violín y cello* de 1920 (dedicada a Debussy que había muerto en 1918), *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* para violín y piano de 1922, *Chansons madécasses* sobre texto de Évariste de Parny en 1926 y la sonata para violín y piano en 1927. Hacia 1925 finaliza otra de sus obras escénicas, la ópera *L'enfant et les sortilèges*, donde retrata con gran sensibilidad el mundo infantil y utiliza elementos del Blues, Jazz y ragtime.<sup>237</sup>

Después de la muerte de Debussy en 1918, Ravel se posicionó como la figura central de la música en Francia,<sup>238</sup> hecho que le valió la condecoración de la *Ordre national de la Légion d'honneur* por su trayectoria en la composición musical, distinción que rechazó. La repentina fama y popularidad que gozaba Ravel, lejos de beneficiarle, le aisló del resto de

---

<sup>235</sup> Idem, "MUSIC: Maurice Ravel.", Op. Cit., 91-102.

<sup>236</sup> Idem, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 7.

<sup>237</sup> Barbara L. Kelly, Op. Cit.

<sup>238</sup> Pierre Petit, Op. Cit., 80-81.

sus colegas y produjo un distanciamiento entre él y algunos compañeros suyos como Satie y algunos compositores jóvenes del llamado grupo de los seis:

“...although he shared a number of their musical concerns, Ravel was firmly rejected in the 1920s by Milhaud, Poulenc and Auric. They regarded his work, particularly *La valse*, as aesthetically outmoded, concurring with Satie's view that Ravel was essentially an establishment figure.”<sup>239</sup>

Ravel se mudó a *Le belvédère* en Montfort-l'Amaury, a cincuenta kilómetros al oeste de París, donde vivió el resto de su vida apartado de los escándalos y de la multitud. En su nuevo hogar tenía un piano Erard para componer,<sup>240</sup> cuyo timbre era el preferido por Ravel.<sup>241</sup> Durante la década de 1920 realizó múltiples giras para interpretar su música. Se presentó en Alemania, Austria, Bélgica, Países Bajos, Italia, Suiza, España y Londres.<sup>242</sup> En 1928 realizó una gira de cuatro meses a Norteamérica donde visitó varias ciudades de Estados Unidos y Canadá (New York, Los Ángeles, Houston, Vancouver y Montreal). En su itinerario había conciertos (donde dirigía o tocaba sus propias obras), entrevistas y conferencias, como la que dio en el *Rice Institute* de Texas: '*Contemporary Music*'.<sup>243</sup> En ese mismo año, por encargo de Ida Rubinstein, compuso el Bolero, que se estrenó en la Ópera de París el 20 de noviembre de 1928. Ravel ya no es comparado con el nombre de Debussy, está entonces en la cúspide de su gloria,<sup>244</sup> igual que Franz Liszt,<sup>244</sup> noventa años antes, durante sus giras por toda Europa en la década de 1840.

Hacia 1929 comenzó a trabajar simultáneamente en dos conciertos de piano, uno en Sol mayor, y uno en Re mayor para la mano izquierda sola encargado por Paul Wittgenstein, pianista austriaco que perdió un brazo durante la Gran Guerra.<sup>245</sup> Ambos conciertos son muy

---

<sup>239</sup> Barbara L. Kelly, Op. Cit.

Traducción: “...aunque compartía varias de sus preocupaciones musicales, Ravel fue firmemente rechazado en la década de 1920 por Milhaud, Poulenc y Auric. Consideraron su trabajo, particularmente *La valse*, como estéticamente anticuado, coincidiendo con la opinión de Satie de que Ravel era esencialmente una figura establecida.”

<sup>240</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 8.

<sup>241</sup> Idem, *Ravel: Man and Musician*, (New York: Dover Publications Inc., 1991), 126.

<sup>242</sup> Idem, "MUSIC: Maurice Ravel.", Op. Cit., 91-102.

<sup>243</sup> Idem, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 9.

<sup>244</sup> Barbara L. Kelly, Op. Cit.

<sup>245</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 11.

diferentes entre sí y de grandes dificultades técnicas, ambos muestran gran maestría en la orquestación, con timbres novedosos y muy expresivos. El concierto para la mano izquierda muestra gran inteligencia en el manejo del registro grave de la orquesta (comienza con un solo de contrafagot) y en el registro grave del piano. Ambos conciertos fueron terminados en 1931. Wittgenstein estrenó el Concierto para la mano izquierda en Viena el 27 de noviembre de 1931 y la pianista francesa Marguerite Long sería la encargada de realizar el estreno del Concierto en Sol, mientras Ravel dirigía, el 14 de enero de 1932.<sup>246</sup> El año siguiente Ravel, acompañado por Marguerite Long, realizará una gira de tres meses por Europa para presentar este concierto.

“Concebir los dos conciertos simultáneamente era una experiencia de gran interés. El que yo iba a interpretar es un concierto en el sentido más auténtico del término, Entendiendo por ello que está escrito en el espíritu de los de Mozart y de Saint-Saëns. (...). Incluye algunos toques de Jazz, pero no demasiados. *El concierto para la mano izquierda* es en solo un movimiento y muy distinto. Incluye bastantes efectos de Jazz y la escritura no más ligera.”<sup>247</sup>

En 1932 Ravel compuso *Don Quichotte à Dulcinée*, un ciclo de canciones sobre textos de Paul Morand, ésta sería la última de sus obras que completaría. En ese año comenzarían a manifestarse los síntomas de una grave enfermedad cerebral: desórdenes de la escritura, en el lenguaje, dificultades en la coordinación de movimientos y en la memoria. Síntomas que se agravaron después de un accidente automovilístico que sufrió a finales de ese mismo año. Fue diagnosticado con ataxia, que es la dificultad en el control muscular y la coordinación de los movimientos voluntarios, y afasia de Broca, trastorno donde se pierde la habilidad de elaboración de palabras.<sup>248</sup> En 1935 Ravel visitaría Marruecos y España,<sup>249</sup> sin embargo, los síntomas de la enfermedad que lo acosaba comenzaron a agravarse. Algunas cartas dejan ver la gran frustración de Ravel al ser incapaz de escribir la música que escuchaba en su cabeza, pues aún conservaba intacta su lucidez; no obstante, la incapacidad

---

<sup>246</sup> Loc. Cit.

<sup>247</sup> Ravel en *Daily Telegraph*, 11 de julio de 1931. Citado en Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Santiago Martín Bermúdez (trad.) (Madrid: Fundación Scherzo, 2010), 193-194.

<sup>248</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 11.

<sup>249</sup> *Ibid.*, 12.

para tocar o escribir una sola nota lo condenaron a un silencio involuntario en la última etapa de su vida. Nueve días después de someterse a una cirugía cerebral, Ravel murió en París el 28 de diciembre de 1937, a la edad de sesenta y dos años.<sup>250</sup> A pesar de nacer en una familia católica y ser bautizado en la infancia Ravel nunca practicó esta fe y al final de su vida rechazó los ritos católicos de difuntos. Orenstein afirma que Ravel era agnóstico y se atenía a su consciencia y sensibilidad moral.<sup>251</sup>

Ravel produjo alrededor de sesenta obras en un espacio de cuarenta años, desde 1890 hasta los primeros años de la década de 1930: quince obras para piano, ocho piezas de música de cámara, seis trabajos orquestales, dos conciertos, música para ballet, dieciocho canciones y ciclos vocales con acompañamiento de piano, cámara u orquestal, una pieza para coro solo y dos óperas.<sup>252</sup> Ravel, a diferencia de Liszt, no tuvo muchos alumnos, Roland-Manuel, Maurice Delage, Manuel Rosenthal y Vaughan Williams son algunos de sus alumnos a quienes motivaba para que desarrollaran su propio estilo musical:

“he strives very sedulously to enable his pupils to acquire a technique of their own, and to prevent them from acquiring mannerisms. ‘Teaching’, he remarks, ‘should aim at disengaging and strengthening the pupil’s individuality; at teaching him how, by studying the masters, he must learn not to ape them, but to study himself, as they have done.’”<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> Ibid., 13.

<sup>251</sup> Idem, "MUSIC: Maurice Ravel.", Op. Cit., 91-102.

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> Michel-Dimitri Calvocoressi, Op. Cit., 785-87.

Traducción: “Se esforzaba muy diligentemente para que sus alumnos adquirieran una técnica propia y para evitar que adoptaran manierismos. “La enseñanza”, comentaba, “debe tener como objetivo desvincular y fortalecer la individualidad del alumno; enseñándole cómo, al estudiar a los maestros, debe aprender a no imitarlos, sino a estudiarse a sí mismo, como ellos lo han hecho.”

## II. Ambiente musical en la Tercera República Francesa

### a) Ambiente político, social y cultural

La derrota francesa por el ejército prusiano provocó la caída del Segundo Imperio de Luis Napoleón en 1870. Después de brutales enfrentamientos entre los miembros de la nueva Asamblea Nacional, donde predominaba una mayoría monárquica, y los defensores de la Comuna francesa, que se inclinaban por una república, en 1875 se produjo una nueva constitución en Francia que establecía una república como forma de gobierno. Ahora el presidente sería elegido por la legislatura por un periodo de siete años. La constitución de 1875 consolidó a la Tercera República que duraría 65 años, pues en 1940 París cayó ante el tercer Reich alemán durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>254</sup>

El medio artístico parisino durante la Tercera República era bastante estimulante. En 1871 fue fundada la *Société Nationale de Musique* con el sobrenombre de *Ars Gallica*, cuyo propósito era dar lugar a nuevas obras musicales de compositores franceses por medio de conciertos de música de cámara y orquestal y otorgando estímulos para la creación musical. La *Société Nationale de Musique* presentaba una gran variedad de música nueva; en cambio, la *Société des Concerts du Conservatoire*, fundada en 1828, presentaba obras desde Bach hasta Wagner.<sup>255</sup> En la vida musical de Francia entre la última década del siglo XIX y los primeros albores del siglo XX convivían una gran diversidad de escuelas de composición y estilos. Había gran variedad entre las obras musicales que eran elegidas para ser programadas en conciertos. En primera instancia estaba la escuela conservadora conformada por los seguidores de César Frank, fundadores de la *Schola Cantorum* y liderada por Vincent d'Indy. En contraste, se encontraba los progresistas, con Debussy a la cabeza, aquí se podía encontrar gran variedad entre los compositores que la conforman, desde Ravel hasta el experimental Erick Satie. Entre ellos, se encontraba la sutil y más moderada escuela de Gabriel Fauré y su maestro, Saint-Saëns.<sup>256</sup> Las principales orquestas de Francia: Colonne,

---

<sup>254</sup> Jackson J. Spienvogel, Op. Cit., 723-724.

<sup>255</sup> Arbie Orenstein, "MUSIC: Maurice Ravel.", Op. Cit., 91-102.

<sup>256</sup> Loc. Cit.

Lamoureux y Padeloup programaban música de la escuela clásica de Viena, Beethoven, Wagner y los compositores nacionales románticos. En cuanto a los intérpretes sobresalían Pablo Casals, Alfred Cortot, Arthur Rubinstein y Jaques Thibaud.<sup>257</sup>

El Palacio de Garnier u Ópera de París inaugurado el 5 de enero de 1875 (dos meses antes del nacimiento de Ravel) es uno de los edificios más emblemáticos del IXº Distrito de París (distrito donde vivió Ravel los primeros veinte años de su vida)<sup>258</sup> y fue sede de la Compañía de Ópera de París hasta 1989, cuando fue inaugurado el Palacio de la Ópera de la Bastilla por la conmemoración del bicentenario de la Revolución Francesa; actualmente la compañía ocupa ambos edificios como sede. El proyecto de la construcción del palacio de ópera fue puesto a concurso en 1861 por Napoleón III y otorgado al arquitecto Charles Garnier. El edificio incluía la tecnología escénica más moderna de la época, su construcción sufrió retrasos por la guerra franco-prusiana (1870-1871) y la Comuna de París.<sup>259</sup> Aunque el edificio de la Ópera de París fue inaugurado en 1875, la compañía de la Ópera de París fue fundada dos siglos antes, durante el reinado de Luis XIV por Pierre Perrin:

“Poète, théoricien et créateur de l’Opéra de Paris, l’Abbé Perrin (Pierre Perrin) obtient de Louis XIV, le 28 juin 1669 et pour une durée de douze ans, le privilège d’établir une Académie d’Opéra pour y «représenter et chanter en public des Opéras et représentations en musique et en vers français pareilles et semblables à celles d’Italie».”<sup>260</sup>

La compañía interpretaba los dramas musicales de Wagner junto con las óperas de Massenet, Meyerbeer, Mozart, Puccini y Bizet. Tan solo entre 1885 y 1895, durante la adolescencia de Ravel, la compañía estrenó *Rigoletto*; *Otello*; *Lohengrin*; *Die Walküre*; *Le cid* y *Thaïs* de Massenet; *Ascanio* y *Samson et Dalila* de Saint-Saëns; *Gwendoline* de Chambrier; entre otras.<sup>261</sup> Durante el mismo periodo la Compañía de Ópera Cómica estrenó *La Traviata*,

---

<sup>257</sup> Idem, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 5.

<sup>258</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 8.

<sup>259</sup> Opera de Paris. [www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/personalities/abbe-perrin-director-of-the-academy-from-1669-until-1672](http://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/personalities/abbe-perrin-director-of-the-academy-from-1669-until-1672) (Consulta: diciembre 4, 2020).

<sup>260</sup> Ibid.

Traducción: “Poeta, teórico y creador de la Ópera de París, el abate Perrin obtiene de Louis XIV, el 28 de junio de 1669 y por una duración de doce años, el privilegio de establecer una Academia de Ópera para ‘presentar y cantar en público óperas y representaciones en música y verso francés similares a aquellas de Italia.’”

<sup>261</sup> Arbie Orenstein, "MUSIC: Maurice Ravel.", Op. Cit., 91-102.

*Le roi malgré lui* de Chabrier, *Le roi d'Ys* de Lalo, *La basoche* de Messager, *Le rêve* de Bruneau y *La Navarraise* de Massenet.<sup>262</sup> La compañía de Ópera Cómica, al igual que la Ópera de París, fue fundada durante el reinado de Luis XIV y su sede, El *Théâtre national de l'Opéra-Comique*, está ubicado en la plaza Boieldieu del IIº distrito de París.<sup>263</sup>

“L'Opéra-Comique est créé sous le règne de Louis XIV, en 1714. Il s'agit de l'une des plus anciennes institutions théâtrales et musicales de France avec l'Opéra de Paris (anciennement Académie royale de musique) et la Comédie-Française. (...) En 2015, l'Opéra Comique a fêté ses 300 ans d'existence ! (...) Par extension, on appelle opéra-comique le genre de spectacle représenté par l'Opéra Comique. «Comique» ne signifie pas que le rire est obligatoire mais que les morceaux chantés s'intègrent à du théâtre parlé. L'opéra-comique s'oppose donc à l'opéra, entièrement chanté, ...)”<sup>264</sup>

La música de Richard Wagner ejerció gran influencia en Francia, sus dramas musicales *Lohengrin* y *Die Walküre* se estrenaron en la Ópera de París en 1891 y 1893 respectivamente. Debussy reaccionó ante la música de Wagner con *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Églogue pour orchestre d'après Stéphane Mallarmé*) en 1894 y en 1902 estrena *Pelléas et Mélisande* en la compañía del *Théâtre national de l'Opéra-Comique*, obra que rechaza todos los cánones del drama musical wagneriano y propone una nueva estética musical: lenguaje armónico, orquestación, técnica de canto y declamación. Así mismo, Schoenberg en Austria esbozó los inicios de lo que será la total independencia de la tonalidad. Es durante este periodo que Ravel comienza a realizar sus primeros trabajos de composición.<sup>265</sup> Según Arbie Orenstein, hubo muchos avances en la musicología, gracias a eso se publicaron bastantes libros de investigación musical y se pudieron realizar ediciones de música antigua francesa que eran prácticamente inaccesibles: desde canto gregoriano, música del renacimiento y, por

---

<sup>262</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 8.

<sup>263</sup> Opéra Comique. [www.opera-comique.com/fr/un-lieu-une-histoire](http://www.opera-comique.com/fr/un-lieu-une-histoire) (Consulta: diciembre 4, 2020).

<sup>264</sup> Ibid.

Traducción: “La compañía de Ópera Cómica fue creada bajo el reinado de Luis XIV, en 1714. Se trata de una de las más antiguas instituciones teatrales y musicales de Francia junto con la Ópera de París (antigua Academia Real de Música) y la Compañía de Comedia Francesa. (...) ¡En 2015 la compañía de Ópera Cómica festejó sus trescientos años de existencia! (...) Por extensión, se denomina ópera cómica al género teatral presentado por la compañía de Ópera Cómica. ‘Cómica’ no significa que la risa es obligatoria, más bien, que partes cantadas se intercalan con partes habladas. La ópera cómica se opone, por tanto, a la ópera, que es íntegramente cantada, ...”

<sup>265</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 8.

supuesto, música de los clavecinistas franceses. Gracias a las nuevas ediciones de partituras se realizaron varios conciertos dedicados a la música antigua organizados por la *Schola Cantorum*.<sup>266</sup>

En adición, hubo un evento cultural de gran importancia: Ravel tenía catorce años cuando se realizó la Cuarta Exposición Universal de París en 1889; durante sus seis meses de duración (de mayo a noviembre) una gran variedad de música extranjera pudo ser escuchada y una gran cantidad de culturas y novedades tecnológicas fueron conocidas por los habitantes de Francia. Se abrieron oportunidades de establecer vínculos culturales y comerciales con naciones lejanas a Europa occidental. Fue una gran oportunidad para los jóvenes músicos franceses de escuchar y conocer música proveniente de América, España, Noruega, Marruecos y Egipto, entre otros<sup>267</sup>. Tanto en Debussy como en Ravel la música de gamelán indonesia dejó una profunda huella. Roger Nichols<sup>268</sup> y Barbara Kelly<sup>269</sup> resaltan la fascinación que la música rusa provocó en Ravel. En la exposición se pudo escuchar gran variedad de música del conocido grupo de músicos rusos (Balakirev, Borodin, Cui, Músorgski y Rimski-Kórsakov), así como música de Glinka, Glazunov y Chaikovski.

## b) Impresionismo

El pintor y grabador francés Louis Leroy utilizó de manera despectiva el término *Impressionnisme* en una crítica publicada con motivo de la primera exposición independiente de arte en París en 1874.<sup>270</sup> Los artistas que expusieron compartían una actitud crítica hacia la academia y las instituciones que se encargaban de las exposiciones. El Salón de París era la institución que organizaba las exposiciones de arte oficial de la academia de Bellas Artes de París. La intransigencia demostrada por esta institución al desestimar cualquier innovación llevó, hacia el año de 1863, al rechazo de más de tres mil obras y a la consiguiente

---

<sup>266</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 5.

<sup>267</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 10.

<sup>268</sup> Ibid., 14.

<sup>269</sup> Barbara L. Kelly, Op. Cit.

<sup>270</sup> María del Rosario Farga Mullor y Ma. José Fernández Barberena, *Historia del Arte*, (México: Pearson Educación, 2008), 319.

creación del *Salon des Refusés*. Una pintura de Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe* (El almuerzo campestre) de 1863, fue especialmente atacada por su composición insólita: la temática de tintes mitológicos combinada con una escena costumbrista, paisaje, retrato, bodegón y un desnudo femenino; la combinación de colores y los contrastes eran en sí una provocación.<sup>271</sup> La pintura tiene una notable influencia de la obra atribuida a Tiziano, *Concerto campestre* (Concierto campestre) de 1510. La creación del *Salon des Refusés* tuvo como principal consecuencia la posterior organización de exposiciones independientes, como la de 1874.

Entre los artistas que expusieron en 1874, además de Édouard Manet, estaban Pierre Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cezanne, Alfred Sisley, Camille Pissarro y Edgar Degas;<sup>272</sup> cabe aclarar que cada uno de ellos tenía un estilo propio y muy distinguible, formaban pues, un complejo y diverso grupo de pintores jóvenes que mostraban su trabajo independiente del academicismo imperante. Se realizaron ocho exposiciones independientes de arte impresionista; en estas exhibiciones no había cohesión en estilo, pues incluso en la elección de sus temáticas presentaban grandes diferencias.<sup>273</sup> El término impresionismo está tomado de un cuadro que expuso Manet en la primera muestra, *Impression, soleil levant* (Impresión, sol naciente) de 1872.<sup>274</sup> El vínculo entre estos artistas tan divergentes era la puesta en jaque del *status quo* de la academia, sus valores y sus ideales; presentando trabajos inspirados en paisajes, en el pasado distante y en lugares exóticos. Al igual que Liszt en su época, rechazaban las normas que imperaban y que procuraban, según la academia, el más alto rigor en la pintura para promover la reflexión intelectual y proteger la grandeza de la pintura clásica francesa. En cambio, los artistas emergentes tenían como fin transmitir delicadeza, sensualidad, sutiles sensaciones efímeras y buscaban validar la concepción del arte como una forma instantánea de placer.

---

<sup>271</sup> Ibid., 322.

<sup>272</sup> Jann Pasler, "Impressionism", *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050026](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050026). (Consulta: mayo 7, 2021).

<sup>273</sup> Ibid.

<sup>274</sup> María del Rosario Farga Mullor y Ma. José Fernández Barberena, Op. Cit., 320.

A finales de la década de 1880, los descubrimientos científicos en la física comenzaron a influir notablemente en la estética impresionista. Los artistas impresionistas, con una visión más científica, estaban muy centrados en la física de los colores y en fenómenos como la vibración de las ondas electromagnéticas y el espectro visible.<sup>275</sup> Además, los notables avances en las técnicas fotográficas obligaron a los artistas a replantearse la necesidad de capturar la realidad tal cual y como era. El fotógrafo podía capturar el tiempo fugaz en un instante y dotado de un realismo sin precedentes.<sup>276</sup>

El impresionismo proponía un profundo estudio del color y sus combinaciones, así como los cambios de la luz sobre las formas. La luz y los reflejos luminosos sobre las formas crean una sucesión infinita de realidades que provoca un cambio permanente en los colores y en las formas, esto es lo que buscaba el artista: las impresiones momentáneas de la luz en la naturaleza capturadas por la retina en un instante determinado.<sup>277</sup> Estos artistas se plantearon como objetivo producir sensaciones luminosas por medio del color, de tal manera que la luz y el color, que hasta aquella época habían sido un medio, ahora se convertían en un fin en sí mismos. Este movimiento replanteó las ideas sobre la concepción del arte en sí, pues reivindicó la autonomía del lenguaje artístico con el rechazo de los convencionalismos académicos afirmando la autonomía de la pintura frente a la realidad. Se replanteó la composición de la pintura en función de los elementos específicos del color y la forma que les ofrecía la superficie bidimensional de la tela.<sup>278</sup>

Fue hasta la década de 1880 cuando la palabra impresionismo se asoció con una determinada estética musical centrada en las sensaciones y en el efecto que los objetos y los fenómenos tienen sobre los órganos sensoriales. Los estudiosos del tema han señalado a compositores como Janequin, Byrd, Marais, Telemann, Rameau y Gluck quienes solían sugerir en su música imágenes o la emoción del compositor frente a la naturaleza. Más recientemente, la sexta sinfonía de Beethoven y la música de Wagner que evoca la

---

<sup>275</sup> Jann Pasler, Op. Cit.

<sup>276</sup> María del Rosario Farga Mullor y Ma. José Fernández Barberena, Op. Cit., 320.

<sup>277</sup> Maria Lord y John Snelson, *Historia de la Música. Desde la antigüedad hasta nuestros días*, Mariano Ramirez (trad.) (Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2008), 95.

<sup>278</sup> María del Rosario Farga Mullor y Ma. José Fernández Barberena, Op. Cit., 320.

naturaleza, como *Los murmullos del bosque* del acto II de *Siegfried*, han ido señalados como ejemplos del interés por retratar sensaciones en música; no obstante, es Chabrier, que además era un coleccionista de pinturas impresionistas, con sus *Pièces pittoresques* el primero en aplicar conscientemente las teorías impresionistas a la música.<sup>279</sup> Así como los descubrimientos científicos formaron nuevas ideas sobre la pintura, los descubrimientos sobre la acústica<sup>280</sup> volcaron el interés de los compositores en fenómenos sonoros como la resonancia, la reverberación y la disolución del sonido como efectos novedosos y de gran interés que utilizaron en sus obras. Por ejemplo, en muchas obras de Debussy, Ravel y sus contemporáneos se utilizan notas añadidas después de la séptima (novena, undécima, treceña) no para producir tensión, sino, como Paul Dukas expresa "... [to] make multiple resonances vibrate."<sup>281</sup> La atención a los armónicos distantes produce una nueva sensación de espacialidad que, aunado a toda una amplia gama de dinámicas, matices, timbres y sutilezas sonoras, produce nuevas sensaciones en el escucha. Debussy prioriza esta experiencia subjetiva y personal en el escucha; para Debussy la forma musical era el resultado de una sucesión "... *de couleurs et de temps rythmés*" y para Dukas "... a series of sensations rather than the deductions of a musical thought".<sup>282</sup> De esta manera pudieron liberarse de su dependencia a la armonía funcional, enriqueciéndola con contextos armónicos modales, pentáfonos, simétricos (escalas hexatónica y octatónica):

"these composers' attempt to explore the fleeting moment and the mystery of life led them to seek musical equivalents for water, fountains, fog, clouds and the night; like the painters who stressed not new realities but new perceptions of it."<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> Jann Pasler, Op. Cit.

<sup>280</sup> Como los descubrimientos de Helmholtz en acústica y el análisis espectral del sonido.

<sup>281</sup> Jann Pasler, Op. Cit.

Traducción: "... para hacer que múltiples resonancias vibren."

<sup>282</sup> Ibid.

Traducción: "... de colores y tiempos ritmados" / "... una serie de sensaciones más que deducciones de un pensamiento musical.

<sup>283</sup> Ibid.

Traducción: "El intento de estos compositores de explorar el momento fugaz y el misterio de la vida los llevó a buscar equivalentes musicales para el agua, las fuentes, la niebla, las nubes y la noche; como los pintores que enfatizaron no nuevas realidades sino nuevas percepciones de ellas."

### III. Aproximaciones a la música para piano de Ravel

#### a. Principales influencias en la música de Ravel

Gracias a evidencias en numerosos escritos de Ravel como artículos, entrevistas, cartas, entre otros, es posible obtener información de primera fuente sobre la música por la que sentía más afinidad y que le marcó fuertemente. Para comenzar, había compositores con los que Ravel guardaba reservas muy especiales: Beethoven, Berlioz, Brahms, Wagner, Tchaikovski, Frank y d'Indy; compositores cuya estética musical, principalmente basada en una arquitectura expansiva y con aspiraciones filosóficas y metafísicas, le resultaba indiferente a su búsqueda artística.<sup>284</sup> En cambio, sentía un aprecio muy especial por la música de Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Weber, Bizet, Massenet, Gounod, Chabrier, Saint-Saëns, Fauré y Satie;<sup>285</sup> cuya música estaba mucho más cercana al estilo musical de Ravel, tópico que se discutirá más adelante. Habría que agregar al conocido grupo de músicos rusos: Balakirev, Borodin, Cui, Músorgski y Rimski-Kórsakov; cuya música le provocaba igual fascinación.<sup>286</sup>

Para Ravel, la música de Mozart representaba un ideal: “Mozart is absolute beauty, perfect purity.”<sup>287</sup> La claridad de la expresión, el trabajo casi artesanal, la pureza del lirismo, y su impresionante número de obras lo asombraban; le fascinaba la perfecta combinación de simetría y del elemento sorpresa en su música:

“My favourite composer? Do I have one?... In any case, I believe that Mozart remains the most perfect of all. No doubt, he was the father of academic music, (...). He was music incarnate. (...) Mozart's music transports you to another world.”<sup>288</sup>

---

<sup>284</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 121.

<sup>285</sup> Idem, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 20.

<sup>286</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 14.

<sup>287</sup> Palabras de Ravel en una entrevista de: José Bruyr, *An Interview with Maurice Ravel*, (Le Guide du Concert, octubre 16, 1931). En Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 482.

Traducción: “Mozart es belleza absoluta, pureza perfecta.”

<sup>288</sup> Palabras de Ravel en una entrevista de: Nino Frank, *Maurice Ravel Between Two Trains*, (Candide, mayo 5, 1932). En Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 497.

Como se ha estudiado en el apartado de la biografía, Ravel reconoció abiertamente la influencia de Mozart en sus procesos compositivos, como en el Concierto para piano en Sol; no obstante, el compositor francés también compartió ideas estéticas con Mozart:<sup>289</sup>

“Mozart (...) understood that ‘music does not need to be philosophy; it must simply remain music... I have attempted to compose in this way. My art has nothing in common with programmatic composers who toy with the profundity of universal ideas, or who wish to be revolutionaries at any cost.’”<sup>290</sup>

Los músicos románticos que más le marcaron fueron Chopin, por su originalidad en la armonía y el lirismo de su música; Schumann, por su música para piano y los *lieder* (de hecho, realizó una orquestación del *Carnaval* op. 9); Schubert, por su elegancia, su lirismo y sutileza armónica;<sup>291</sup> y Liszt, que era uno de sus músicos predilectos por su música de piano apasionada y virtuosa, así mismo, le asombraban sus orquestaciones. En una carta a Florent Schmitt del 8 de abril de 1901, Ravel le escribe: “... le Faust de Liszt cette étonnante symphonie où défilent (d’abord antérieurs et, par ailleurs, tellement mieux orchestrés) les plus remarquables thèmes de la Tétralogie.”<sup>292</sup> Sin duda, el virtuosismo instrumental es una de las particularidades de Liszt que Ravel asimiló; él admiraba los *Douze Études d’exécution transcendante*. Analizando la música de ambos es posible observar que el pianismo raveliano proviene, aunque evidentemente no del todo, del virtuosismo de Liszt.<sup>293</sup> Por ejemplo, las cadencias *di bravura*, pasajes de gran virtuosismo incrustadas en partes clave de las obras,

---

Traducción: “¿Mi compositor favorito? ¿Acaso tengo uno? ... En cualquier caso, creo que Mozart sigue siendo el más perfecto de todos. Sin duda, fue el padre de la música académica, (...). Él era la música encarnada. (...) La música de Mozart te transporta a otro mundo.”

<sup>289</sup> En 1871, en una carta a su padre Mozart escribió: “But as passions, whether violent or not, must never be expressed in such a way as to excite disgust, and as music, even the most terrible situations, must never offend the ear, but please the hearer, or in other words must never cease to be music.”

Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 38-39.

<sup>290</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 403.

Traducción: “Mozart (...) entendió que ‘la música no tiene por qué ser filosofía; simplemente debe seguir siendo música... He intentado componer de esta manera. Mi arte no tiene nada que ver con los compositores programáticos que juegan con la profundidad de las ideas universales, o que desean ser revolucionarios a cualquier costo.”

<sup>291</sup> Idem, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 123-124.

<sup>292</sup> René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, (París: Editions Robert Laffont, 1956), 21.

Traducción: “... El Fausto de Liszt, esta asombrosa sinfonía donde desfilan (incluso antes y, además, mucho mejor orquestados) los temas más notables de la Tetralogía.”

<sup>293</sup> Vladimir Jankélévitch, Op. Cit., 101-102.

tan típicas en obras de piano de Liszt, se pueden encontrar fácilmente en el repertorio raveliano: en *Jeux d'eau*, *Une barque sur l'océan*, *Ondine*, en el final de *Noctuelles* y en las cadencias de ambos conciertos de piano; no obstante, el virtuosismo de Ravel siempre tiene un objetivo puramente musical. Ravel se refirió varias veces a Liszt en sus propios artículos: "The highly imaginative Franz Liszt, a Hungarian whose own works often and indubitably exhibit a rich flavour of Hungarian folklore."<sup>294</sup> Un pequeño comentario sobre el lenguaje armónico de Liszt aparece en su artículo *Contemporary music* de 1928:

"...[Satie's] experiments may never have reached the degree of development attained by Liszt; but, alike in multiplicity and importance, these experiments have been of inestimable value."<sup>295</sup>

Muy probablemente no se refería solamente a experimentos e innovaciones en la armonía, sino también a las incursiones en la forma, recursos técnicos y escritura pianística. En un artículo sobre Fanelli, Ravel escribe: "...[the] successions of major thirds, which, in 1883, was a discovery and a novelty. (...) [this] means chords based upon the whole-tone-scale. (...) about the middle of the last century, this technique was already used, first by Liszt."<sup>296</sup> En este fragmento Ravel se está refiriendo al inicio de la sinfonía *Fausto* (1854), donde Liszt donde utiliza claramente la escala por tonos enteros. Las dos afirmaciones anteriores de Ravel llevan a concluir que él estaba muy consciente de las innovaciones de la música de Liszt.

En la música rusa Ravel encontró un sin fin de novedades armónicas y tímbricas. El color orquestal, el exotismo y el uso de escalas modales y simétricas de la música orquestal

---

<sup>294</sup> Maurice Ravel, «*Contemporary Music*», 1928. En Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 48.

Traducción: "El muy imaginativo Franz Liszt, un húngaro cuyas obras, a menudo e indudablemente, muestran un rico sabor del folclore húngaro."

<sup>295</sup> *Ibid.*, 45.

Traducción: "... Es posible que los experimentos [de Satie] nunca hayan alcanzado el grado de desarrollo logrado por Liszt; sin embargo, tanto en variedad como en importancia, estos experimentos han sido de inestimable valor."

<sup>296</sup> *Idem*, "Les Tableaux symphoniques de M. Fanelli," *Revue musicale de la S. I. M.* (abril, 1912). En Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 350.

Traducción: "... las sucesiones de terceras mayores, que, en 1883, fueron un descubrimiento y una novedad. (...) Esto significa acordes basados en la escala de tonos enteros. (...) A mediados del siglo pasado, esta técnica ya era utilizada por Liszt."

de Borodin, Músorgski y Rimski-Kórsakov eran material invaluable para Ravel.<sup>297</sup> El conocimiento que tuvo Ravel de esta música fue más allá de la audición de los dos conciertos, dirigidos por Rimski-Kórsakov, dedicados a música de compositores rusos en la exposición de París de 1889; pues el Conservatorio de París recibió ese año alrededor de cien partituras orquestales de música rusa, además de que en las clases de historia de la música, impartidas en aquella época por Louis Bourgault-Ducoudray, se estudiaba la música de Rimski-Kórsakov y Músorgski.<sup>298</sup> Durante la época en que Ravel y Ricardo Viñes estudiaban en el conservatorio, pasaban las tardes estudiando partituras a cuatro manos al piano. En estas prácticas había música de Rimski-Kórsakov, Balákirev, Borodin y Glazunov (además de Mozart, Chabrier y Satie).<sup>299</sup> Cuando Ravel y Viñes conformaron junto con otros artistas jóvenes el grupo *Les Apaches*, Ravel sugirió utilizar el tema inicial de la segunda sinfonía de Borodin como clave para entrar a las reuniones de cada sábado en el departamento de Maurice Delage.<sup>300</sup> Mientras estuvo con *Les Apaches*, Ravel amplió sus conocimientos de música rusa:

“The Apaches shared with Ravel and Viñes their interest in all things Russian, an interest nourished by the presence among their ranks of Dmitri Calvocoressi, author of numerous articles on Russian music as well as books on Mussorgsky and Glinka. Sight-reading Russian scores, particularly four-hand piano arrangements of orchestral works by Rimsky-Korsakov, Balakirev, Mussorgsky, and Borodin, was among the favourite activities of the Apaches.”<sup>301</sup>

A Balákirev, al igual que a Liszt, le debe parte de su pianismo, pues su virtuosa obra *Islamey* llegó a inspirar trabajos como *Gaspard de la Nuit*.<sup>302</sup> Las orquestaciones de Rimski-Kórsakov, especialmente en obras como *Schéhérazade*, dejaron su huella en las propias orquestaciones de Ravel, por ejemplo, la orquestación que hizo de la obra de Músorgski

---

<sup>297</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 125.

<sup>298</sup> Steven Baur, Op. Cit.

<sup>299</sup> Arbie Orenstein, "MUSIC: Maurice Ravel.", Op. Cit., 91-102.

<sup>300</sup> Idem, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 29.

<sup>301</sup> Steven Baur, Op. Cit.

Traducción: “Los Apaches compartieron con Ravel y Viñes su interés por todo lo ruso, interés alimentado por la presencia entre sus filas de Dmitri Calvocoressi, autor de numerosos artículos sobre música rusa, así como libros sobre Músorgski y Glinka. La lectura a primera vista de partituras rusas, en particular arreglos para piano a cuatro manos de obras orquestales de Rimski-Kórsakov, Balakirev, Músorgski y Borodin, fue una de las actividades favoritas de los apaches.”

<sup>302</sup> Vladimir Jankélévitch, Op. Cit., 21.

*Cuadros de una Exposición*. Desde entonces la temática oriental rondaba la mente del compositor francés con obras como: la *Ouverture de Schéhérazade* para orquesta de 1898 y el ciclo de canciones para voz y orquesta que también tituló *Schéhérazade* de 1903.<sup>303</sup>

Ravel fue fuertemente influenciado por la práctica armónica de los compositores rusos de finales del siglo XIX. La frescura del material armónico que Ravel descubrió en sus obras incluía escalas modales y escalas simétricas, como la escala hexatónica y la escala octatónica, todas insertadas en un contexto de armonía funcional, esto quiere decir que eran extensiones de la práctica armónica convencional y no prácticas atonales. Debido a que Ravel las utilizará en sus obras, es importante realizar algunos apuntes acerca de la deducción de las escalas hexatónica y octatónica. Primeramente, surgieron dentro de un contexto armónico funcional convencional y no de una práctica de armonía atonal. Taruskin<sup>304</sup> hace notar que las dos eran funcionalmente equivalentes: ambas surgieron primero como movimientos descendentes en el bajo, ambas fueron originalmente dispositivos moduladores pues relacionaban armonías conectadas por terceras (los movimientos armónicos descendientes por tercera mayor provocan la escala por tonos enteros y los de tercera menor la escala octatónica), y ambas, para los compositores rusos, evocaban la magia, pues estas sonoridades caracterizaban las partes donde salían magos o hechiceros en las óperas rusas. En la ópera de Glinka *Ruslan and Lyudmila* (1842) la escala por tonos enteros aparece en el bajo y conecta armonías relacionadas por terceras mayores. Como se ha visto en el capítulo anterior, Liszt utilizó la escala octatónica descendente como una consecuencia lógica que relaciona progresiones armónicas entre terceras menores: en su poema sinfónico *Ce qu'on entend sur la montagne* (1849), muy probablemente, es la primera vez que se utilizó la escala octatónica descendente completa. Rimski-Kórsakov se percató de las relaciones armónicas de tercera mayor y tercera menor que Liszt y Glinka estaban aplicando y de las escalas que surgían de estas relaciones armónicas; así pues, cita a ambos como fuente principal en la creación de su poema sinfónico *Sadko* (1867), donde hay un uso intencional

---

<sup>303</sup> Serguéi Prokófiev, «Maurice Ravel», En Serguéi Prokófiev, *Autobiography, Articles, Reminiscences*, Semyon Shlifstein (ed.) (Hawaii: University Press of the Pacific, 2000), 107-109.

<sup>304</sup> Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996. Citado en Steven Baur, Op. Cit.

de la escala octatónica.<sup>305</sup> Luego entonces Ravel fue influenciado por el uso de la armonía de los compositores rusos y éstos, a su vez, por la innovadora búsqueda armónica que Franz Liszt mantuvo constante a lo largo de su vida. *Sérénade grotesque* (1893); *Un Grand Sommeil Noir* (1895); *Ouverture de Schéhérazade* (1898); *Alyssa* (la cantata que presentó para la segunda etapa del Prix de Rome en 1903) donde Ravel, al igual que los rusos, utiliza el color de la escala octatónica para representar momentos de fantasía y magia; *Asie* del ciclo de canciones *Schéhérazade*; el primer movimiento del cuarteto de cuerdas en Fa mayor de 1903 y la *Introduction et Allegro* para arpa (1905) son ejemplos de obras de Ravel donde la escala octatónica tiene un papel preponderante.<sup>306</sup> Ravel mismo reconoce la importancia de la música rusa para la música francesa: “Liszt, and (...) Rimsky-Korsakov, Balakirev, Mussorgsky and Borodin, (...) inspired the younger French school.”<sup>307</sup>

Los ejemplares de partituras de la biblioteca personal de Ravel son actualmente resguardados en la *Bibliothèque Nationale de France* en París. Entre los ejemplares se encuentran partituras de Bach, Rameau, Mozart, Chopin, Schubert y bastante música de Liszt, pero la mayor parte de su colección, la conforman partituras de sus contemporáneos.<sup>308</sup> Entre sus contemporáneos, citaba como influencias principales a Chabrier, Fauré, Satie, Massenet y Saint-Saëns.<sup>309</sup> Emmanuel Chabrier fue una poderosa influencia en el joven Ravel y una de sus principales fuentes de música; Ravel le admiraba la dulzura, el humor y la espontaneidad de su música. El carácter español de su música y el uso modal de la armonía los asimiló en sus propias obras. Ravel era muy joven cuando conoció a Chabrier e incluso llegó a tocar para él sus *Trois valse romantiques* al lado de Viñes:<sup>310</sup>

---

<sup>305</sup> Steven Baur, Op. Cit.

<sup>306</sup> Ibid.

<sup>307</sup> Maurice Ravel, “Les Tableaux symphoniques de M. Fanelli,” *Revue musicale de la S. I. M.* (abril, 1912). En Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 349.

Traducción: “Liszt y (...) Rimski-Kórsakov, Balákirev, Músorgski and Borodin, (...) inspiraron la jóvenes escuela francesa.”

<sup>308</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 352.

<sup>309</sup> Ibid., 14.

<sup>310</sup> Loc. Cit.

“I was influenced above all by a musician: Chabrier, who moreover still does not have the recognition he deserves, for all contemporary French music stems from his work. His role was as important as that of Manet in painting.”<sup>311</sup>

*Pavane pour une infante défunte* y *Sérénade grotesque* son las obras que delatan más influencia de Chabrier. En cambio, en la *Ballade de la reine morte d'aimer* se percibe la influencia de Satie,<sup>312</sup> quien era apenas unos diez años mayor que Ravel. Ravel y Satie se conocieron en la última década del siglo XIX y tuvieron una relación muy buena hasta bien entrado el siglo XX. Ravel escuchó su música libre de prejuicios y sus excentricidades y bromas musicales le agradaron bastante.<sup>313</sup> Satie comenzó a estudiar en la clase de piano de Émile Descombes en el conservatorio de París en 1879 pero abandonó el conservatorio y, libre de su estricta educación, abrazó la vida bohemia y se dedicó a ser pianista de cabaret; trabajó en el famoso cabaret *Chat Noir* y en el cabaret *Auberge du Clou*, lugar donde conoció a Debussy y Ravel. Hacia 1911 vivía una etapa de éxito: había audiciones de su música a cargo de músicos como Ricardo Viñes o Darius Milhaud, publicaba sus piezas, componía por encargo y llegó incluso a colaborar en la compañía de ballet de Dyaghilev-Massine-Picasso.<sup>314</sup>

“Another significant influence, somewhat unique, and deriving at least partially from Chabrier, is that of Erik Satie, which has had appreciable effect upon (...) myself, and indeed most of the modern French composers. Satie was possessed of an extremely keen intelligence. His was the inventor’s mind par excellence. He was a great experimenter. (...). Simply and ingeniously Satie pointed the way, but as soon as another musician took the trail he had indicated, Satie would immediately change his own orientation and without hesitation open up still another path to new fields of experimentation. He thus became the inspiration of countless progressive tendencies.”<sup>315</sup>

---

<sup>311</sup> Maurice Ravel, *Memories of a Lazy Child*, La Petite Gironde, (julio 12, 1931). En Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 394.

Traducción: “Fui influenciado sobre todo por un músico: Chabrier, que además aún no tiene el reconocimiento que se merece, pues toda la música francesa contemporánea proviene de su obra. Su papel fue tan importante como el de Manet en la pintura.”

<sup>312</sup> Idem, *Esquisse autobiographique*, (París: R. M., 1938). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 30.

<sup>313</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 15.

<sup>314</sup> Robert Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001.) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105). (Consulta: Diciembre 8, 2020).

<sup>315</sup> Maurice Ravel, «*Contemporary Music*», 1928. En Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 45.

Traducción: “Otra influencia significativa, algo única, y derivada al menos parcialmente de Chabrier, es la de Erik Satie, que ha tenido un efecto apreciable en (...) mí mismo y, de hecho, en la mayoría de los compositores

Ravel sentía un profundo respeto por la música de su maestro Gabriel Fauré; no obstante, los pasajes de inestabilidad tonal con los que Fauré experimentó hacia sus últimas obras no eran de su agrado.<sup>316</sup> Se puede encontrar ya en la obra de Fauré el uso de la escala hexatónica (en su obra *Sérénade toscane*, de 1878) y progresiones armónicas con un denso cromatismo, así como acordes con séptimas y novenas que aún son concebidas como funcionales. Ravel debía la fase primaria de su evolución musical a Gabriel Fauré y le dedicó varias obras, entre ellas *Jeux d'eau*.<sup>317</sup>

Las influencias de Saint-Saëns, Massenet y Gounod también son visibles en la música de Ravel; mientras que del primero toma la elegancia y exactitud de la escritura, del segundo el encanto y elegancia de la curva melódica.<sup>318</sup> La admiración de Ravel por Saint-Saëns se debía también a la claridad de orquestación de algunas de sus obras. Gounod era admirado sobre todo por la sensualidad armónica de sus obras vocales. Ravel expresó sobre la música de Gounod: "I think Gounod has had an enormous and positive influence on all of French Music. (...) was also the teacher of Chabrier, Bizet, Lalo, Fauré, and many others."<sup>319</sup> En realidad, Ravel estimaba bastante la música de Gounod: "Gounod and Chabrier, with Liszt, [Ravel] said, were the sources from which the main stream of French music was derived."<sup>320</sup>

Su relación con Debussy consistió en una corta amistad seguida de un definitivo distanciamiento. Pese a que se acostumbra ligar a estos dos compositores dentro de una

---

franceses modernos. Satie poseía una inteligencia extremadamente aguda. La suya era la mente del inventor por excelencia. Fue un gran experimentador. (...). Satie señaló el camino con sencillez e ingenio, pero tan pronto como otro músico tomara el camino que él le había indicado, Satie cambiaría inmediatamente su propia orientación y sin dudarle abriría otro camino hacia nuevos campos de experimentación. Así se convirtió en la inspiración de innumerables tendencias progresistas."

<sup>316</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 353.

<sup>317</sup> Maurice Ravel, «*Contemporary Music*», 1928. En Bryan R. Simms (ed.), *Composers on Modern Musical Culture: an anthology of readings on twentieth-century music*, (New York: Schirmer Books, 1999), 92.

<sup>318</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 14.

<sup>319</sup> Palabras de Ravel en una entrevista de: André Révész, *The Great Musician Maurice Ravel Talks About his Art*, (ABC de Madrid, mayo 1, 1924). Citado Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 432.

Traducción: "Creo que Gounod ha tenido una enorme y positiva influencia en toda la música francesa. (...) fue también el maestro de Chabrier, Bizet, Lalo, Fauré y muchos otros."

<sup>320</sup> Palabras de Ravel en una entrevista: \_\_\_\_\_, *Ravel and Modern Music*, (The Morning Post, julio 10, 1922). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 421.

Traducción: "Gounod y Chabrier, con Liszt, [Ravel] dice, fueron las fuentes de las que se derivó la corriente principal de la música francesa."

misma estética, Ravel y Debussy no pueden estar más distanciados en intereses artísticos. Es cierto que comparten algunas afinidades: ambos estudiaron en el Conservatorio de París, ambos gustaban de compositores como Chopin, Chabrier y Músorgski y de la poesía de Baudelaire, Mallarmé y Poe; tenían reservas con la música de Wagner y d'Indy; y ambos extendieron la práctica armónica de su tiempo;<sup>321</sup> no obstante, Ravel mismo afirmó:

“For Debussy, the musician and the man, I have had profound admiration, but by nature I am different from Debussy, and while I consider that Debussy may not have been altogether alien to my personal inheritance, (...). I believe that myself have always followed a direction opposite to that of Debussy's symbolism”.<sup>322</sup>

Analizando música de ambos, es posible observar grandes diferencias respecto al uso de la forma, el diseño melódico, la búsqueda tímbrica, la orquestación y la concepción final de la obra musical: mientras que Debussy podría estar abierto a un mundo de posibles interpretaciones sobre su obra, para Ravel sólo había un producto final, resultado de su más severo escrutinio y de su búsqueda, casi obsesiva, de la perfección.<sup>323</sup> Se ha afirmado que ha sido Debussy quien ha impuesto una mayor influencia sobre Ravel, pero la realidad es que ambos se influenciaban mutuamente. Evidencia de lo anterior es que en más de una publicación se ha llegado a la conclusión de que la escritura pianística de *Jardins sous la pluie* (1903) toma elementos novedosos que aparecieron primero en *Jeux d'eau* (1901):<sup>324</sup>

“...it has often been said that my music has influenced many of my contemporaries. In particular it has been claimed with some insistence that the earlier appearance on my *Jeux d'eau* possibly influenced Debussy in the writing of his *Jardins sous la pluie*, (...). It could very well be, however, that conceptions, apparently similar in character, should mature in the consciousness of two different composers at almost the same time without implying direct influence of either one upon the other. In such case, the

---

<sup>321</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 20-21.

<sup>322</sup> Maurice Ravel, «*Contemporary Music*», 1928. En Bryan R. Simms (ed.), Op. Cit., 92.

Traducción: “Por Debussy, el músico y el hombre, he tenido una profunda admiración, pero por naturaleza soy diferente a él, y aunque considero que Debussy puede no haber sido del todo ajeno a mi herencia personal, (...). Creo que yo siempre he seguido una dirección opuesta a la del simbolismo de Debussy.”

<sup>323</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 21.

<sup>324</sup> Revisar:

1. Jean-Claude Teboul, Op. Cit., 159-161.
2. Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell, "Ravel's Pianoforte Technique.", *The Musical Times* 67, no. 1006 ([s.l.]: 1926), 1087-090. JSTOR [www.jstor.org/stable/912607](http://www.jstor.org/stable/912607). (Consulta: enero 20, 2021).

compositions may have numerous external analogies, but we can feel the difference in individuality of the two composers.”<sup>325</sup>

La influencia de ciertos géneros musicales también es contundente en la obra de Ravel, la música de Jazz y del Blues, con los que Ravel se familiarizó durante los años veinte a través de conciertos organizados en París por Jean Wiéner,<sup>326</sup> es igualmente importante en su obra: “I frankly admit that I am an admirer of Jazz, and I think it is bound to influence modern music. It is not a passing phase, but has come to stay. It is thrilling and inspiring...”<sup>327</sup> Ravel utilizó elementos del Jazz en sus dos Conciertos de piano, en *L'enfant et les sortilèges* y en la sonata para violín y piano (1927):

“...another aspect of my own work (...), the “blues” (...), truly American despite earlier contributory influences for Africa and Spain. (...) I adopted this popular form of your music, (...). Indeed, these popular forms are but the materials of construction, and the work of art appears only on mature conception where no detail has been left to chance.”<sup>328</sup>

Otro tipo de música que dejó su huella en Ravel es la música de gamelán indonesia que escuchó en la Exposición Universal de París de 1889:

“I consider Javanese music the most sophisticated music por the Far East, and I frequently derive themes from it: *Laideronnette*, from *Ma Mère l’Oye*, with the tolling of its temple bells was derived from Java both harmonically and

---

<sup>325</sup> Maurice Ravel, «*Contemporary Music*», 1928. En Bryan R. Simms (ed.), Op. Cit., 93.

Traducción: “... Se ha dicho a menudo que mi música ha influido en muchos de mis contemporáneos. En particular, se ha afirmado con cierta insistencia que la aparición anterior de mis *Jeux d'eau* posiblemente influyó en Debussy en la escritura de sus *Jardins sous la pluie*, (...). Sin embargo, podría darse el caso de que dos concepciones, aparentemente similares en carácter, maduraran en la conciencia de dos compositores diferentes casi al mismo tiempo sin implicar una influencia directa de uno sobre el otro. En tal caso, las composiciones pueden tener numerosas analogías externas, pero se puede sentir la diferencia en la individualidad de los dos compositores ”.

<sup>326</sup> Pierre Petit, Op. Cit., 88.

<sup>327</sup> Palabras de Ravel en una entrevista: \_\_\_\_\_, *Factory Gives Composer Inspiration*, (Evening Standard, febrero 24, 1932). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 490.

Traducción: “Admito francamente que soy un admirador del Jazz y creo que seguramente influirá en la música moderna. No es una fase pasajera, ha llegado para quedarse. Es emocionante e inspirador...”

<sup>328</sup> Maurice Ravel, «*Contemporary Music*», 1928. En Bryan R. Simms (ed.), Op. Cit., 92.

Traducción: “... Otro aspecto de mi trabajo (...), el “blues” (...), verdaderamente estadounidense a pesar de las influencias africanas y españolas. (...) Adopté esta forma popular de su música, (...). De hecho, estas formas populares no son más que los materiales de construcción y la obra de arte aparece sólo en una concepción madura donde ningún detalle se ha dejado al azar.”

melodically. Like Debussy and other contemporaries, I have always been particularly fascinated by musical orientalism.”<sup>329</sup>

Ravel también reconoce su obsesión con mecanismos perfectos y exactos que tienen origen en la profesión de su padre. El ritmo constante y la precisión de las máquinas lo llevarán a concebir obras que igualmente requieren de presión en el ataque (*Scarbo*) y constancia en el ritmo (*Bolero*). Esta misma idea fundamentará su búsqueda casi obsesiva por la perfección técnica, pues todo en la obra de Ravel todo está pensado y calculado para que funcione milimétricamente. Del mismo modo también es consciente de las aportaciones de su madre, de donde nace el gusto por la música de origen vasco y español.

“Do you know my early sources of musical education? (...) in my childhood I was much interested in mechanisms. Those machines fascinated me. I visited factories often, very often, as a small boy with my father. It was these machines, their clicking and roaring, which, with the Spanish folksongs sung to me at night-time as a berceuse by my mother, formed my first instruction in music.”<sup>330</sup>

A manera de sumario las principales influencias musicales de Ravel son los rusos, entre los que Borodin y Rimski-Kórsakov tienen un lugar privilegiado; Mozart, Liszt y Chopin; los franceses Chabrier, Satie, Massenet Fauré, Saint-Saëns y Debussy.<sup>331</sup> Todos igualmente alejados de las ambiciones filosóficas del arte wagneriano y de la escuela de César Frank.

---

<sup>329</sup> Palabras de Ravel en una entrevista: \_\_\_\_\_, *A Visit with Maurice Ravel*, (De Telegraaf, marzo 31, 1931). Citando en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 473.

Traducción: “Considero que la música javanesa es la música más sofisticada del lejano oriente y con frecuencia derivo temas de ella: *Laideronnette*, de *Ma Mère l’Oye*, con el tañido de las campanas de sus templos se deriva de Java tanto armónica como melódicamente. Como Debussy y otros contemporáneos, siempre me ha fascinado el orientalismo musical.”

<sup>330</sup> Palabras de Ravel en una entrevista de: Olin Downes, *Maurice Ravel, Man and Musician*, (New York Times, agosto 7, 1927). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 450.

Traducción: “¿Conoce usted mis primeras fuentes de educación musical? (...) En mi infancia me interesaron mucho los mecanismos. Esas máquinas me fascinaban. Visitaba las fábricas muy a menudo cuando era niño con mi padre. Fueron estas máquinas, sus chasquidos y rugidos, las que, junto con las canciones populares españolas que me cantaba mi madre por la noche para arruymarme, formaron mi primera instrucción musical.”

<sup>331</sup> Louis Aguettant, *La musique de piano des origines à Ravel*, (París: Éditions Albin Michel, 1954), 429.

## b. Rasgos generales del lenguaje musical

En la música de Ravel se pueden encontrar elementos de música del renacimiento, las formas y danzas barrocas, las formas clásicas, el virtuosismo romántico y las tendencias más novedosas de su tiempo, como el Jazz y un uso de la armonía más libre y extendido, así como una curiosidad nata hacia otras culturas y músicas no occidentales.<sup>332</sup> En este apartado se analizará los elementos más característicos de la melodía raveliana, el uso de la armonía, el ritmo y otros aspectos importantes de su lenguaje musical. Según Alexis Roland-Manuel, se pueden encontrar tres temáticas recurrentes en la obra de Ravel.<sup>333</sup> En primer lugar, hay un interés en la música española: *Rapsodie espagnole*, *L'heure espagnole*, *Bolero* y *Alborada del gracioso* son ejemplos donde Ravel hace un homenaje sus orígenes vascos. En segundo lugar, por el uso de la forma (Minuet, pasacalle, forlaine, rigaudon), la ornamentación y cadencias modales Ravel demuestra un interés por la música francesa del siglo XVIII; *Menuet Antique*, *Le tombeau de Couperin*, *Menuet sur le nom d'Haydn* son algunas de sus incursiones al pasado; Ravel también mira al pasado al momento de elegir textos para su música. Los cuentos de *Ma mère l'oye* son historias de escritores del siglo XVI y XVII: Charles Perrault, la condesa d'Aulnoy y Marie Leprince de Beaumont. Evariste-Désiré de Parry, quien escribió los textos de *Chansons madécasses*, vivió en la segunda mitad del siglo XVIII. *Gaspard de la nuit*, *fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* es de Aloysius Bertrand, escritor del romanticismo francés. Finalmente tiene una tendencia a evocar culturas no occidentales donde es evidente la predilección de la fantasía sonora de la música de gamelán indonesia que escuchó a los catorce años. *Schéhérazade* tiene gran influencia de ésta última y de la música de Rimski-Kórsakov. Igualmente, *Chansons madécasses*, *Cinq mélodies populaires grecques* y *Deux mélodies hébraïques* son interpretaciones muy personales de otras culturas.<sup>334</sup>

La melodía raveliana muestra poco cromatismo, en general tiende a ser diatónica y frecuentemente mezcla modalidad con tonalidad, aunque también utiliza escalas de cinco

---

<sup>332</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 24.

<sup>333</sup> Alexis Roland-Manuel, Op. Cit., 144-146.

<sup>334</sup> Barbara L. Kelly, «Artistic preoccupations.» En Barbara L. Kelly, "Ravel, (Joseph) Maurice", Op. Cit.

sonidos para sus temas.<sup>335</sup> El uso de contextos modales y tonales en una misma obra era común entre los compositores de la última parte del siglo XIX, se encontraba ya en obras de Chabrier, Satie y la escuela rusa.<sup>336</sup> La melodía generalmente procede por repetición, secuencia y variación más que por desarrollo melódico, aunque no es la única manera en que Ravel trata a los temas de sus obras, de hecho, hereda de Liszt el principio de transformación temática y lo utiliza en piezas como la *Sonatine*, *la Valse* y bastante música de cámara.<sup>337</sup> El análisis de los temas de Ravel permite llegar a la hipótesis de que el intervalo de cuarta justa es recurrente en la mayoría de sus temas, ya sea que este intervalo se escuche como tal en sus temas (como el inicio del primer movimiento de la *Sonatine* o el inicio de *Jeux d'eau*) por citar algunos ejemplos o puede ser que dentro de este intervalo se puede estructurar el tema completo, es decir, el desarrollo melódico está contenido en un intervalo de cuarta (como el segundo tema de *Jeux d'eau*).<sup>338</sup>

Una característica muy especial de Ravel en cuanto al uso de la armonía es colocar fragmentos no tonales dentro de un contexto general de armonía funcional. En parte, estas sonoridades son el reflejo de la influencia que ejerció sobre él la música escuchada en la exposición Universal de París de 1889; por ejemplo, Ravel hace uso frecuente de las escalas anhemióticas, es decir, que no tienen semitonos (pentatónica y de tonos enteros), típicas de la música de gamelán indonesia; y el uso de Ravel de la escala octatónica se deriva en gran parte del uso que hacían Liszt y Rimski-Kórsakov en sus obras.<sup>339</sup> La utilización de las escalas pentatónica, hexatónica y octatónica suspende momentáneamente cualquier sentido funcional de la armonía; no obstante, prácticamente la totalidad de las obras de Ravel gravitan alrededor de un centro tonal: "His harmonic language is firmly diatonic and his use of figured bass in sketches and teaching confirms his attachment to functional tonality."<sup>340</sup>

---

<sup>335</sup> Arbie Orenstein, "MUSIC: Maurice Ravel.", Op. Cit., 91-102.

<sup>336</sup> Idem, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 131.

<sup>337</sup> Ibid., 135.

<sup>338</sup> Jean-Claude Teboul, Op. Cit., 39-56.

<sup>339</sup> Steven Baur, Op. Cit.

<sup>340</sup> Barbara L. Kelly, «Style.» En Barbara L. Kelly, "Ravel, (Joseph) Maurice", Op. Cit. Traducción: "Su lenguaje armónico es firmemente diatónico y el uso que hace del bajo cifrado en bocetos y enseñanza confirma su apego a la tonalidad funcional."

Junto con la armonía funcional y las escalas anhemióticas y simétricas, Ravel hace uso de los modos; Roland-Manuel hace notar que los dos modos que Ravel utiliza más en la construcción melódica son el modo dórico (*Menuet antique, D'Anne jouant de l'espinette, Daphnis et Chloé* y *Concierto de Piano en sol*) y el frigio para la música que evoca España (*Habanera, Rapsodie espagnole, L'heure espagnole, Soupir*).<sup>341</sup>

Ravel tiene una predilección especial por sustituir relaciones de dominante - tónica por relaciones de tritono (no confundir con sustitución de tritono), es decir, que desciende todo el acorde de la dominante un semitono: *bV-I*. El procedimiento de descender el acorde de la dominante aparece en prácticamente la totalidad de su obra y lo ocupa, según Teboul, para varias funciones: como progresión para modular de una tonalidad a otra, como un enlace o puente entre dos secciones, como una sonoridad especial con un timbre específico y, sobre todo, para debilitar la tonalidad al evitar la cadencia tradicional en el final de un fragmento.<sup>342</sup> El uso funcional de la armonía es enriquecido con acordes extendidos, por lo que los acordes de séptima mayor, de novena y undécima añadidas son recurrentes en prácticamente toda su obra, incluso, como acordes de reposo.<sup>343</sup> Así mismo, serán comunes los acordes con *appoggiaturas* sin resolver como en los *Valses nobles et sentimentales*. Junto con los acordes extendidos, el empleo de intervalos de segunda, cuartas y quintas como acompañamiento será muy usual, así como la superposición simultánea de dos acordes diferentes. La bitonalidad está presente en su sonata para cello y violín, así como algunas obras donde no hay un centro tonal establecido: *Trois Poèmes* de Séphane Mallarmé, *Frontispiece* y *Chansons madécasses*.<sup>344</sup> Antes de la Primera Guerra Mundial sus obras tienden a ser más ricas en recursos armónicos, después de la guerra, sus composiciones tienden a un pensamiento más contrapuntístico y austero.

En Ravel el discurso es diáfano, transparente y nítido, con un contorno melódico donde resaltan los ritmos precisos e incisivos. Ravel se sentía muy cómodo al utilizar las

---

<sup>341</sup> Alexis Roland-Manuel, Op. Cit., 134-135.

<sup>342</sup> Jean-Claude Teboul, Op. Cit., 69-84.

<sup>343</sup> Barbara L. Kelly, «Style.» En Barbara L. Kelly, "Ravel, (Joseph) Maurice", Op. Cit.

<sup>344</sup> Arbie Orenstein, "MUSIC: Maurice Ravel.", Op. Cit., 91-102.

formas de las danzas, que consideraba valiosas no solo desde un punto de vista estructural, sino también como una fuente importante de invención rítmica. A lo largo de su vida dio vuelo a su inventiva con todo tipo de danzas: francesas (pavane y forlane), centroeuropeas (minuet, vals y passacaglia), así como españolas (habanera, bolero y malagueña).<sup>345</sup> También utilizó los ritmos sincopados, influencia del Jazz y del Blues.<sup>346</sup>

“Le rythme chez Ravel es indissociable de la mélodie et de l’harmonie. Il forme le principe primordial de sa musique, malgré la richesse mélodique de celle-ci. Comme Debussy, Stravinski, Bartók, Prokofiev, Ravel est un des créateurs de la rythmique du XXe siècle.”<sup>347</sup>

Toda la novedad de su discurso está contenida en las formas tradicionales, como la forma sonata (el *cuarteto de cuerda*, *Sonatine*, El *trío de piano*, *conciertos de piano* y las sonatas del último periodo). También utilizó en algunas de sus obras la forma *ABA*. Según Ravel: “the one and only test of good form, he used to say, is continuity of interest.”<sup>348</sup> La preferencia por las formas tradicionales contrastará con el refinadísimo manejo del lenguaje musical:

“Ravel accepte pleinement la discipline des formes éprouvées. La plupart de ses compositions pianistiques s’appuient non seulement sur des rythmes de danses, mais encore sur le mécanisme de développement classique inhérent à ces danses.”<sup>349</sup>

A manera de recapitulación, el tratamiento de los elementos musicales en Ravel: la melodía, armonía, ritmo y forma es innovador y original dentro de un marco tradicional. Ahora se comentarán algunas obras que reflejen lo discutido anteriormente. Las innovaciones armónicas y la complejidad de la novedosa propuesta de la escritura pianística

---

<sup>345</sup> Barbara L. Kelly, «Style.» En Barbara L. Kelly, “Ravel, (Joseph) Maurice”, Op. Cit.

<sup>346</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 131.

<sup>347</sup> Jean-Claude Teboul, Op. Cit., 123-124.

Traducción: “El ritmo en la obra de Ravel es inseparable de la melodía y la armonía. Forma el principio primordial de su música, a pesar de su riqueza melódica. Como Debussy, Stravinsky, Bartók, Prokofiev, Ravel es uno de los creadores del ritmo del siglo XX.”

<sup>348</sup> Michel-Dimitri Calvocoressi, *Musicians Gallery: music and Ballet in Paris and London*. Citado en Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 119.

Traducción: “La única prueba de una buena forma, solía decir, es la continuidad del interés”.

<sup>349</sup> Alfred Cortot, «La Musique pour piano de Maurice Ravel». En Alfred Cortot, Op. Cit., 20.

Traducción: “Ravel acepta plenamente el rigor de las formas establecidas. La mayoría de sus composiciones para piano se basan no solo en los ritmos de la danza, sino también en el mecanismo de desarrollo clásico inherente a estas danzas.”

en *Jeux d'eau* vendrán a consolidarse con obras posteriores como *Miroirs* y *Gaspard de la nuit*. *Une barque sur l'océan* fue terminada en mayo de 1905 y está dedicada a Paul Sordes, miembro de *Les Apaches*.<sup>350</sup> El *tremolo* y los *arpeggios* que abarcan del registro más grave al más agudo del teclado y que simulan las olas del océano son los recursos musicales primordiales en esta obra al igual que en *Jeux d'eau*. La melodía es nítida y muy clara a pesar de la indicación *très enveloppé de pédales*, el uso del pulgar de ambas manos para marcar la melodía es crucial. Los trinos en el registro más alto del piano muy probablemente derivan de las obras de Liszt.<sup>351</sup> *Miroirs* fue estrenada con gran éxito por Ricardo Viñes el 6 de enero de 1906 en un concierto de la *Société Nationale* en la Sala Erard.<sup>352</sup>

La primera luz que se tiene del texto de *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842) en la vida del compositor francés proviene del diario de Ricardo Viñes, quien reporta el 12 de noviembre de 1895 que Ravel le dijo que el ejemplar de esta obra de Aloysius Bertrand que había comprado en Londres era muy difícil de conseguir.<sup>353</sup> *Gaspard de la Nuit*, compuesta entre mayo y septiembre de 1908, es una obra esencialmente romántica. *Ondine* está dedicada a Harold Bauer, obra de un virtuosismo excepcional, que proviene directamente de los *Études d'exécution transcendante* de Liszt y de *Islamey: fantasía oriental* de Balákirev. La forma es bastante libre, muy apegada de hecho, al texto original de Bertrand, tanto que es muy fácil asociar la lectura del poema con los acontecimientos musicales. Comienza con un *tremolo* del acorde de Do sostenido mayor con sexta menor añadida, que será un recurso principal y recurrente en la obra. Este acorde, de hecho, sugiere una triada aumentada. Amplios *arpeggios*, junto con el *tremolo*, serán los materiales musicales principales de la obra cuyo timbre está caracterizado por el constante uso de ambos pedales, técnicamente hablando, deriva de sus dos piezas acuáticas anteriores: *Jeux d'eau* y *Une barque sur l'océan*. Un *arpeggio* del acorde de tónica, nuevamente con la sexta añadida, finaliza esta obra maestra. *Gaspard de la Nuit* fue

---

<sup>350</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 225.

<sup>351</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 74.

<sup>352</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 49.

<sup>353</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 23.

estrenada por Ricardo Viñes el 9 de enero de 1909 en un concierto de la *Société Nationale* en la Sala Erard.<sup>354</sup>

### c. El Pensamiento musical de Ravel

“I have never felt the need to formulate (...) the principles of my aesthetic. If I were called upon do so, I would ask to be allowed to identify myself with the simple pronouncements made by Mozart on this subject. He confined to himself to saying that there is nothing that music can not undertake to do, or dare, or portray, provided it continues to charm and always remains music.”<sup>355</sup>

De una manera sencilla y concreta Ravel resume los principios estéticos que rigen sus obras. Para él, a diferencia de Liszt, la música no necesita ser filosofía o metafísica, sino simplemente cautivar y ser música. En la concepción estética de Ravel la música se libera de la densa carga filosófica que los compositores del romanticismo le atribuían para volverse una exaltación de lo bello; la música no necesita ningún significado inherente y se convierte en el placer más puro: la contemplación de lo bello. “Ravel thus viewed his role as that of a craftsman arranging tones, rather than a philosopher thinking with tones.”<sup>356</sup> Ravel se veía así mismo como un artesano, como un hábil y minucioso trabajador manual obsesionado con la perfección de su trabajo:

“Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l’atteindre. L’important est d’en

---

<sup>354</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 228-229.

<sup>355</sup> Maurice Ravel y Roland-Manuel, "Lettres De Maurice Ravel Et Documents Inédits.", *Revue De Musicologie* 38, no. 113, (París: Société Française de Musicologie, Jul, 1956), 49-53. *JSTOR* [www.jstor.org/stable/927305](http://www.jstor.org/stable/927305). (Consulta: noviembre 16, 2020).

Traducción: “Nunca he sentido la necesidad de formular (...) los principios de mi estética. Si me pidieran que lo hiciera, pediría que me permitieran identificarme con los simples pronunciamientos hechos por Mozart sobre este tema. Él se limitó a decir que no hay nada que la música no pueda emprender, desafiar o retratar, siempre que siga encantando y siga siendo siempre música.”

<sup>356</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 118.

Traducción: "Ravel, por tanto, vio su rol como el de un artesano arreglando tonos, en lugar de un filósofo que piensa con tonos."

approcher toujours davantage. L'art, sans doute, a d'autres effets, mais l'artiste, à mon gré, ne doit pas avoir d'autre but."<sup>357</sup>

¿De qué manera es posible acercarse a este ideal de perfección técnica? Según Ravel, sometiéndose a un concienzudo y arduo estudio y entrenamiento académico.<sup>358</sup> Mientras estuvo en el conservatorio, de 1889 a 1903, Ravel estudió armonía, contrapunto y orquestación, además de analizar rigurosamente obras del periodo barroco, clásico y romántico (Mozart, Debussy, Richard Strauss, Chopin, Liszt, Saint-Saëns y los rusos, especialmente Músorgski), además de interpretar gran cantidad de obras de piano contemporáneas a su tiempo.<sup>359</sup> Ravel solía citar a Baudelaire: "Inspiration is decidedly the sister of daily work."<sup>360</sup> Ravel estaba convencido que los compositores debían aprender su oficio como los pintores: imitando buenos modelos,<sup>361</sup> y solía repetir un aforismo de Massenet: "Pour savoir son métier, il faut apprendre le métier des autres."<sup>362</sup> Esta búsqueda de la perfección y la convicción de un trabajo constante, disciplinado y metódico en el proceso de la creación artística encuentra afinidad y también sustento estético en Poe, a quien Ravel leyó en las traducciones al francés de Baudelaire y Mallarmé: "Ravel's views on craftsmanship were influenced by the writings of Edgar Allan Poe, whom he considered his third teacher after Fauré and Gédalge."<sup>363</sup> En palabras de Ravel:

"As for my technique, my teacher was certainly Edgar Allan Poe. The finest treatise on composition, in my opinion, and the one which in any case had the greatest influence upon me was his Philosophy of Composition."<sup>364</sup>

---

<sup>357</sup> Maurice Ravel y Roland-Manuel, Op. Cit. 49-53.

Traducción: "Mi objetivo es, entonces, la perfección técnica. Puedo intentar alcanzarla sin cesar, puesto que estoy seguro que nunca la alcanzaré. Lo importante es acercarse cada vez más. El arte, sin duda, tiene otros efectos, pero el artista, a mi criterio, no debe tener otro objetivo."

<sup>358</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 19.

<sup>359</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>360</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 128.

Traducción: "La inspiración es decididamente la hermana del trabajo diario".

<sup>361</sup> *Ibid.*, 118-119.

<sup>362</sup> Jean-Claude Teboul, Op. Cit., 161.

Traducción: "Para conocer su oficio, debe aprender el oficio de los demás."

<sup>363</sup> Barbara L. Kelly, «Style.» En Barbara L. Kelly, "Ravel, (Joseph) Maurice", Op. Cit.

Traducción: "Las opiniones de Ravel sobre el trabajo artesanal fueron influenciadas por los escritos de Edgar Allan Poe, a quien consideraba su tercer maestro después de Fauré y Gédalge".

<sup>364</sup> Maurice Ravel, *Memories of a Lazy Child*, (La Petite Gironde, julio 12, 1931). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 394. Traducción: "En cuanto a mi técnica, mi maestro ciertamente fue Edgar Allan Poe. El mejor tratado de composición, en mi opinión, y el que en cualquier caso tuvo la mayor influencia en mí fue su Filosofía de la composición."

La gran originalidad de la poesía de Poe fascinaba al compositor francés, sin embargo, es su texto *Filosofía de la composición* de 1846, donde encuentra una teoría de la creación artística que coincide con sus propias ideas: "My teacher in composition was Edgar Allan Poe, because of his analysis of his wonderful poem The Raven. Poe taught me that true art is a perfect balance between pure intellect and emotion."<sup>365</sup> En esta obra Poe relata el proceso de creación de su poema El Cuervo, y a lo largo del texto desmiente la postura romántica de la creación artística basada en la inspiración y espontaneidad. En su ensayo habla de un proceso de creación racional y metódico, casi científico:

"Es mi intención mostrar que ningún detalle de la composición puede asignarse al azar o una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático. (...) sin perder jamás de vista mi finalidad, o sea lo supremo, la perfección en todos los puntos..."<sup>366</sup>

Ravel encontró en Poe una brillante combinación entre el intelecto y la emoción, una muy inteligente defensa de la objetividad y la lógica en el proceso de creación artística que no es atribuida a la inspiración: "Poe proved that art must strike a balance between these two extremes, for the first leads only to formlessness and the second to the dry and abstract."<sup>367</sup> Ravel asegura que los creadores deben alcanzar un punto medio entre la emoción y el intelecto si es que presenten hacer algo significativo y duradero. Así pues, esta búsqueda de la perfección técnica en realidad es una búsqueda de la belleza, que en realidad coincide con las afirmaciones de Ravel, prestadas de Mozart, sobre la finalidad sin fin de la música: una contemplación de lo bello:

"Creo que el placer más intenso, más exaltante o más puro a la vez reside en la contemplación de lo bello. Cuando los hombres hablan de la Belleza no

---

<sup>365</sup> Palabras de Ravel en una entrevista de: André Révész, *The Great Musician Maurice Ravel Talks About his Art*, (ABC de Madrid, mayo 1, 1924). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 433.

Traducción: "Mi profesor de composición fue Edgar Allan Poe, por su propio análisis de su maravilloso poema El cuervo. Poe me enseñó que el verdadero arte es un equilibrio perfecto entre el intelecto puro y la emoción."

<sup>366</sup> Edgar Allan Poe, *El cuervo / La filosofía de la composición*, Salvador Elizondo y Víctor Manuel Mendiola (eds.) (México: Colegio Nacional y Tucan de Virginia, 1998), 16.

<sup>367</sup> Palabras de Ravel en una entrevista sin autor: \_\_\_\_\_, *Ravel Says Poe Aided Him in Composition*, (New York Times, enero 6, 1928). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 454.

Traducción: "Poe demostró que el arte debe encontrar un equilibrio entre estos dos extremos, porque el primero conduce solo a la falta de forma y el segundo a lo árido y abstracto."

entienden una cualidad, como se supone, sino un efecto; se refieren, en suma, a esa intensa y pura elevación del alma —no del intelecto o del corazón—sobre la cual ya he hablado, y que se experimenta como resultado de la contemplación de «lo bello».”<sup>368</sup>

Ravel creía que el arte era una búsqueda interminable de la belleza, más que una verdad contundente,<sup>369</sup> de este modo, Ravel se tomaba su tiempo corrigiendo sus propias obras y eliminando lo que consideraba vacío, siempre obstinado en la busca de la perfección: “In art, everything must be thought out. (...) What is sometimes called my insensibility is simply a scruple not to write just anything.”<sup>370</sup> Para él, la sinceridad en la obra de arte no era funcional, pues esta llevaba al artista a escribir todo lo que pasaba por su mente, sin filtro, lo cual, contradecía el sumo cuidado que procuraba en sus obras que lo llevaba al más alto refinamiento: “I consider sincerity to be the greatest defect in art, because it excludes the possibility of choice. (...) Art is a beautiful lie. The most interesting thing in art is to try to overcome difficulties.”<sup>371</sup>

“When the first stroke of a work has been written, and the process of elimination begun, the severe effort toward perfection proceeds by means almost intangible, seemingly directed by currents of inner forces, so intimate and intricate in character as to defy all analysis. Real art, I repeat, is not to be recognized by definitions, or revealed by analysis: we sense its manifestations and we feel its presence: it is apprehended in no other way.”<sup>372</sup>

---

<sup>368</sup> Edgar Allan Poe, Op. Cit., 19.

<sup>369</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 18.

<sup>370</sup> Maurice Ravel, *Memories of a Lazy Child*, (La Petite Gironde, julio 12, 1931). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 395.

Traducción: “En el arte hay que pensar todo. (...) Lo que a veces se llama mi insensibilidad es simplemente un escrúpulo en no escribir cualquier cosa.”

<sup>371</sup> Palabras de Ravel en una entrevista de: André Révész, *The Great Musician Maurice Ravel Talks About his Art*, (ABC de Madrid, mayo 1, 1924). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 433.

Traducción: “Considero que la sinceridad es el mayor defecto del arte, porque excluye la posibilidad de elección. (...) El arte es una bella mentira. Lo más interesante del arte es intentar superar las dificultades.”

<sup>372</sup> Maurice Ravel, «*Contemporary Music*», 1928. En Bryan R. Simms (ed.), Op. Cit., 93.

Traducción: “Cuando el primer trazo de una obra se ha escrito y ha comenzado el proceso de depuración, el severo esfuerzo hacia la perfección procede por medios casi intangibles, aparentemente dirigidos por corrientes de fuerzas internas de carácter tan íntimo e intrincado que desafía todo análisis. El arte real, repito, no es reconocido por definiciones ni revelado por análisis: sentimos sus manifestaciones y sentimos su presencia: no se aprehende de otra manera.”

#### d. Aportaciones de Ravel a la técnica pianística

Es muy interesante notar el concierto entre autores tan heterogéneos como Alfred Cortot, Roland-Manuel, Arbie Orenstein, Marcel Marnat, Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell al momento de discutir la técnica pianística de Ravel, pues todos ellos coinciden en que las raíces de su técnica yacen en la precisión, claridad y finura de ataque de los clavecinistas franceses (específicamente Couperin y Rameau) y Doménico Scarlatti; en la ligereza de ataque de Chopin, particularmente de la sutileza desarrollada a partir de sus Estudios y Preludios; la manera de frasear recuerda a Chabrier; así como el color y virtuosismo de la música de piano de Liszt.<sup>373</sup> Debido a que el estudio de las particularidades de cada uno de ellos sobrepasa los objetivos de este trabajo, se concentrarán los esfuerzos en analizar en las aportaciones tangibles de Franz Liszt a la técnica de Ravel y más específicamente a la obra *Jeux d'eau*.

Es innegable la influencia del pianismo y las sonoridades lisztianas tanto en la obra de Ravel como en la de Debussy. En Debussy es evidente en piezas de principios de siglo XX como *L'Isle joyeuse* y algunos preludios como *Ce qu'a vu le vent d'ouest* y *Feux d'artifice*, además de algunas páginas de *Images* como *Poisson d'or*, donde se encuentran figuraciones constantes como el *tremolo*, *arpeggios* muy abiertos y pasajes que exigen un evidente grado de virtuosismo como desplazamientos amplísimos del brazo y otros pasajes que exigen una precisión milimétrica. En la obra de Ravel éstos mismos recursos se pueden encontrar en *Miroirs* de 1905 y en *Gaspard la nuit* de 1908. "Ravel descubrió en los doce *Estudios de ejecución trascendental* y en los tres estudios de concierto un tesoro de novedades técnicas, armónicas y sonoras."<sup>374</sup> Toda esa riqueza de efectos, herencia del compositor húngaro, es especialmente evidente en la música cuyo tema principal es el agua; sin embargo, ni Debussy

---

<sup>373</sup>Revisar:

1. Alfred Cortot, Op. Cit., 21-22.
2. Alexis Roland-Manuel, Op. Cit., 140-141.
3. Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 136.
4. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, (France: Fayard, 1986), 118.
5. Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell, Op. Cit.

<sup>374</sup> Vladimir Jankélévitch, Op. Cit., 23.

ni Ravel se quedan ahí, pues la búsqueda de nuevos timbres y sonoridades los empuja a trascender la técnica establecida y a arriesgarse con figuraciones más incómodas para la mano, pero novedosas para el oído. Se analizará a detalle el caso de *Jeux d'eau* de Ravel.

“Cet impressionnisme de reflets et de miroitements dont Liszt avait pénétré la musique de son temps. Mais si l'on ne peut concevoir sans les précédents des *Jeux d'eau à la Villa d'Este* ou du fragment des *Années de Pèlerinage* intitulé « *Au bord d'un source* », la réalisation pianistique de la pièce de Ravel, du moins la subtilité d'une notation sans volume et sans poids et d'une immatérielle translucidité, lui accorde-t-elle les privilèges d'une nouveauté absolue.”<sup>375</sup>

Cortot sitúa las piezas acuáticas de Liszt como un gran antecedente de las piezas acuáticas de Ravel, pero no es el único en afirmar esto. Nichols y Marnat comparten las observaciones de Cortot y refiere acerca de Ravel: “The mixture of élan, virtuosity and passion in Liszt's piano music excited him,”<sup>376</sup> y también: “...there can be little doubt that in writing *Jeux d'eau*, Ravel had in mind Liszt's *Au bord d'une source* and *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*.”<sup>377</sup> “L'œuvre découle ouvertement de *Au bord d'une source* et des *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*.”<sup>378</sup> Roland-Manuel también concuerda, pues sostiene que Ravel “...prolonga las experiencias de Liszt utilizando el registro agudo del instrumento con un espíritu voluble y sensible.”<sup>379</sup> Se compararán fragmentos de las obras de ambos más adelante. Según Luca Chiantore, a diferencia de sus antecedentes románticos, el agua de Ravel es, por encima de todo, un mecanismo preciso<sup>380</sup> donde el refinamiento tímbrico exige

---

<sup>375</sup> Alfred Cortot, Op. Cit., 29.

Traducción: “Este impresionismo de reflejos y destellos con el que Liszt había influenciado la música de su tiempo. Pero si la realización pianística de la pieza de Ravel no se puede concebir sin los antecedentes de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* o la pieza de *Années de Pèlerinage* titulada “*Au bord d'un source*”, al menos, la sutileza de una notación sin volumen y sin peso y de una translucidez inmaterial, le otorga los privilegios de una novedad absoluta.”

<sup>376</sup> Roger Nichols, Op. Cit., 39.

Traducción: “La mezcla de ímpetu, virtuosismo y pasión en la música de piano de Liszt lo emocionó.”

<sup>377</sup> Idem, «*Préface*», En Maurice Ravel, *Jeux d'eau. For Solo Piano*, Roger Nichols (Ed.), London: Edition Peters, 1994, 5.

Traducción: “... no cabe duda de que al escribir *Jeux d'eau*, Ravel tenía en mente *Au bord d'une source* de Liszt y *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*”.

<sup>378</sup> Marcel Marnat, Op. Cit., 120.

Traducción: “El trabajo se deriva abiertamente de *Au bord d'une source* y *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*.”

<sup>379</sup> Alexis Roland-Manuel, Op. Cit.36.

<sup>380</sup> Luca Chiantore, Op. Cit., 503.

un perfecto control de la sonoridad, del cuerpo y del teclado; los movimientos tan especializados, milimétricos y repetitivos de una muñeca flexible traen a la mente una de esas máquinas cuya precisión y exactitud fascinaban tanto a Ravel. En *Jeux d'eau*, aunque obra temprana, ya están presentes la precisión, el detallismo y la claridad en las ideas musicales que caracterizan la obra de Ravel: "Ravel's predilection for rigidly patterned movement, such as sustained and repeated notes, is particularly evident in works depicting clocks, bells and water formations."<sup>381</sup>

Nuevamente se encuentra un punto donde varios autores convergen: Chalup, Pierre Petit, Marnat, Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell llegan a la conclusión unánime que con sus *Jeux d'eau*, Ravel inaugura una nueva escritura pianística orientada al virtuosismo y a descubrir nuevos e ingeniosos ataques.<sup>382</sup> El virtuosismo y la variedad en el ataque que desarrolló Liszt a lo largo de su vida se estudiaron en el capítulo anterior. Toda esta herencia de Liszt fue retomada por Ravel y la llevará hasta nuevos límites en obras como *Garpard de la nuit*:

"The technique of *Jeux d'eau* came direct from Liszt, but the necessity for a clearness and evenness of tone as precise as on the clavecin, the balance of skilful pedalling, (...) and combine with the constant variety of attack, the absence of any vehement or sentimental *laisser-aller* – all thus, along with many another peculiarity, demands of the performer a very different preparation from that which was used in solving the pianistic problems of romantic music."<sup>383</sup>

---

<sup>381</sup> Barbara L. Kelly, « Artistic preoccupations», En Barbara L. Kelly, "Ravel, (Joseph) Maurice", Op. Cit. Traducción: "La predilección de Ravel por el movimiento con patrones rígidos, como las notas sostenidas y repetidas, es particularmente evidente en las obras que representan relojes, campanas y formaciones de agua."

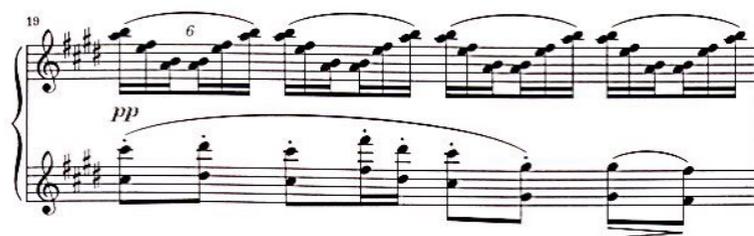
<sup>382</sup> Revisar :

1. René Chalupt, Op. Cit., 22-23.
2. Pierre Petit, Op. Cit., 42.
3. Marcel Marnat, Op. Cit., 117.
4. Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell, Op. Cit.

<sup>383</sup> Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell, Op. Cit.

Traducción: "La técnica de *Jeux d'eau* vino directamente de Liszt, pero la necesidad de una claridad y uniformidad de tono tan precisa, como en el clavecín, el equilibrio del pedaleo hábil, (...) y combinarlo con la constante variedad de ataque, la ausencia de cualquier *laisser-aller* vehemente o sentimental; todo ello junto con muchas otras peculiaridades, exige del intérprete una preparación muy diferente a la que se utilizó para resolver los problemas pianísticos de la música romántica."

¿Cuáles son los recursos técnicos de mayor interés que abrieron caminos nuevos y proyectaron la técnica del piano a nuevas maneras de expresión? Se procederá a analizar algunos fragmentos representativos de la obra en cuestión de Ravel, la obra completa se estudiará en el apartado siguiente. Según Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell, los compases 19 y 20, donde se expone el segundo tema, exige un toque muy especial, la escritura de este pasaje es en octavas *staccato* con una dinámica *pianissimo* con un acompañamiento de *arpeggios* de segundas en la mano derecha (ejemplo 30). La exposición del segundo tema en este pasaje y en el final (c.78-79) demanda un control del peso de todo el brazo para lograr la dinámica y la articulación deseadas; de este modo, el intérprete debe tener un control total sobre las diferentes aplicaciones del peso: peso de la mano, del brazo, del cuerpo: "Sometimes it is the finger alone that has to play very loud, sometimes the entire arm is needed to obtain the requisite quality of *pianissimo*."<sup>384</sup>



Ejemplo 30. Maurice Ravel. Jeux d'eau. (c. 19)

El acompañamiento de este tema pentafónico con *arpeggios* de segunda en el registro alto del piano hace a la sección muy brillante. Bruyr postula *Au bord d'une source* como inspiración para las segundas mayores agudas de Ravel.<sup>385</sup> Ravel retoma la textura y el timbre que se obtiene de los intervalos de segundas en *Au bord d'une source* (ejemplo 31); no obstante, en la pieza de Liszt estas segundas resuelven, Ravel en cambio será adepto a la sonoridad que producen y las utilizará con mucha frecuencia, incluso en pasajes enteros (ejemplo 32):

"Dans *Au bord d'une source*, Ravel a dû être frappé par l'ambiance de fluidité poétique, par la collaboration entre le thème et les supports harmoniques.

<sup>384</sup> Ibid.

Traducción: "A veces es el dedo solo el que tiene que tocar muy fuerte, a veces se necesita todo el brazo para obtener la cualidad requerida de pianissimo."

<sup>385</sup> Roger Nichols, *Ravel*, Op. Cit., 39-40.

Comme Liszt, il construit ses harmonies autour des intervalles de quintes, quartes, secondes.”<sup>386</sup>

Ejemplo 31. Franz Liszt. *Au bord d'un source* (1855). Inicio (c. 1-2)

Ejemplo 32. Maurice Ravel. *Jeux d'eau*. (c. 78)

La digitación de intervallos de segundas en el teclado se realiza con dos dedos a excepción de los pulgares: “his thumb [comes back to the palm of the hand with incredible facility], which enables him easily to strike several notes together.”<sup>387</sup> Hay ataque de dos teclas con el pulgar en *Scarbo*, *Jeux d'eau*, algunos de los *Valses nobles et sentimentales*, donde los pases del pulgar son frecuentes y extremadamente rápidos. Además de los ataques de dos teclas, se puede observar una preferencia por el uso del registro agudo del piano para las sonoridades acuáticas y cristalinas, un procedimiento ya realizado por Liszt.<sup>388</sup>

Ejemplo 33. Franz Liszt. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Introducción (c. 8-10)

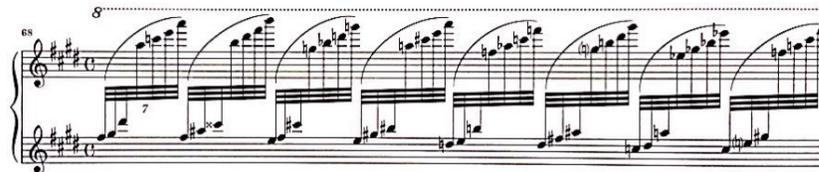
<sup>386</sup> Jean-Claude Teboul, Op. Cit., 161.

Traducción: “De *Au bord d'une source*, le debió haber impresionado la atmósfera de fluidez poética y la colaboración entre el tema y los soportes armónicos. Al igual que Liszt, Ravel construye sus armonías alrededor de los intervallos de quintas, cuartas y segundas.”

<sup>387</sup> Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell, Op. Cit.

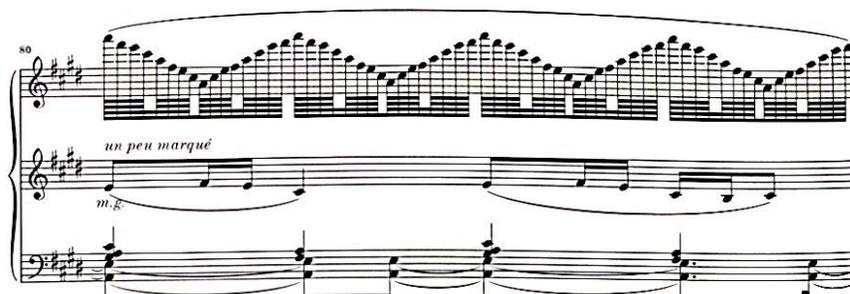
Traducción: “Su pulgar [regresa a la palma de se mano con una facilidad increíble], lo que le permite tocar varias notas juntas.”

<sup>388</sup> Jean-Claude Teboul, Op. Cit., 162.



Ejemplo 34. Maurice Ravel. *Jeux d'eau*. (c. 68)

Los movimientos del agua son visualmente identificables en las partituras de Liszt y de Ravel: escalas ascendentes y descendentes, *arpeggios*, *tremolo*. Pero no sólo es el agua, también intervienen en el juego el viento y la luz: “In visual terms, from a distance the fountain’s flow of water and its overall appearance seems constant, but at closer quarters the play of light and wind emphasizes its natural, small-scale irregularities.”<sup>389</sup> Este juego del agua, la luz y el viento produce una sensación de volumen, de espacialidad en música. Esta idea de la espacialidad en música se logra con diferentes planos sonoros y también deriva de Liszt: “He also conveys a sense of space in his use of pedal notes, ostinatos and changes of register, revealing his absorption of Liszt's model.”<sup>390</sup> En este tipo de pasajes será muy importante la variedad de ataque para lograr diferenciar a cada uno de los planos sonoros. Este tipo de pasajes tiende a escribirse en un sistema de tres pentagramas para una mayor claridad de lectura. En el compás 80 de *Jeux d'eau* (ejemplo 35), se pueden observar por lo menos cuatro planos sonoros diferentes: uno con la mano derecha y tres con la izquierda entre bajo, melodía y armonía elaborativa. Este pasaje abarca una gran extensión del teclado entre melodía y acompañamiento ¡cuatro octavas completas entre el La2 y el La6!



Ejemplo 35. Maurice Ravel. *Jeux d'eau*. (c. 80)

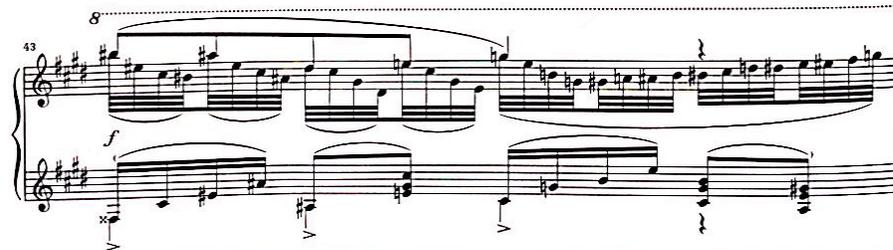
<sup>389</sup> Roger Nichols, *Ravel*, Op. Cit., 40.

Traducción: "En términos visuales, desde la distancia el flujo de agua de la fuente y su apariencia general parecen constantes, pero acercándose más, el juego de la luz y el viento enfatiza sus irregularidades naturales a pequeña escala."

<sup>390</sup> Barbara L. Kelly, «Style.» En Barbara L. Kelly, "Ravel, (Joseph) Maurice", Op. Cit.

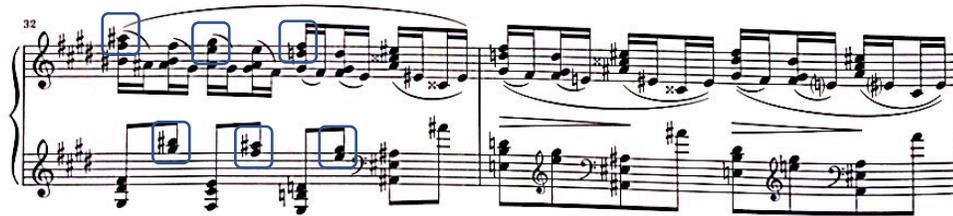
Traducción: "También transmite una sensación de espacio con el uso de notas de pedal, ostinatos y cambios de registro, revelando su asimilación del modelo de Liszt."

Aquí otro ejemplo donde la variedad de ataque será indispensable, pues este pasaje tiene una textura a cuatro voces sobre una extensión de tres octavas y media.



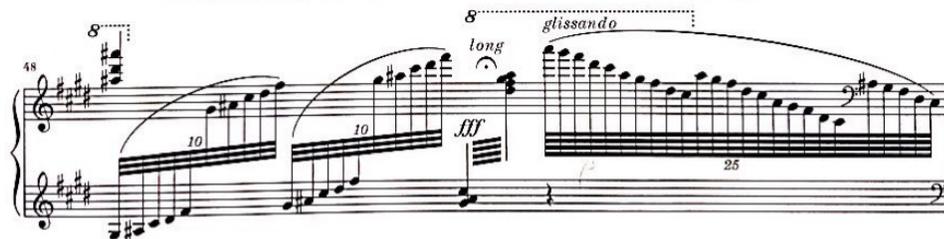
Ejemplo 36. Maurice Ravel. Jeux d'eau. (c. 43)

Ravel emplea ingeniosos cruzamientos de manos para lograr texturas muy complejas de acompañamiento y melodía. Aquí se observan tres planos sonoros y uno de ellos, en el registro agudo y que muy posiblemente sea la melodía, se realiza con ambas manos.



Ejemplo 37. Maurice Ravel. Jeux d'eau. (c.32-33)

En el clímax del desarrollo (c. 48) Ravel utiliza una escala pentatónica ascendente de tres octavas y media sobre las teclas negras del piano, un *tremolo* realizado con ambas manos y un *glissando* sobre las teclas del piano que abarca la totalidad del registro del instrumento.



Ejemplo 38. Maurice Ravel. Jeux d'eau. (c. 48)

Los delicados *arpeggios* (ejemplo 39) situados entre los compases son un recurso que Ravel ya había utilizado antes en la *Pavane pour une Infante Défunte* y que volverá a utilizar en sus piezas acuáticas posteriores: *Une Barque sur l'Océan* y *Ondine*:

“This kind of very light arpeggio gives the impression of a glissando and compels the articulation of fingers and wrist to be reduced to a minimum. Still, the clearness of the performance should be as pronounced as for a brilliant arpeggio.”<sup>391</sup>



Ejemplo 39. Maurice Ravel. *Jeux d'eau*. (c. 37-38)

El uso del pedal se discutirá en la última sección de este capítulo; no obstante, Ravel marcará frecuentemente pedales bastante largos y en los registros altos para una sonoridad con más armónicos: “[The pedal] has to remain pressed down for a lengthy period, considerable variety of attack is necessary if the various harmonies are not to be confused.”<sup>392</sup> El uso simultáneo del pedal *una corda* y de resonancia será con fines tímbricos.

En suma, el pianista debe disponer de toda su creatividad y trabajo digital para lograr una gran variedad de ataques que permitan obtener del piano todo un sistema de sonidos, efectos y timbres necesarios para lograr una buena interpretación de la obra de Ravel. Liszt, niño prodigio, tuvo un entrenamiento y una carrera como pianista desde su más temprana infancia que se vio reflejada en el gran impulso que le dió al desarrollo de la técnica del piano en el siglo XIX, donde su único límite fue su imaginación. En cambio, no existe evidencia que indique un desarrollo musical precoz en Ravel; inclusive, existen numerosos testimonios (críticas, reseñas de conciertos y comentarios de sus amistades) que describen abiertamente a Ravel como un mal pianista, que si bien acompañaba algunas de sus obras para piano y voz y tocaba algunas de sus piezas para piano, nunca se arriesgó con sus obras más difíciles.<sup>393</sup>

<sup>391</sup> Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell, Op. Cit.

Traducción: “Este tipo de arpeggio muy ligero da la impresión de un glissando y obliga a reducir al mínimo la articulación de los dedos y la muñeca. Aún así, la claridad de la interpretación debería ser tan pronunciada como la de un arpeggio brillante.”

<sup>392</sup> Ibid.

Traducción: “[El pedal] debe permanecer presionado durante un período prolongado, entonces se necesita una variedad considerable de ataque para no confundir las distintas armonías.”

<sup>393</sup> Roger Nichols, *Ravel*, Op. Cit., 292-293.

No queda más que reconocer la gran intuición, inteligencia y sensibilidad de una persona que, a pesar de no ser considerado un instrumentista ejemplar, supo perfectamente cómo expresarse a través de este instrumento y crear algunas de las más bellas y virtuosas obras de la literatura pianística:

“...his conception of the piano lies somewhere between the melody instrument of Chopin and the box of hammers and strings it really is, and this middle ground is surely the area that Liszt had begun to cultivate.”<sup>394</sup>

---

<sup>394</sup> Ibid., 39.

Traducción: “... su concepción del piano se encuentra en algún lugar entre el instrumento melódico de Chopin y la caja de martillos y cuerdas que realmente es, y este término medio es seguramente el área que Liszt había comenzado a cultivar.”

## IV. Análisis de *Jeux d'eau*

### a. Datos históricos para el análisis.

“Les *Jeux d'eau* parus en 1901 furent à l'origine de toutes les nouveautés pianistiques qu'on a voulu remarquer dans mon œuvre. Cette pièce inspirée du bruit de l'eau et des sons musicaux que font entendre les jets d'eau, les cascades et les ruisseaux est fondée sur deux motifs à la façon d'un premier mouvement de sonate, sans toutefois s'assujettir au plan tonal classique.”<sup>395</sup>

Ravel tenía veintiséis años, dos intentos fallidos por ganar el Prix de Rome y había regresado a estudiar al Conservatorio con el nuevo maestro de composición, Gabriel Fauré, cuando terminó de componer *Jeux d'eau* el 11 de noviembre de 1901. Fue en las reuniones con *Les Apaches* donde Ravel, animado por el ambiente de camaradería, compartió las primeras audiciones de sus obras *Jeux d'eau*, *Oiseaux Tristes* y la *Sonatine*.<sup>396</sup> La primera audición pública de *Pavane pour une infante défunte* y *Jeux d'eau* estuvo a cargo de Ricardo Viñes el 5 de abril de 1902 en la Salle Pleyel en un concierto de la *Société National*. La pavana tuvo éxito, pero *Jeux d'eau* no obtuvo una buena crítica por parte de los músicos de la *Société National*, pues la encontraron demasiado difícil; Saint-Saëns incluso la juzgó como una total cacofonía.<sup>397</sup> Tuvo que pasar mucho tiempo para que Ravel fuera consciente del valor y trascendencia de esta obra. Poco tiempo después del estreno de *Jeux d'eau*, Maurice Ravel la publicó en la editorial de Eugène Demets. La obra está dedicada a su maestro, Gabriel Fauré, a quien le agradó bastante la pieza: “we know from Ravel's fellow pupil Georges Enesco that Fauré greatly admired it.”<sup>398</sup> El manuscrito autógrafo se encuentra en la *Bibliothèque Nationale* y tiene anotaciones y correcciones de Ravel; estas modificaciones son sobre todo en el acompañamiento, en la eliminación de material repetitivo, la incorporación

---

<sup>395</sup> Maurice Ravel, *Esquisse autobiographique*, (París: R. M., 1938). Citado en Jean-Claude Teboul, *Op. Cit.*, 159. Traducción: “Los *Jeux d'eau*, publicados en 1901, fueron el origen de todas las novedades pianísticas que se pueden descubrir en mis obras. Esta pieza, inspirada en el sonido del agua y los sonidos musicales de los chorros de agua, cascadas y arroyos, se basa en dos temas, a la manera de un primer movimiento de sonata, sin estar sujeto al plan tonal clásico.”

<sup>396</sup> Arbie Orenstein, “MUSIC: Maurice Ravel.”, *Op. Cit.*, 91-102.

<sup>397</sup> Idem, *Ravel: Man and Musician*, *Op. Cit.*, 36.

<sup>398</sup> Roger Nichols, «*Préface*», En Maurice Ravel, *Jeux d'eau. For Solo Piano*, *Op. Cit.*, 5.

Traducción: “Sabemos por el compañero de estudios de Ravel, Georges Enesco, que a Fauré le agradaba bastante.”

de algunos nuevos compases (como el fragmento que sigue inmediatamente después al glissando sobre teclas negras) y en cambios en la disposición de algunos acordes de la mano izquierda para producir más armónicos.<sup>399</sup>

Tiempo después, Pierre Laló escribió en *Le temps* el 30 de enero de 1906 una crítica de *Miroirs*; en este texto atribuye a Debussy la invención de un nuevo tipo de escritura para piano en su obra *Estampes* de 1903: "...today one hardly hears any pieces which do not contain the arabesques, passage work and arpeggios discovered by M. Debussy."<sup>400</sup> Ravel le respondió con una carta fechada el 5 de febrero del mismo año y lo cuestiona por atribuir a Debussy la invención de este nuevo tipo de escritura que se atribuye él con *Jeux d'eau* en 1901:

"Sir, you go on at some length about a rather individual style of writing which you claim was discovered by Debussy. Now, my *Jeux d'eau* appeared at the beginning of 1902 and at that time Debussy had written only the three pieces for the piano (*Pour le piano*). I need hardly say to you that it is a work for which I have a fervent admiration, but from the pianistic standpoint it says nothing new."<sup>401</sup>

Pierre Laló publicó esta carta de Ravel en *Le temps* el 9 de abril del año siguiente, 1907. La relación entre ambos compositores, Ravel y Debussy, terminó por distanciarse debido en mayor parte por las controversias que crearon sus respectivos seguidores más que por ellos mismos.<sup>402</sup> Lo que sí es cierto, es que Ravel realizó los cimientos de una nueva técnica y escritura pianística. "Il est plus vrai encore que cette page de haute virtuosité influencera considérablement le piano français et notamment Claude Debussy."<sup>403</sup>

---

<sup>399</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Op. Cit., 213.

<sup>400</sup> Roger Nichols, «Préface», En Maurice Ravel, *Jeux d'eau. For Solo Piano*, Op. Cit., 5.

Traducción: "...hoy en día apenas se encuentran piezas que no contengan los arabescos, pasajes y arpeggios descubiertos por Debussy."

<sup>401</sup> Idem, *Ravel*, Op. Cit., 40.

Traducción: "Señor, continúa hablando un rato sobre un estilo de escritura bastante particular que, según usted afirma, fue descubierto por Debussy. Ahora, mis *Jeux d'eau* aparecieron a principios de 1902 y en ese momento Debussy había escrito solo las tres piezas para piano (*Pour le piano*). No necesito decirle que es una obra por la que tengo una ferviente admiración, pero desde el punto de vista pianístico no dice nada nuevo."

<sup>402</sup> Barbara L. Kelly, Op. Cit.

<sup>403</sup> Marcel Marnat, Op. Cit., 120.

Traducción: "Es aún más cierto que esta página de alto virtuosismo influirá considerablemente en el pianismo francés y en particular en Claude Debussy."

## b. Fuentes de *Versailles*

La Fuente de Latona o Letho (*Le bassin de Latone*) es una fuente construida en el Palacio de Versailles durante el reinado de Louis XIV. Su construcción atravesó varias fases antes de su forma actual. La primera etapa, que duró más de 20 años, consistió en la construcción de canalizaciones debajo del estanque que permitieron la instalación de los primeros juegos de agua o fuentes, inaugurados en 1666. Posteriormente se mandaron a instalar esculturas de los hermanos Gaspar y Baltasar Marsy: seis figuras de campesinos de plomo, mitad hombres y mitad ranas. Gaspar, el mayor de los hermanos, ejecutó el grupo escultórico de mármol de Latona y sus hijos. Este grupo se instaló en 1670 en el centro del estanque. El acabado actual fue realizado por Jules Hardouin-Mansart en 1689, donde están Latona y sus hijos en la cima de la fuente y en los pisos posteriores están los campesinos en estados más o menos avanzados de metamorfosis hacia ranas; hasta abajo, esculturas de ranas lanzan los chorros de agua desde sus bocas.<sup>404</sup>

La Fuente de Latona cuenta la historia del nacimiento de Apolo, emblema elegido por Louis XIV para su reinado. La fuente está consagrada a Latona, madre de Apolo y Diana, y narra el momento en que ella, junto con sus hijos recién nacidos, llega a un pequeño estanque de Licia, actual sur de Turquía, huyendo de la furia de Juno, esposa de Zeus quien es el padre de los gemelos. La fuente representa el momento en que al no ceder a las súplicas de Latona para dejarla beber del estanque los campesinos de Licia son condenados a convertirse en ranas. Dicho pasaje procede del libro VI de la *Metamorfosis* de Ovidio, versos 337-381.<sup>405</sup> *Fête d'eau* es el poema de Henri de Régnier que describe a esta estatua central de la fuente de Versailles y que Ravel eligirá como epígrafe para *Jeux d'eau*. La relación entre la fuente de Latona, el poema de Régnier y la obra de Ravel se desarrolla en el siguiente apartado.

---

<sup>404</sup> Château de Versailles. Le Bassin de Latone. Au cœur d'une restauration Historique. [latone.chateauversailles.fr/page/le-bassin-de-latone/histoire-du-bassin](http://latone.chateauversailles.fr/page/le-bassin-de-latone/histoire-du-bassin) (Consulta : diciembre 7, 2020)

<sup>405</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, Ana Pérez Vega (trad.) (Barcelona: Editorial Bruguera, 1983), 110.

### c. Estilo

Michel-Dimitri Calvocoressi, escritor, traductor y crítico musical franco-británico, miembro de *Les Apaches* desde su fundación y por lo tanto amigo cercano de Ravel, fue muy probablemente el primero en discutir, en un artículo publicado en Londres en el año de 1913 en la revista sobre música clásica *The Musical Times*<sup>406</sup> (fundada en 1844 en Reino Unido y que desde entonces ha publicado ininterrumpidamente), las afinidades y disimilitudes de las obras de Liszt y Ravel que son objeto de estudio de esta disertación. En su artículo *The Problem of Programme-Music* discute la naturaleza de la música programática, así como la problemática al encontrar una definición que satisfaga y que incluya a la gran diversidad de música que se podría incluir en esta categoría. Finalmente propone crear subcategorías en las que se agruparían la obras, sin dejar de remarcar las características cruciales comunes a todas: él estipula que se reserva la denominación “programática” a toda aquella música que no solo depende de un estímulo externo sino también a aquella que ilustra un programa definido y que es afectado por éste intrínsecamente: en cuanto a la forma, armonía, timbre, sucesión de temas, ritmo, texturas, etc.<sup>407</sup> Un factor externo que puede ser pictórico, literario, ideológico o de la naturaleza y define la forma y el color de las frases musicales, la manera en cómo las ideas extra musicales son presentadas y el argumento de este define la forma musical.

Calvocoressi aborda en este artículo la comparación entre las dos obras en cuestión de Ravel y Liszt. Expone que el punto de partida de ambas obras es común, pues ambas retratan los sonidos de las caídas y los juegos de los chorros de agua de fuentes ornamentales. No obstante, después de los primeros compases donde Liszt describe las fuentes por medio de *arpeggios* ascendentes en el registro agudo del piano, aparece una idea musical con un carácter marcadamente religioso, enfatizado aún más por la cita del evangelio de San Juan que escribe Liszt en la partitura. Una idea extra-musical religiosa es presentada al lado de una idea extra-musical descriptiva. Calvocoressi concluye que en la

---

<sup>406</sup> Michel-Dimitri Calvocoressi, "The Problem of Programme-Music.", *The Musical Times* 54, no. 844 ([s.l.]:1913), 371-73. JSTOR [www.jstor.org/stable/907667](http://www.jstor.org/stable/907667). (Consulta: enero 19, 2021).

<sup>407</sup> Ibid.

obra de Liszt el propósito no sólo es representar el sonido del agua, sino que además, hay una intención clara de comunicar un mensaje espiritual: “here we have the simplest possible type of an actual programme, in which the cooperation and contrast of two elements suggest the general scheme and the method of working out.”<sup>408</sup> El agua es comúnmente asociada con estados mentales elevados y meditativos, además, se le otorga la cualidad de ser un conductor y un estimulante espiritual en muchas culturas y religiones. El simbolismo del agua se asocia con las emociones y al inconsciente. El agua es vista como un símbolo de la vida y el cambio, la transmutación y el fluir. En contraste, la obra de Ravel es una celebración acuática del frenesí que produce el goce de contemplar lo bello: “le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile...” dice Regnier en otro de sus versos que corona *Valses nobles et sentimentales*. Calvocoressi no ahonda más respecto a las obras en este artículo; no obstante, ofrece un buen punto de partida.

Ahora bien, se ha llegado a calificar esta obra de Ravel como impresionista, cuyas sonoridades, al igual que la luz y el color en el estilo de pintura de donde toma prestado el término, buscan crear atmósferas e impresiones sensoriales con timbres y armonías. Grout y Palisca en su *Historia de la Música* añaden que este estilo:

“...difiere de la mayor parte de la música programática por el hecho que, en primer lugar, no trata de expresar emociones profundas ni de contar una historia, sino de evocar un clima, (...), una atmósfera con ayuda de títulos sugerentes y con reminiscencias de sonidos naturales, (...). En segundo término, (...) en cierto sentido, es la antítesis de las expresiones profundas (...) de los románticos.”<sup>409</sup>

Otra obra para piano de Ravel típicamente calificada como impresionista es la suite de *Miroirs* de 1905 : “Il n’y faut pas chercher autre chose que des sensations, saisies et transposées en musique par un artiste d’une acuité nerveuse exceptionnelle.”<sup>410</sup> Estas

---

<sup>408</sup> Ibid.

Traducción: “Aquí tenemos el tipo más simple posible de un programa real, en el que la cooperación y el contraste de dos elementos sugieren el esquema general y el método de elaboración.”

<sup>409</sup> Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, Op. Cit., 881-82.

<sup>410</sup> Louis Aguettant, Op. Cit., 433.

Traducción: “No hay necesidad de buscar nada más que sensaciones, captadas y transpuestas a la música por un artista de una excepcional y enérgica agudeza.”

definiciones encajan en la concepción de Ravel de la naturaleza de la música. La concepción estética de Ravel abraza el goce de lo bello y el placer de la experiencia sonora efímera; no obstante, en el capítulo anterior quedó abierta la discusión sobre la música impresionista. Como se ha estudiado, varios autores señalan a Liszt como un precursor del impresionismo musical; obras como *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, *Au bord d'une source*, *Nuage gris* y algunas otras de sus últimas obras para piano contienen los elementos primarios que podrían definir este estilo musical, por ejemplo: una notable influencia, por no decir inspiración, de la literatura y las artes visuales, una preocupación por crear ambientes sonoros y la necesidad de proyectar sensaciones al escucha.<sup>411</sup> Se llegó a la conclusión que debido a intereses artísticos análogos entre la corriente pictórica y este tipo de música producida entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, muy posiblemente se pueda llegar a definir con alguna precisión qué implicaría que un tipo de música sea considerada como impresionista. Ahora bien, la obra en cuestión de Ravel refleja algunas de las características descritas anteriormente que pudieran hacer que se considere afín; no obstante, Ravel mismo no identificó su música con la corriente del impresionismo, es más, no concebía el concepto de impresionismo fuera de la pintura:

“if you ask me if we have an impressionist school of music I must admit that I never associated the term with music. Painting, ah, ça c'est autre chose! Monet and his school were impressionist. But in the kindred art there is no counterpart of this.”<sup>412</sup>

Si dentro del pensamiento de Ravel no hay lugar para un impresionismo musical, ¿cómo se debería entender el estilo de *Jeux d'eau*? Más allá de entrar en discusiones sobre la pertinencia del impresionismo musical y la adherencia de una obra a dicho estilo, se respetará la concepción de Ravel, pues aunque él mismo declaró que su obra está inspirada en el sonido del agua, siempre mantuvo como núcleo todo lo meramente musical:

---

<sup>411</sup> Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, Op. Cit., 882.

<sup>412</sup> Maurice Ravel, *Take Jazz Seriously!*, (Musical Digest, marzo 1928). Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 391.

Traducción: “Si usted me pregunta si tenemos una escuela de música impresionista, debo admitir que nunca asocié el término con la música. Pintura, ¡ah, eso es otra cosa! Monet y su escuela fueron impresionistas. Pero en la música no hay contraparte de esto.”

“Although extra-musical ideas were often closely bound up with the conception of Ravel's works, he liked to write about his compositions in formal terms, (...). (...) tend to focus on abstract, rather than on extra-musical elements.”<sup>413</sup>

Una vez aclarado este punto, se ahondará en la naturaleza espiritual de las obras. Como se ha señalado antes, Liszt tiñe de un carácter profundamente religioso su obra al citar un versículo del evangelio de Juan: *Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam* (Juan 4:14). El sentido religioso es característico de sus últimas obras; en cambio, Maurice Ravel le da un carácter secular a su pieza al acompañarla de una cita que se refiere a la diosa griega Latona o Leto:

“[Ravel] articulates a clearly secular position that is contrary to Liszt's. Against the Christian God he sets a heathen river deity, and against water as a symbol of eternal life he sets the limited impact of an immediate sensual attraction.”<sup>414</sup>

El epígrafe de la partitura de *Jeux d'eau*: «*Dieu fluvial riant d'eau qui le chatouille...*», pertenece al poema *Fête d'eau*. Este poema es parte de la colección de poesía de Henri de Régnier *La cité des eaux*, escrita en 1896 y publicada en 1902, mismo año de publicación de *Jeux d'eau*. El epígrafe fue escrito por Régnier mismo en la primera página del manuscrito de Ravel antes que de *La cité des eaux* fuera publicada.<sup>415</sup> *Fête d'eau* es el poema que describe la estatua central de *Le bassin de Latone*, la fuente de Versailles de la que se ha hablado anteriormente y que refiere a la historia de ella y sus hijos Apolo y Diana. En el poema, Latona, diosa fluvial, se encuentra desnuda y rodeada de los chorros de agua que decrecen, se hinchan o disminuyen; ella está sentada en la espalda de una tortuga y riéndose del agua que le hace cosquillas, hasta que llega la noche, cuando la celebración acuática cesa y espera las primeras luces del día para reanudar la fiesta de agua:

---

<sup>413</sup>Barbara L. Kelly, «Style.» En Barbara L. Kelly, “Ravel, (Joseph) Maurice”, Op. Cit.

Traducción: “Aunque las ideas extramusicales a menudo estaban estrechamente ligadas a la concepción de las obras de Ravel, a él le gustaba escribir sobre sus composiciones en términos formales (...). (...) Tiende a centrarse en los elementos abstractos, más que en los extramusicales.”

<sup>414</sup> Peter Jost, « Preface », Op. Cit., III.

Traducción: “[Ravel] establece una posición claramente secular que es contraria a la de Liszt. Contra el dios cristiano contrapone una deidad pagana del río y contra el agua como símbolo de la vida eterna opone el impacto limitado de una atracción sensual inmediata.”

<sup>415</sup> Roger Nichols, *Ravel*, Op. Cit., 39.

## FÊTE D'EAU

Le dauphin, le triton et l'obèse grenouille  
Diamantant d'écume et d'or Latone nue,  
Divinité marine au dos de la tortue,  
Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ;

La vasque qui retombe ou la gerbe qui mouille,  
La nappe qui décroît, se gonfle ou diminue,  
Et la poussière humide irisant la statue  
Dont s'empérle la mousse ou s'avive la rouille ;

Toute la fête d'eau, de cristal et de joie  
Qui s'entrecroise, rit, s'éparpille et poudroie,  
Dans le parc enchanté s'est tue avec le soir ;

Et parmi le silence on voit jaillir, auprès  
Du tranquille bassin redevenu miroir,  
La fontaine de l'if et le jet du cyprès.<sup>416</sup>

La colección de poemas *La cité des eaux* de Régnier está inspirada en el Palacio de Versailles. En cada poema describe las maravillas que se encuentran en esta 'ciudad de las aguas' como él la llama: los jardines simétricos, las pinturas barrocas y neoclásicas, las esculturas de inspiración griega, el palacio en sí y en especial sus fuentes. *Cité* es la palabra francesa que describe una ciudad antigua o el sitio más antiguo de una localidad.<sup>417</sup>

“L'onde ne chante plus en tes mille fontaines,  
Ô Versailles, Cité des Eaux, Jardin des Rois!  
Ta couronne ne porte plus, ô souveraine,  
Les clairs lys de cristal qui l'ornaient autrefois!”<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> Henri de Régnier, «Fête d'eau», *La cité des eaux*, (Lyon : H. Lardanchet, 1921), 21. Consulta en: Gallica, la Bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires [The digital library of the National Library of France and its partners.] gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96403272?rk=343349;2 (Consulta: enero 7, 2021). Traducción del texto en Anexo 1.

<sup>417</sup> Larousse. Langue française, dictionnaire. www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cit%C3%A9/16229 (consulta: mayo 3, 2021).

<sup>418</sup> Henri de Régnier, « Salut à versailles », *La cité des eaux*, Op. Cit., 7.

Traducción: “¡La ola ya no canta en tus mil fuentes, ¡En Versalles, ciudad de las aguas, jardín de los reyes! ¡Tu corona ya no lleva, oh soberano, los claros lirios de cristal que una vez la adornaron!”

#### d. Análisis musical (melodía, armonía, forma, recursos técnicos)

Se han señalado similitudes y contrastes importantes entre las obras que son objeto de estudio de este trabajo; finalmente en esta sección se analiza el material musical de *Jeux d'eau*: sus desarrollos melódicos, el uso de la armonía y, al igual que en la obra de Liszt, se presta especial atención a los recursos técnicos que emplea Ravel para representar el juego del agua y la luz. Como explica el compositor, *Jeux d'eau* tiene la forma musical de un primer movimiento de sonata, por lo que a lo largo de la obra se asocian secciones que corresponderían a la estructura clásica formal de la sonata: exposición, desarrollo y reexposición; sin embargo, el contraste tonal entre los dos temas de una sonata clásica está ausente. Al carecer de un contraste entre las áreas tónica y dominante Ravel debilita la tonalidad; además de que incluye desarrollos armónicos no funcionales dentro de la obra, por ejemplo: relaciones de tritonos e incrustaciones de otras escalas: modales, pentatónica, por tonos enteros y octatónica. Aunado a esto, Ravel hace de la disonancia un sonido de reposo al utilizar acordes de séptima y novena en el inicio y el final de *Jeux d'eau*: “Au début et à la fin retentissent des accords de neuvième et de septième majeures qui jouent, tout au travers du morceau, un rôle structurel fondamental.”<sup>419</sup> La función dominante aparece debilitada y muy ocasionalmente a lo largo de la composición; en cambio, la relación de tritono *bV-I*<sup>420</sup> es tan recurrente que se convierte en uno de los rasgos estilísticos principales de la obra y sustituye en varios lugares a la función dominante, como en la conexión entre exposición y desarrollo. La exposición de la obra cubre del compás 1 al 28, el primer tema *a* es muy breve, dura tan solo dos compases y melódicamente consiste en un arpeggio de *arpeggios* de Mi mayor con los intervalos de séptima y novena añadidos (ejemplo 40). Hacia el cuarto octavo del compás hay una caída plagal al *arpeggio* del cuarto grado que regresa a la tónica afirmando la tonalidad. El tema es inmediatamente es transpuesto al cuarto grado: La mayor (c. 3). El ritmo armónico aumenta y en los dos últimos tiempos del cuarto compás suenan alternadamente las dos posibles transposiciones de la escala por tonos enteros

---

<sup>419</sup> Marcel Marnat, Op. Cit., 120.

Traducción: “Al principio y al final suenan los acordes de novena y séptima mayores, que juegan un papel estructural fundamental a lo largo de la obra.”

<sup>420</sup> *bV* significa: quinto grado rebajado un semitono.

mientras la mano izquierda acompaña con una serie de intervalos de sexta aumentada y séptima (ejemplo 41).

Ejemplo 40. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Tema *a* (c. 1-2)

Ejemplo 41. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Escala de tonos enteros (c. 4)

En los últimos dos tiempos del c. 6 la sonoridad de la escala por tonos enteros domina mientras que la mano izquierda realiza una serie de acordes paralelos con séptima, el último de estos tiene la ortografía de un acorde de sexta aumentada francesa que resuelve abriendo a la tónica en el c. 7, en este sitio, el tema se reexpone en el registro original con un bajo más contundente en Mi.

Ejemplo 42. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Escala de tonos enteros y Tema *a* (c. 6-7)

Una vez reexpuesto el tema en la tónica hay una inflexión al sexto grado, esta vez la melodía se invierte (ejemplo 43). A mitad del compás 11 un acorde Napolitano lleva al puente. El puente esta construido sobre la región de tónica del sexto grado (ejemplo 43).

Ejemplo 43. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Inversión del tema *a* sobre el VI grado (c. 10 - 11)

A partir del c. 12 comienza el puente que tiene la caracterización de una cadenza Lisztiana por sus carácter virtuoso y registro amplio, pues el ámbito que ocupa va desde el registro más agudo hasta un Do#2.<sup>421</sup> Durante toda esta transición predomina la sonoridad de Do sostenido menor.

Ejemplo 44. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Cadencia sobre el VI grado (c. 13-16)

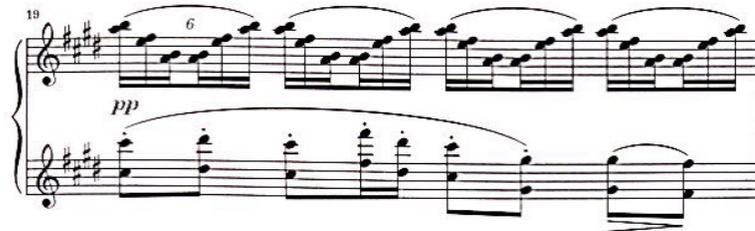
Apenas se ha presentado el tema *a* y ya es posible contemplar los procedimientos armónicos y melódicos que utilizará Ravel en toda la pieza. En primera instancia, la interpolación de escalas y armonías no funcionales en contextos tonales y, en segundo lugar, el tratamiento melódico, que se construye prioritariamente a través de repeticiones del tema más que por desarrollo del mismo. Estas repeticiones pueden ser textuales o con pequeñas modificaciones: transpuesto, invertido, variado en secuencias de progresiones o ampliado hacia el final de la frase. Estas variaciones del tema son muy importantes en ausencia del contraste armónico entre un primer tema en la tónica y otro en la dominante, característico

<sup>421</sup> Si se utiliza el índice acústico *Scientific pitch notation*, donde el do central de un piano es do4.

de la forma sonata y que se analizó en el capítulo de Liszt como una fuerte relación entre forma y contenido armónico:

“Melodically *Jeux d’eau* proceeds by repetition of ideas that change shape only slowly. There are only two, one textural, one melodic. But this uniformity of rhythm, tempo and melody is counteracted by harmony and texture that change all the time.”<sup>422</sup>

El segundo tema tiene una duración de un compás y está comprendido dentro de un intervalo de cuarta justa, un intervalo central en la composición melódica de Ravel. El análisis de sus temas permite llegar a la hipótesis de que la cuarta justa descendente es el intervalo sobre el cual están contruidos la mayoría de sus temas.<sup>423</sup> El tema *b* se caracteriza por su melodía pentáfona acompañada por una serie de *arpeggios* de segunda mayor en el registro agudo del piano (ejemplo 45); es complicado ubicar tonalmente la región del tema *b* pues están sonando simultáneamente las octavas de Si (dominante de Mi) y La (subdominante) en el registro agudo del piano, aunado a una melodía pentatónica que conserva mucho la sonoridad del sexto grado proveniente del puente (c. 11-18). Para concluir el tema *b*, Ravel realiza un proceso de aumentación al final de la frase: toma un motivo derivado del tema y lo repite con valores más grandes (c. 22 y 23.) y lo concluye con una cadencia modal sin sensible.



Ejemplo 45. Maurice Ravel. *Jeux d’eau*. Tema *b* (c. 19)

Este desarrollo melódico del tema *b* es un procedimiento raveliano frecuente: primero, el tema orbita alrededor de una cuarta justa descendente, después lo repite con variaciones: registro, notas agregadas y una textura diferente en el acompañamiento (c. 20-

<sup>422</sup> Roger Nichols, *Ravel*, Op. Cit., 40.

Traducción: “Melódicamente, *Jeux d’eau* procede mediante la repetición de ideas que cambian de forma solo lentamente. Solo hay dos motivos, uno de textura y uno melódico. Pero esta uniformidad de ritmo, *tempo* y melodía se ve contrarrestada por la armonía y la textura que cambian todo el tiempo.”

<sup>423</sup> Jean-Claude Teboul, Op. Cit., 39-45.

21), y al final (c. 22 y 23) realiza una expansión melódica: primero toma un motivo del tema *b* y lo repite textualmente, después, para terminar la frase, aumenta los valores de las notas originales del tema (ejemplo 46). La armonía del compás 23 sugiere una cadencia plagal que, como se ha visto, es temática desde el primer compás.

Ejemplo 46. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Final del tema *b* (c. 22-23)

En los siguientes compases (24-25) hay una relación de tritono *bV-I* entre los acordes de séptima de Sol y Re#, que después enarmoniza como Mib para hacer una cadenza que concluye la Exposición. Este pasaje virtuoso va de un *pianissimo una corda* al *fortissimo* de una *tremolo* en Mi bemol mayor y concluye con *arpeggios* que ocupan la mayor parte del registro del piano (c. 26-28), estos recursos técnicos Liszt los ha utilizado en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*.

Ejemplo 47. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Relación de tritono *bV-I* y Cadenza (c. 25-27)

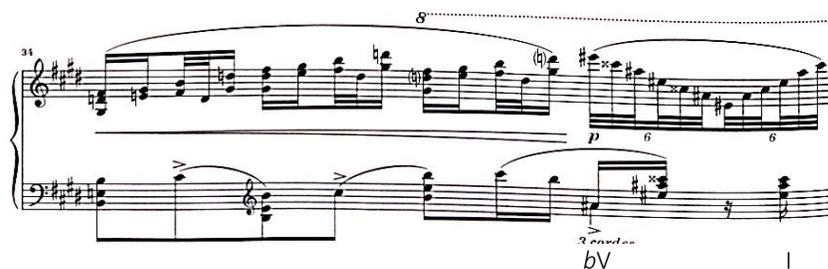
La sección del desarrollo comprende del c. 29 al 61, aquí aparece un tercer tema; sin embargo, es evidente que es una derivación melódica del primer motivo del tema *b*, de este modo, se considerará un desarrollo melódico del mismo. Esta sección nuevamente está

en el sexto grado y tiene la particularidad de tener apoyaturas en cada parte fuerte del compás. En el c. 30 habrá un descenso por grado conjunto Do#, Si, La y Sol#, que da un carácter modal al pasaje (ejemplo 48). Esta progresión de apoyaturas descendente continua en el siguiente compás con acordes de séptima y novena: Sol#, Fa# y Mi. Como se puede apreciar, este pasaje es un descenso continuo del grado vi al I. Una vez en la tónica se enfatiza la relación de tritono, que se ha vuelto temática en la obra y usa a manera de cadencia, al repetirse tres veces la sucesión dominante descendida-tónica ( $bV-I$ ): La# - Mi (ejemplo 49).

Ejemplo 48. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Tema derivado de *b* (c. 29-30)

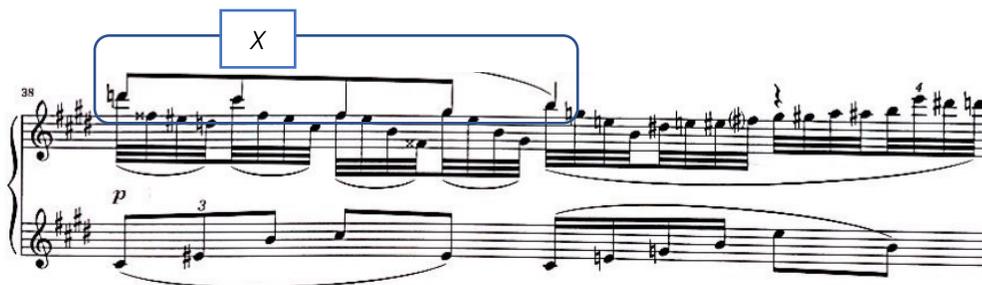
Ejemplo 49. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Relación de tritono  $bV-I$  (c. 33)

En el c. 34 seguirá esta misma relación armónica entre Mi y La# con ambos acordes en inversión. El desarrollo melódico será una progresión ascendente a partir de la disminución del motivo principal del tema *b* que concluye en un arabesco descendente del *arpeggio* de La sostenido mayor (ejemplo 50). En los compases 36 y 37 se transpone el juego anterior terminando en un arabesco de Sol mayor que actúa de dominante descendida de Do sostenido mayor ( $bV-I$ ), tonalidad de inicio de la siguiente sección.



Ejemplo 50. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Relación de tritono bV-I (c. 34)

La siguiente sección del desarrollo (c. 38-50) tiene un fuerte carácter cromático y las relaciones armónicas que presenta se pueden interpretar de varias maneras: el acorde de inicio es un sexto grado con novena y la melodía está compuesta por dos elementos clave que se transpondrán a lo largo de esta sección. El primer motivo, que se denominará x, es rítmicamente similar a la parte final del segundo tema (comparar los compases 38 y 23). Esta idea se compone de dos apoyaturas a distancia de semitono alrededor de un núcleo central Do#-Sol# (nuevamente 4ta justa) que concluye en una nota larga adornada con una escala cromática ascendente. La mano izquierda realiza *arpeggios* para reforzar la armonía.



Ejemplo 51. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Motivo x (c. 38)

El segundo motivo y (c. 40) se compone de ocho corcheas y se basa en las dos primeras notas del elemento x, su función es conectar y direccionar la línea melódica a la siguiente transposición de x. La mano izquierda refuerza la armonía (Do#) por medio de acordes, nótese la presencia simultánea de la tercera mayor y menor.



Ejemplo 52. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Motivo y (c. 40)

La organización de las frases y el ritmo armónico es muy original: hay tres transposiciones del conjunto *xy*. Primero en Do#, donde *x* se repite dos veces (c. 38-40). Después, *xy* se transpone a Fa#, que podría interpretarse como tónica de Do# (c. 41-42). La tercera transposición es La sostenido (c. 43-44). En el compás 45 solamente se retoma el motivo *y* en Do menor con la sexta mayor añadida, de este modo se compensa la repetición de *x* en el primer conjunto (c. 39).

Ejemplo 53. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Motivo *y* (c. 45)

En los compases 46-47 se reitera cuatro veces la primera parte de *y* en un contexto cromático donde suenan las doce notas de la escala salvo la tónica. Todo lo anterior se realiza en un *crescendo* y *acelerando* hasta que en el c. 48 alcanza el clímax en un larguísimo *tremolo fff* que acaba en un *glissando* sobre las teclas negras hasta la tecla más grave del teclado, que en realidad vendría a ser un imaginario Sol# (ejemplo 54).

Ejemplo 54. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Primera parte del motivo *y* y clímax (c. 47- 48)

Nuevamente se enfatiza que Ravel utiliza contextos armónicos no tonales y los incorpora en sus obras. Tan solo en el desarrollo de *Jeux d'eau*, Ravel hace uso de escalas pentatónicas, de tonos enteros, octatónicas y cromáticas dentro de un contexto global de armonía funcional. Estas incursiones en otros contextos armónicos están desarrolladas en

sucesiones muy rápidas y a veces con escalas diferentes en ambas manos sonando simultáneamente. El desarrollo es pues, un ejemplo muy claro de múltiples contextos armónicos sucediéndose uno tras otro dentro de un marco de armonía funcional: en el c. 29 se escucha una variación en terceras de la cabeza del tema *b*, que es pentafónico. El siguiente pasaje es octatónico, pues los acordes principales del fragmento del c. 33 al 40 construyen sus fundamentales sobre cada uno de los cuatro nodos principales de una escala octatónica:<sup>424</sup> Mi y La sostenido de los c. 33 al 35, Sol (c. 36, 37) y finalmente Do sostenido (c. 38, 39); por lo que las relaciones de tritono y de terceras menores entre las fundamentales de los acordes dominan en esta parte. Hacia el compás 41 Ravel utiliza otra transposición de la escala octatónica, esta vez con las fundamentales de los acordes principales construidos sobre Do, Fa sostenido y La. La escala cromática aparece en el final de los compases 38, 39, 41 y 43; además, las relaciones cromáticas dominan los c. 46 y 47, en esta progresión suenan todas las notas de la escala cromática a excepción de la tónica (Mi). El clímax del desarrollo (c. 48) está permeado por la escala pentáfona reafirmada por el largo *tremolo* con *glissando* sobre la totalidad de las teclas negras del piano.

La realización con ambas manos del *tremolo* del compás 48 trae a la mente otra obra acuática de Liszt que ya se ha referido anteriormente; y es que el reparto de las voces del

---

<sup>424</sup> La escala octatónica es el resultado de dividir la escala cromática en la estricta ordenación tono-semitono. Existen tres posibles transposiciones del modelo y está clasificada como el modo II dentro de los modos de transposición limitada del compositor francés Olivier Messiaen. Las relaciones armónicas de tercera menor y de tritono adquieren un sitio fundamental en contextos octatónicos. La escala octatónica, al estar construida por dos acordes de séptima disminuida separados por un tono o por medio tono, se puede dividir simétricamente en cuatro nodos principales separados por tercera menor. Los acordes que se pueden construir sobre cada nodo de la escala son increíblemente variados: sobre una misma escala se pueden utilizar hasta cuatro acordes mayores, cuatro acordes menores, cuatro acordes de séptima de dominante (con novena incluso), cuatro acordes menores con séptima menor, cuatro acordes semidisminuidos y cuatro disminuidos.



Figura 4. Acordes construidos sobre los nodos de la Escala Octatónica.

Steven Baur, Op. Cit.

*tremolo* de esta sección recuerda a una alternativa de digitación que algunos pianistas utilizan para el final de la *cadenza* de la primera parte de *Au bord d'un source* (compás 12). Si se compara la manera en cómo lo ha escrito Liszt el parecido no es tan evidente; sin embargo, cuando se compara el nuevo reparto de las voces entre ambas manos del mismo compás 12 con el *tremolo* del compás 48 de *Jeux d'eau* el parecido es innegable (ejemplo 55). Sucede lo mismo en el compás 40 de esta misma obra de Liszt, pues hay un *tremolo* que se puede digitar de manera idéntica entre ambas manos (ejemplo 56).

Ejemplo 55. Comparación del compás 12 de *Au bord d'un source* (arriba derecha: escritura original / arriba izquierda: realización sugerida) con el compás 48 de *Jeux d'eau* (abajo).

Ejemplo 56. Franz Liszt. Compás 40 de *Au bord d'un source* (1855)

En el largo pasaje del c. 51 a la reexposición cuenta con un pedal sobre sol sostenido, que proveniente desde el clímax (c. 48). Este pedal se mantiene hasta bien entrada la reexposición. El pasaje comienza con un acorde de Fa sostenido mayor, que podría ser interpretado también como la dominante de la dominante (Si mayor), que aparece sólo hasta un momento antes de la reexposición; melódicamente se caracteriza por el uso del tema de apertura del desarrollo ligeramente modificado (ejemplo 57). El fragmento del c. 56 al 59 es

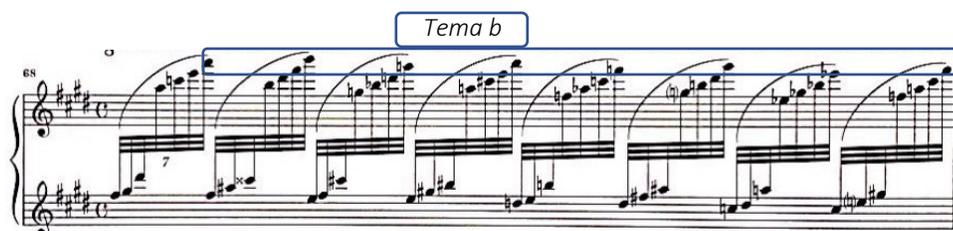
una trasposición de la idea anterior. En los compases 60 y 61 predominan las relaciones de acordes por tonos enteros: en el c. 60 una serie de tríadas mayores en inversión asciende Fa#, Sol#, La#, Do, Re y Mi, anticipando la tónica de la reexposición. En el c. 61 la sucesión es Fa#, Sol#, La# en la primera parte del compás y luego cambia a un ascenso diatónico desde el segundo grado hasta la dominante: Fa#, Sol#, La# y Si, la dominante aparece en el último momento con un octavo de duración (ejemplo 58).

Ejemplo 57. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Cabeza del tema *b* (c. 51)

Ejemplo 58. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Progresión por tonos hasta la dominante Si mayor (c.61)

La reexposición comienza en el compás 62, el tema *a* se reexpone en la tonalidad original (c. 62-64) con el pedal sobre Sol sostenido que viene sin interrumpirse desde la segunda mitad del desarrollo. Al igual que en la exposición, una cadencia lisztiana separa al tema *a* del tema *b*; esta vez Ravel comienza una serie de progresiones armónicas distintas para cada una de las manos, es decir, simultáneamente suenan acordes pertenecientes a diferentes contextos armónicos. En primera instancia (c. 68) la mano derecha toca alternadamente una serie de acordes menores y mayores en una secuencia que desciende por tonos enteros: Si, La, Sol, Fa, Mi $\flat$ . En el mismo compás, la mano izquierda toca alternadamente acordes aumentados y acordes de séptima sin tercera cuya fundamentales descienden en la otra posible trasposición de la escala por tonos enteros: Sol#, Fa#, Mi, Re y Do. Es decir que simultáneamente suenan las dos escalas por tonos enteros y Ravel escribe

cada uno de los pentagramas del sistema como dos secuencias armónicas diferentes. Melódicamente, las notas más agudas del c. 68 son una variación melódica del del tema expuesto en el compás 29 (tema *b*).



Ejemplo 59. Maurice Ravel. *Jeux d'eau*. Relaciones de acordes por tonos enteros (c. 68)

En el compás 69 se mantienen secuencias armónicas simultáneas e independientes para cada una de las manos ahora dentro de un contexto octatónico, pues las relaciones entre las fundamentales de los acordes son de tercera menor: Si, Sol#, Mi# y Re para la mano izquierda y Do, La, Fa# y Mi $\flat$  para la mano derecha. Cada una de estas series octatónicas pertenece a una trasposición diferente de la escala; recuérdese que hay tres posibles transposiciones de la escala tono-semitono, es decir: suenan dos transposiciones de la escala octatónica simultáneamente.



Ejemplo 60. Maurice Ravel. *Jeux d'eau*. Relaciones de acordes de tercera menor (c. 69).

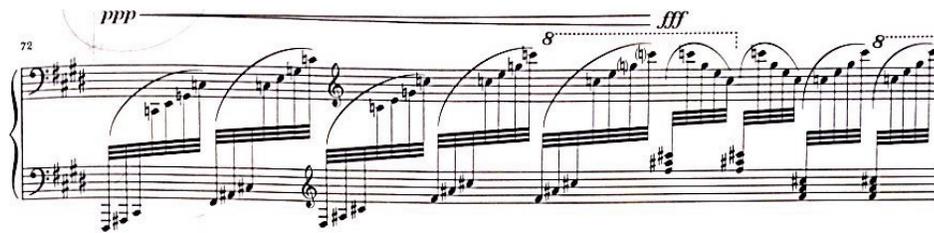
En el compás 70 comienza a figurarse un acorde muy interesante, pero es hasta el c. 72 donde se observa a este acorde formado por dos triadas en una relación de tritono sonando simultáneamente: Do mayor y Fa sostenido mayor. Así pues, constituye un antecedente del famoso acorde de Petrushka.<sup>425</sup> Aunque el acorde presentado en 1901 por Ravel y el de Petrushka de Stravinski de 1911 tienen en común las mismas triadas fundamentales, Do mayor y Fa sostenido mayor, se diferencian en el contexto armónico en

<sup>425</sup> Diez años después de que Ravel lo utilizara en *Jeux d'eau*, este acorde se hizo icónico en el ballet de *Petrushka*, compuesto por Ígor Stravinski y estrenado en 1911 en París por la compañía de Ballet ruso de Serguéi Diáguilev.

el que se presentan, de este modo, aunque son los mismos sonidos, tienen un origen, una función y una explicación teórica diferente. Nichols hace notar que este acorde ya había aparecido antes en la obra de Ravel en la *Ouverture de Schéhérazade*.<sup>426</sup>



Figura 3. Acorde de Petrushka



Ejemplo 61. Maurice Ravel. *Jeux d'eau*. Acorde de *Jeux d'eau*: dos triadas en una relación de tritono (c. 72)

En Ravel, este acorde tiene un sitio dentro de la armonía funcional ampliada, es decir, el acorde tiene una nota fundamental definida y participa dentro de la cadencia hacia la tónica, mientras que, en Stravinski el acorde aparece en un contexto claramente atonal.<sup>427</sup> Respecto al acorde que utiliza Ravel, ha habido discusiones y se han recolectado al menos cinco posibles explicaciones teóricas que han ofrecido diversos autores. La primera posible interpretación la comparten Arbie Orenstein<sup>428</sup>, Marcel Marnat<sup>429</sup> y Barbara L. Kelly, ellos explican este acorde como un ejemplo temprano del uso de la bitonalidad en la literatura pianística: “Ravel used the tritone for colouristic purposes; (...). In the cadenza of *Jeux d'eau*, the juxtaposition of F# major and C major triads even gives a suggestion of bitonality.”<sup>430</sup> Kelly añade que:

“Ravel's experimentation with bitonality was more explicit in some postwar works: in the second movement of *the Sonata for violin and cello*, in the

<sup>426</sup> Roger Nichols, *Ravel*, Op. Cit., 40.

<sup>427</sup> Steven Baur, Op. Cit., 564.

<sup>428</sup> Arbie Orenstein, Ravel. *Man and Musician*, Op. Cit., 154.

<sup>429</sup> Marcel Marnat, Op. Cit., 120

<sup>430</sup> Barbara L. Kelly, «Style.» En Barbara L. Kelly, “Ravel, (Joseph) Maurice”, Op. Cit.

Traducción: “Ravel utilizó el tritono con fines colorísticos; (...). En la cadencia de *Jeux d'eau*, la yuxtaposición de las tríadas de Fa# mayor y Do mayor incluso da una insinuación de bitonalidad.”

second song of *Chansons madécasses (Aoua)*, in sections of *L'enfant et les sortilèges* and in the piano concertos.”<sup>431</sup>

Renato Calza<sup>432</sup> interpreta este acorde como un conjunto de *appoggiaturas* no resueltas sobre el V grado de Fa mayor (Do mayor); a lo largo de este pasaje el Fa sostenido entonces es un pedal que enarmoniza como Sol bemol y es entendido como el ii grado bemolizado o descendido de Fa mayor, que es la tonalidad a la que resuelve momentáneamente en el compás 73. Fa mayor es interpretado a su vez como el ii grado descendido de la tonalidad principal de la obra. Jean-Claude Teboul<sup>433</sup> a su vez sugiere que es un acorde de novena construido sobre Fa sostenido (Fa#-La#-Do#-Mi-Sol), es decir, el quinto grado de la dominante principal de la obra, por lo que, según su perspectiva, este acorde pertenece a la región de la dominante. El Do natural es explicado como un “napolitano añadido”, es decir que, si estamos sobre la dominante principal que es Si, la nota “napolitana” (segundo grado descendido) sería Do natural. En cambio, Richard Taruskin<sup>434</sup> lo entiende como una derivación del acorde de sexta aumentada francesa sobre Fa sostenido (Fa#-La#-Si#-Mi; el Si# está enarmonizado como Do). Al ser un acorde de sexta aumentada Taruskin lo entiende como un acorde de la región dominante que participa en la cadencia autentica perfecta hacia el Mi de la reexposición. Finalmente, Steven Baur<sup>435</sup> lo significa como la superposición vertical de triadas relacionadas por tritono. Al hablar de acordes relacionados por tritono, Baur está caracterizando al acorde dentro de un contexto octatónico; no obstante, para él no hay duda de que Fa sostenido es la fundamental (functional root) del acorde, de este modo, aunque el acorde esté formado en la escala octatónica, al tener una nota fundamental, es explicable dentro de la armonía funcional. En párrafos anteriores de ha discutido que Ravel era particularmente adepto a incluir contextos

---

<sup>431</sup> Ibid.

Traducción: “Las experimentaciones de Ravel con la bitonalidad fueron más explícitas en algunas obras de posguerra: en el segundo movimiento de la Sonata para violín y violonchelo, en la segunda canción de *Chansons madécasses (Aoua)*, en secciones de *L'enfant et les sortilèges* y en los conciertos para piano.”

<sup>432</sup> Renato Calza, “Toute la fête d’eau, de cristal et de joie. Jeux d’eau di Maurice Ravel (1901)”. *Diastema: interpretazione e analisi della música* no. 12/ anno I, (Roma, Pisa: Istituti editoriale e poligrafici internazionali, 1999), 22.

<sup>433</sup> Jean-Claude Teboul, Op. Cit., 171.

<sup>434</sup> Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. Volume 1, citado en Steven Baur, Op. Cit., 564.

<sup>435</sup> Loc. Cit.

armónicos no tonales dentro de la estructura tonal y funcional de sus obras para colorear y obtener timbres muy especiales que enriquecen un esquema general de armonía funcional. Lejos de caer en una mixtura incongruente de la armonía, Ravel logra una cohesión muy refinada y original al ampliar los horizontes de la armonía funcional. Baur además ofrece argumentos que refutan la caracterización de este acorde como uno de sexta aumentada que hace Taruskin: en primera instancia Ravel lo escribe como dos triadas independientes, además, el intervalo de sexta aumentada del acorde (Fa# - Re doble sostenido enarmonizado como mi) no resuelve como es característico abriendo a la octava. Además argumenta que éste acorde resuelve a Fa mayor, que es el segundo grado descendido de la escala, es decir, un acorde que no pertenece a la región de dominante, justamente al contrario de cómo funciona un acorde de sexta aumentada que resuelve siempre a una dominante.

La reexposición del segundo tema es precedida por el tema de inicio del desarrollo, en este pasaje (c. 73 - 76) predomina una armonía por tonos enteros: una serie de acordes paralelos de novena con fundamental en Fa, Mib, Do#, Si, La y Sol hasta detenerse en un acorde con fermata de Fa sostenido mayor con undécima; es decir, la dominante de la dominante. Esta serie de acordes finales que descienden por tonos es un procedimiento que Liszt utilizó en la cadencia final de sus propios *Jeux d'eau* (ejemplo 62).

Ejemplo 62. Maurice Ravel. *Jeux d'eau*. (c. 75-76)

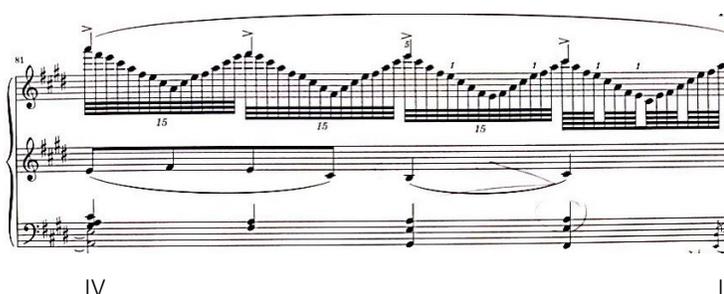
Inmediatamente después del acorde de Fa#11 se establece la dominante: un Si aparece por primera vez en el registro grave del piano. El segundo tema de *Jeux d'eau* se reexpone en la misma región armónica y variado por la duplicación de la velocidad de los

*arpeggios* de segunda extendidos a dos octavas en el registro más alto del piano (ejemplo 63).



Ejemplo 63. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Reexposición tema *b* (c. 78)

En c. 80 y 81 se realiza una cadencia plagal que se encontraba sugerida desde el inicio de la obra en el tema *a* (ejemplo 64). La escritura pianística en tres pentagramas da mayor claridad en el ordenamiento de las voces que suenan y es, sin duda, una idea tomada de la escritura para piano de Liszt. Finalmente, en la coda se escucha un acorde de Mi mayor coloreado con la *sixte ajoutée* y la obra concluye en un acorde de séptima mayor sobre la tónica (ejemplo 65).



Ejemplo 64. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Cadencia plagal final (c. 81)



Ejemplo 65. Maurice Ravel. Jeux d'eau. Acorde Final (c. 84-85)

La armonía de *Jeux d'eau* es funcional, es decir que, aunque compleja y refinada, mantiene un foco tonal. Una síntesis de los recursos armónicos que Ravel utiliza en esta pieza serían: uso de escalas pentatónica, hexatónica, octatónica, cromática; cadencias modales; acordes con séptima mayor, novena mayor y acordes con extensiones más lejanas: 11ª y 13ª;

uso libre de la disonancia, es decir, no apegado a los cánones académicos de preparación y resolución del sonido disonante; aunado a esto, la armonía de los temas principales no sigue la norma de la forma sonata donde existe un claro contraste entre un tema en la tónica y otro en la dominante, más bien, la armonía cambia constantemente sobre los mismos temas. La melodía de ambos temas es resultado directo de la armonía, es decir, utiliza las notas del acorde para la melodía:

“In some of his piano music Ravel blurs the boundary between harmony and melody. In works such as *Jeux d'eau*, *Une barque sur l'océan (Miroirs)* and '*Ondine*' (*Gaspard de la nuit*), melody emerges from the arpeggio figures, resulting in a melodic pace that is slower than the surface movement.”<sup>436</sup>

#### e. Consideraciones para el estudio de la obra

De la misma manera en que se procedió en el primer capítulo, en este apartado solamente se darán algunas recomendaciones generales que provengan directamente del compositor o de músicos que trabajaron esta obra bajo su supervisión. Respecto a la interpretación, cuando Ravel fue cuestionado acerca de cómo debería tocarse *Jeux d'eau* respondió: “Like Liszt, of course.”<sup>437</sup> Nichols señala que aunque esta expresión pudiera tener algo de ironía, rasgo típico de la personalidad de Ravel, también tiene bastante de verdad; después de lo estudiado a lo largo del capítulo se puede concluir que Ravel estaba siendo muy serio respecto a esa afirmación. *Jeux d'eau*, al mismo tiempo que actualiza una forma histórica (forma sonata), condensa en sí misma las fórmulas y varios métodos de ataque (desde los clavecinistas franceses y Scarlatti hasta Chopin y Liszt); además aporta una serie de efectos novedosos y exige una gran variedad de ataques que requieren un gran dominio técnico:

---

<sup>436</sup> Barbara L. Kelly, «Style.» En Barbara L. Kelly, “Ravel, (Joseph) Maurice”, Op. Cit.

Traducción: “En algunas de sus obras para piano, Ravel difumina el límite entre armonía y melodía. En obras como *Jeux d'eau*, *Une barque sur l'océan (Miroirs)* y '*Ondine*' (*Gaspard de la nuit*), la melodía emerge de las figuras del arpeggio, dando como resultado un ritmo melódico más lento que el movimiento de la superficie.”

<sup>437</sup> Roger Nichols, *Ravel*, Op. Cit., 39.

Traducción: “como Liszt, por supuesto.”

“...the precision of rhythm and dynamics that he wanted demand nothing less than virtuoso technique.”<sup>438</sup>

Muy pocos intérpretes tuvieron la oportunidad de trabajar esta obra con Ravel, quien daba indicaciones que matizaban el fraseo, el *tempo* y algunas indicaciones de pedales. Entre los intérpretes que trabajaron esta pieza con Ravel están Ivone Lefébure, Henriette Faure, Marguerite Long y Vlado Perlemuter. Perlemuter fue el único pianista que trabajó personalmente con Ravel todas sus obras, lo que lo hace un referente irremplazable en la interpretación de su obra para piano; además, fue el primero en tocar la obra íntegra para piano de Ravel en concierto. Perlemuter fue un pianista francés de origen polaco, estudió con Moszkowski y después con Alfred Cortot en el Conservatorio de París.<sup>439</sup> Durante seis meses en 1927, a la edad de veintitrés años, tomó el tren para visitar a Ravel en Le Belvédère, Montfort-l'Amaury.<sup>440</sup> En su libro *Ravel d'après Ravel*, Vlado Perlemuter redacta las indicaciones de mayor interés que le hace el compositor acerca de *Jeux d'eau*; respecto al inicio de la obra escribe:

“Il voulait le début pas trop vite mais sans s'appesantir. Mélodique mais pas sentimental. C'est un thème gai et doux, sans vitesse. (...). Il y a une façon de donner cette sonorité qui plane, c'est d'avoir la main légère mais les doigts près des touches. (...). Ravel m'avait demandé ce début souple et lié.”<sup>441</sup>

---

<sup>438</sup> Loc. Cit.

Traducción: “... La precisión del ritmo y las dinámicas que quería exige nada menos que la técnica de un virtuoso.”

<sup>439</sup> Glock, William y Charles Timbrell, "Perlemuter, Vlado.", *Grove Music Online*, Deane Root (Editor in Chief) (Oxford University Press, 2001) [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021347](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021347) (Consulta: febrero 2, 2021).

<sup>440</sup> Vlado Perlemuter y Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel d'après Ravel*, (Lausanne: Editions du Cervin, 1953), 8.

<sup>441</sup> *Ibid.*, 11.

Traducción: “(Ravel) quería que el comienzo no fuera demasiado rápido, pero sin entorpecerlo. Melódico pero no sentimental. Es un tema alegre y dulce, sin velocidad. (...). Sólo hay una forma de lograr esa sonoridad flotante y es tener la mano ligera y los dedos muy cerca de las teclas. (...). Ravel me pidió este comienzo flexible y ligado.”

Respecto a los *arpeggios* que conforman el tema *a* en el inicio, mientras que Perlemuter los toca ligados y con los dedos muy cerca de las teclas, Yvone Lefébure, por el contrario, los interpretó *non-legato* para lograr una sonoridad cristalina con la aprobación de Ravel. Lefébure era estudiante en clase de Cortot cuando tocó esta pieza para Ravel.<sup>442</sup> Una indicación muy importante acerca de los pequeños grupos de *arpeggios* con la indicación *rapide* (compases 18, 37 y 77) es que no deben ser considerados dentro del pulso del compás, más bien, deberían interrumpirlo ligeramente: "...le groupe des petites notes ne doit pas s'insérer dans la mesure mais doit s'égrener entre les deux mesures."<sup>443</sup>

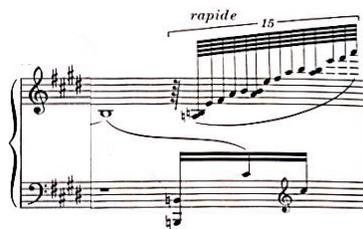


Figura 4. Maurice Ravel. Jeux d'eau. (c. 77)

Gil-Marchex aporta una observación valiosa acerca de la interpretación del tema *b*, según él, para expresar delicadamente el tema en octavas con dinámica *pp* y con *staccato*:

"it should be played by slightly pressing the keys with a very pronounced movement of the forearm from below upwards, keeping the wrist extremely supple, thus causing the hand to leave the keyboard with a gesture somewhat resembling the graceful attitude of a harpist striking a harp string."<sup>444</sup>

Después de la exposición del segundo tema, específicamente en los compases 27 y 28 (en la pequeña cadenza), hay una tendencia a subir la velocidad que hay que evitar: "à cet endroit m'avait dit: du mouvement, mais ne pressez pas."<sup>445</sup>

<sup>442</sup> Roger Nichols, «Préface», En Maurice Ravel, *Jeux d'eau. For Solo Piano*, Op. Cit., 6.

<sup>443</sup> Vlado Perlemuter y Hélène Jourdan-Morhange, Op. Cit., 11.

Traducción: "... el grupo de pequeñas notas no debe integrarse en el compás, sino que debe quedar entre los dos compases."

<sup>444</sup> Henri Gil-Marchex y Fred Rothwell, Op. Cit.

Traducción: "Se debe tocar presionando ligeramente las teclas con un movimiento muy pronunciado del antebrazo de abajo hacia arriba, manteniendo la muñeca extremadamente flexible, haciendo que la mano salga del teclado con un gesto que se asemeja un poco a la graciosa actitud de un arpista que toca el arpa cuerda."

<sup>445</sup> Vlado Perlemuter y Hélène Jourdan-Morhange, Op. Cit., 12.

Traducción: "En este lugar me ha dicho: con movimiento, pero no te aceleres."

En el desarrollo, respecto al pasaje de los compases 38 al 48, hay que separar y resaltar muy bien el canto de la textura de *arpeggios* que lo acompaña, además: "Cette phrase continue en un immense *crescendo* et là, il ne faut pas craindre de jouer à la Liszt!"<sup>446</sup> Los compases finales de la pieza (78-85) los quería brumosos, lo más importante es que cante la mano izquierda y tener un especial cuidado de no bajar el *tempo* en el final. Ravel quería terminar la pieza con la dinámica, no con el *tempo*, de este modo, la sonoridad se extingue lentamente como una especie de interrogación.<sup>447</sup>

Hélène Jourdan-Monhange recuerda las indicaciones de pedal que Ravel le daba a Ricardo Viñes: "Ravel advocated the use of the pedal in high passages, in order to give the blurred impression of vibrations in the air, rather than distinct notes."<sup>448</sup> Henriette Faure también hace algunas anotaciones acerca de la interpretación de esta obra en su libro *Mon maître, Maurice Ravel*, publicado en París en 1978; en él recuerda cuando Ravel le revisó las piezas que iba a tocar para el recital en el *Théâtre des Champs-Élysées* el 12 de enero de 1923, ella tenía dieciocho años:

"After I had played this piece, Ravel said only one thing: «Your fountains are sad ones. Anyone would think you hadn't read the epigraph by Henri de Régnier.» So I began again, this time at a livelier speed and, in the Ravelian manner, hurrying the hemidemisemiquavers leading up to some of the themes, giving a little air to the curves of the melodic lines and a cleaner ending to tied notes and, above all (...) turn what I had previously thought was a meditation into a sparkling *divertissement*. Ravel said: «That's more like it, but you could even so be a little dreamier at the end as long as... », and I cheekily finished his sentence with: you don't slow down."<sup>449</sup>

---

<sup>446</sup> Loc. Cit.

Traducción: "Esta frase continúa hasta un enorme *crescendo* y ahí, ¡no debes tener miedo de interpretar a la Liszt!"

<sup>447</sup> Ibid., 13.

<sup>448</sup> Roger Nichols, *Ravel*, Op. Cit., 39.

Traducción: "Ravel abogó por el uso del pedal en pasajes del registro agudo del piano, con el fin de dar una impresión difuminada de vibraciones en el aire, en lugar de notas distinguibles."

<sup>449</sup> Idem, «*Préface*», En Maurice Ravel, *Jeux d'eau. For Solo Piano*, Op. Cit., 6.

Traducción: "Después de tocar esta pieza, Ravel dijo solo una cosa: «Tus fuentes se escuchan tristes. Cualquiera pensaría que no has leído el epígrafe de Henri de Régnier». Así que volví a empezar, esta vez a una velocidad más viva y, a la manera raveliana, apurando las semifusas (sesentaicuatroavos) que conducen a algunos de los temas, dando un poco de aire a las curvas de las líneas melódicas y un final más limpio a las notas ligadas y, sobre todo (...) convirtiendo lo que antes había pensado que era una meditación en un

Ravel participó en la grabación de varias de sus obras como pianista, como director de orquesta o ensamble de cámara, o supervisando personalmente mientras algún otro interprete realizaba la grabación. Lamentablemente la mayoría de estos registros no están en un muy buen estado y desafortunadamente no grabó *Jeux d'eau*. Las grabaciones que realizó como intérprete fueron hechas en rollos de piano. En 1914 grabó los dos primeros movimientos de su *Sonatine* y los *Valses nobles et sentimentales* para la productora alemana Welte-Mignon.<sup>450</sup> Hacia 1922 realizó otra grabación en rollos de piano con la empresa inglesa Aeolian Duo-Art, esta vez interpretó *Oiseaux tristes* y *Pavane pour une Infante défunte* y hay dudas respecto a quién realizó la grabación de otras tres piezas que se grabaron: *Toccata (Le Tombeau de Couperin)*, *Le Gibet (Gaspard de la nuit)* y *la Vallée des cloches (Miroirs)*.<sup>451</sup> Nichols aclara que fue Robert Casadesus y no Ravel, como antes se creía antes, quien grabó *Le gibet* y la *Toccata de Le tombeau de Couperin*, queda la interrogante de quién de ellos dos grabó *La vallée des cloches*.<sup>452</sup>

---

chispeante divertimento. Ravel dijo: «Eso es mejor, pero aun así podrías sonar un poco más soñador al final siempre que ...», y descaradamente terminó su frase con: no bajas la velocidad."

<sup>450</sup> Jean Touzelet, *Historical Interpretations (1911 – 1988)*. Citado en Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Op. Cit., 532.

<sup>451</sup> *Ibid.*, 534.

<sup>452</sup> Roger Nichols, «*Préface*», En Maurice Ravel, *Jeux d'eau. For Solo Piano*, Op. Cit., 4.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha expuesto una visión panorámica de Franz Liszt y de Maurice Ravel a través de dos de sus obras más representativas. El estudio de estas obras acuáticas ha arrojado importantes conclusiones acerca del estilo compositivo de ambos compositores, de sus ideas acerca de la naturaleza de la música, así como de sus principales aportaciones a la técnica pianística y al campo de la armonía. Asimismo, las obras en cuestión han sido una ventana para estudiar la cultura occidental de una época determinada (siglo XIX y principios del siglo XX); estas obras reflejan las ideas acerca del arte y de la música que impregnaron a sus compositores.

La hipótesis que se ha presentado en la introducción estableció que un estudio comparativo de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* y *Jeux d'eau* revelaría una influencia de la música de piano Franz Liszt sobre la obra para piano de Maurice Ravel; ahora bien, es cierto que se encontraron evidencias de aportaciones del músico húngaro sobre el compositor francés en esta obra en específico (*Jeux d'eau*) y en algunas otras obras para piano de Ravel (como *Gaspard de la Nuit*), aportaciones tales como la temática acuática, la escritura pianística, el uso de recursos técnicos y efectos en el piano y una clara tendencia al virtuosismo. Sin embargo, ahora podemos detallar que, gracias a este estudio comparativo, también se encontraron una gran cantidad de contrastes y disparidades entre la obra de Liszt y la de Ravel; por ejemplo en el estilo, en la manera de abordar la temática acuática, en el trasfondo espiritual de las obras, en la estética inherente al trabajo musical de cada uno de ellos y en el uso y concepción de la armonía y la forma. Con la evidencia aportada a lo largo de la investigación es posible precisar en qué sitios específicos de la obra de Ravel es visible la aportación de algún elemento de Franz Liszt. Habría que aclarar que este trabajo no pretende sostener la tesis de que la obra pianística de Franz Liszt es la principal influencia de la totalidad de la obra pianística de Ravel, ni tampoco citarlo como la fuente única de su técnica pianística o compositiva; más bien, este trabajo se orienta a concluir que Ravel adopta algunos elementos de la música de piano de Franz Liszt, que serán puntualizados a continuación, y los incorpora a su acervo de recursos expresivos. Empero, aún con los

elementos tomados de Liszt es posible observar que Ravel los concibe y los aplica de manera distinta en su obra, lo cual lleva a reconocer cuán diferente fue la inteligencia y la sensibilidad de cada uno de los compositores.

Ambos vivieron en París, ambos realizaron giras internacionales para presentar sus propias obras (Liszt lo hizo durante su juventud y Ravel durante su etapa de madurez), *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* fue concebida durante la madurez de Liszt, a sus sesenta y seis años, mientras que *Jeux d'eau* fue una de las primeras obras de Ravel, tenía veintiséis años. Liszt escribió su obra en Tívoli y Ravel en París y ambas tienen como origen común el sonido del agua de bellas fuentes de estas ciudades, ambas obras utilizan la totalidad del registro del piano. Fuera de estas semejanzas superficiales, las obras muestran un gran contraste en la mayoría de sus elementos formales.

Cada uno de los compositores tiene una visión particular de la naturaleza de la música. Mientras que Liszt otorga a la música una función social y espiritual, pues la concibe como algo que conecta con lo trascendente, para Ravel la música place y debe agradar al que escucha. Liszt contempla a la música como un medio de trascendencia; una concepción que dio origen a una de las discusiones más aguerridas de la filosofía de la música durante el romanticismo. Para Ravel la música debe complacer y seguir siendo música, es suficiente el gozo y el placer que producen los sonidos sin ser necesario un significado trascendente o filosófico en la obra musical. Estas posturas en la música son claramente reflejadas en las obras aquí analizadas. A pesar de que ambas obras tienen como punto de partida el sonido de las fuentes es posible advertir el fuerte contraste en la naturaleza espiritual de cada una de las obras: a través de *Jeux d'eau* Ravel valida a la música como fuente de placer sensual y momentáneo; Liszt, en cambio, hace de su música una meditación que lo acerca a su fe religiosa durante los amargos momentos que estaba viviendo. La naturaleza espiritual que las obras reflejan también es posible advertirla en los epígrafes que cada uno de los compositores ha elegido para acompañar sus obras: Liszt cita un versículo del evangelio de Juan, lo que otorga a su obra un carácter totalmente sacro: Ravel por otro lado, opta por

citar una parte de un poema de Henri de Regnier cuyo origen se encuentra en la mitología grecolatina; esto ubica al intérprete y al escucha en un ambiente totalmente pagano.

La literatura ejerció un papel determinante en la obra de Liszt y de Ravel. En la obra musical de ambos compositores se puede encontrar una fuerte influencia de escritores contemporáneos a ellos o de autores de épocas pasadas. Liszt leía sobre todo literatura clásica, romántica y religiosa; Ravel era un ávido lector de poesía simbolista francesa y tenía una predilección especial por la literatura macabra de Poe. Estas lecturas llegaban a inspirar obras completas y es posible encontrar en la partitura textos íntegros citados antes de la pieza o pequeñas citas ya sea al inicio de la partitura o en algún lugar del desarrollo de la obra. Las dos obras que son objeto de estudio de esta investigación cuentan con un epígrafe, cuyo papel es determinante en la interpretación de las obras. Estas pequeñas inscripciones refieren a los textos originales y se relacionan de alguna manera con la obra musical, le otorgan un contexto fuera de lo musical y un profundo simbolismo, pues en el caso de Liszt revela una obra tanto espiritual como reflexiva y el agua se convierte en una metáfora de la vida eterna; en el caso de Ravel se encuentra una celebración de frenesí acuático, una fiesta de cristal y de alegría, con chorros de agua que se entrecruza, ríe, se esparce y se hace polvo, según el texto de Régnier.

Ambas obras son comúnmente catalogadas dentro del impresionismo musical; sin embargo, se ha discutido aquí la problemática del término en el campo de la pintura y más aún, lo cuestionable que resulta tomar prestado el concepto y aplicarlo para denominar un género musical. A pesar de esto, no resulta difícil encontrar correspondencias entre la música y este movimiento artístico pictórico. Las características principales del impresionismo musical como la preocupación por la transmisión de sensaciones a través de medios visuales, la representación del movimiento y los cambios de la luz y de los colores sobre superficies, panoramas brumosos, los contornos difuminados, además del interés por retratar la luz sobre la superficie del agua (un tema sumamente recurrente en la pintura impresionista) encuentran su debida correspondencia en la música de Liszt y de Ravel. Esto llevaría a concluir que las obras en cuestión son impresionistas; no obstante, quedan bastantes cuestiones por definir. Por ejemplo, los principales rasgos definitorios del impresionismo son

primordialmente visuales, lo que hace problemática la extensión del término a otras artes ¿cómo se representa en la música la luz o los colores? Además, la aplicación del término a la obra estudiada del compositor húngaro podría resultar poco precisa. Si bien es cierto que los orígenes de la corriente pictórica se remontan a la década de 1870 y *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* data de 1877, no se encontraron registros de que Liszt haya conocido alguna de las pinturas más representativas del movimiento. Sin embargo, debido a la contemporaneidad de eventos y a los viajes que realizaba Liszt durante sus últimos años, es posible que haya conocido algunas pinturas o que al menos, que haya oído hablar de la gran polémica que suscitó esta corriente artística en París; no obstante, son sólo conjeturas y aunque haya conocido algunas pinturas impresionistas, es más probable que haya tenido en mente reflexiones y meditaciones de tintes espirituales y religiosos al momento de componer *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* en lugar de tener intenciones premeditadas de representar en música sensaciones y efectos visuales de la luz sobre el agua. No obstante, tal vez sin intenciones deliberadas de lograrlo, en pasajes precisos de esta obra (como el mero inicio, la exposición del primer tema y el clímax central) Liszt logra representar en música sensaciones propias de otros sentidos. Estas secciones tienen un carácter claramente evocador de las sonoridades del agua, lo que convertiría a esta obra en un antecedente importante del impresionismo musical, más que por el carácter general de la obra que, como ya se ha estipulado, es más bien espiritual que sensorial. Respecto a Ravel se encontraron declaraciones donde expresaba terminantemente que no concebía el movimiento impresionista fuera de la pintura y solicitaba explícitamente no catalogar su obra como impresionista; sin embargo, debido a las razones descritas anteriormente, igualmente es posible realizar un símil entre las características principales de la pintura impresionista y su música. Quizá no sea tan inexacto en este caso particular interpretar a *Jeux d'eau* (así como la suite *Miroirs*) como una obra impresionista muy a pesar de las declaraciones de Ravel acerca del impresionismo musical.

Respecto al campo de la armonía en ambos casos se hallaron novedosas estructuras de acordes, así como la omisión de algunas reglas clásicas de la armonía en favor de la expresión. Las incursiones en la armonía no funcional son comunes a ambos compositores

en pequeños fragmentos de las obras; no obstante, ambas piezas se ubican dentro de la armonía funcional. Del mismo modo, las modulaciones sorpresivas se pueden hallar en ambas piezas, haciendo transiciones entre tonalidades muy lejanas sin preparación ni cadencias. Por ejemplo, Liszt transita de Re mayor a Si bemol mayor de un momento a otro (c. 148 - 149 de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*) o el final de la obra, donde presenta el tema principal respectivamente en Mi bemol mayor, Sol mayor, Do mayor y La bemol, todas sin presentar un proceso clásico de modulación (c. 252- 268). En el caso de la obra de Ravel, este mismo tratamiento de modulaciones sin preparación se encuentra en la sección del desarrollo (c. 38 - 61 de *Jeux d'eau*). La cadencia final de ambas piezas es de gran originalidad. En el caso de Liszt, al presentar un descenso diatónico desde el cuarto grado y donde el acorde de dominante aparece en inversión: con la quinta del acorde en el bajo y con una apoyatura sobre la tercera que nunca resuelve, es decir, que se escucha una dominante sin tercera (V sus4). En el caso de Ravel, la pieza concluye con una cadencia plagal y el acorde de tónica que se escucha al final está coloreado con la sexta y séptima del acorde. Ambas piezas utilizan escalas diatónicas y pentáfonas; no obstante, es la pieza de Ravel la que utiliza mayor variedad de escalas: la escala octatónica, la escala por tonos enteros, la escala cromática, así como escalas modales. La obra de Liszt presenta, de hecho, muy pocos cromatismos, siendo casi enteramente diatónica, lo cual no impide que se formen acordes complejos. Cabe recordar que Liszt dio muestra de un magistral uso de armonía cromática hacia sus últimas obras. Respecto al uso de intervalos, en ambas obras fueron encontrados pasajes enteros donde predomina la sonoridad de las quintas; Ravel utiliza *arpeggios* de segundas que Liszt había utilizado ya en *Au bord d'une source* pero que no utiliza en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, y ambos compositores colorean secciones enteras con acordes de séptimas mayores, sin preparación ni resolución de la disonancia, más bien con efectos tímbricos y de brillantez. En general, se puede observar un uso bastante libre de la disonancia y de la armonía en ambas obras con fines expresivos.

En cuanto a los recursos técnicos es posible apreciar en ambas obras *arpeggios* de una gran extensión en el teclado, *tremolos* y pasajes de virtuosas cadenzas; en cambio, las notas repetidas son un recurso encontrado únicamente en la obra de Franz Liszt. Se

aportaron evidencias de los probables orígenes del pianismo y técnica de ambos compositores. A lo largo del trabajo se hizo énfasis en rastrear e identificar posibles influencias de la técnica y recursos pianísticos de la obra de Liszt en la obra de Ravel y aunque algunos rasgos pianísticos son identificables y es posible encontrar su origen en la obra de Frans Liszt, la mayoría de los especialistas en la música de Ravel concuerdan en que no hay una única fuente de su técnica pianística.

Como se puede apreciar, a partir de la música es posible conocer una cultura; con la escucha atenta y sin prejuicios se propicia el encuentro con la otredad y con uno mismo. La música es siempre presente: mientras se crea en el acto es un ente con vida, algo constante que fluye en el tiempo como el agua en un cauce. Cuando alguien crea música, este cauce de tiempo se riega con sonido, se inunda el tiempo con sonidos y con el silencio, se inunda con luz y movimiento. La música es un juego de agua, es un juego del tiempo. Hacer música es pintar el tiempo.

Pienso en el tiempo cuando miro el agua, con mis manos trazo unos garabatos en su superficie helada y termino por zambullirme completamente. Durante el instante en que estoy completamente sumergido abro los ojos y me descubro suspendido, flotando. Inmerso en el agua comienzo a mover mi cuerpo y a hacer figuras con mis brazos; el agua juega conmigo, fluye y se ríe cuando le hago cosquillas, parece que se deja atrapar, pero se escapa de mis manos ¡parecía que podía asirla! Y así como estoy inmerso en el agua estoy inmerso en el tiempo, así como fluye el agua, fluye el tiempo ante mis ojos. Descubro entonces que decidí dedicar mi tiempo de vida a la música porque de alguna manera hace más asible al tiempo; hasta pareciera que, por un pequeño instante lo pudiera alargar, contraer, quizá incluso hasta detener. Sin embargo el tiempo, al igual que el agua, no se deja atrapar, me contemplo en el agua y descubro el paso del tiempo en mi ser, mi vida es un diminuto suspiro en la historia del universo, y este pensamiento hace que me de cuenta de que me estoy quedando sin aire. Salgo a la superficie en el último momento y respiro profundamente, eso es la música para mi, aliento de vida.

## ANEXO 1

### Fête d'eau<sup>453</sup>

Henri de Régnier, 1896.

El delfín, el tritón y la rana obesa,  
Diamantada de espuma y de oro Latona desnuda,  
Deidad marina en el lomo de la tortuga,  
Dios fluvial que ríe del cosquilleo del agua;

El cuenco que vuelve a caer o el chorro que moja,  
La corriente que decrece, se hincha o disminuye,  
Y el polvo húmedo ilumina la estatua de colores,  
Donde el musgo se vuelve perla o el óxido se aviva;

Toda la fiesta de agua, de cristal y de alegría,  
Se entrecruza, ríe, se esparce y se hace polvo,  
En el parque encantado enmudece con la noche;

Y desde el silencio vemos brotar, junto  
al estanque tranquilo transformado nuevamente en espejo,  
La fuente del tejo y el chorro del ciprés.

---

<sup>453</sup> Fiesta de agua: Traducción del francés original por Arturo González Flores.

## ANEXO 2

### Programa para obtener el Título de Licenciado en Música-Piano

Partita núm. 2 en Do menor BWV 826	Johann Sebastian Bach
<i>Sinfonia: Grave adagio – Andante</i>	(1685 – 1750)
<i>Allemande</i>	21'
<i>Courante</i>	
<i>Sarabande</i>	
<i>Rondeaux</i>	
<i>Capriccio</i>	
Sonata núm. 26 en La bemol mayor op. 81a	Ludwig van Beethoven
<i>Das Lebewohl: Adagio – Allegro</i>	(1770 – 1827)
<i>Abwesenheit: Andante espressivo</i>	18'
<i>Das Wiedersehen: Vivacissimamente</i>	
Scherzo núm. 3 en Do sostenido menor op. 39	Fryderyk Chopin
	(1810 – 1849)
	10'
Pausa	
Les jeux d'eau à la Villa d'Este. <i>Années de Pèlerinage : Année III</i>	Franz Liszt
	(1811 – 1886)
	10'
Jeux d'eau	Maurice Ravel
	(1875 – 1937)
	7'
Reflets dans l'eau. <i>Images : 1<sup>re</sup> série</i>	Claude Achille Debussy
	(1862 – 1918)
	7'

Arturo González Flores, piano

Duración total del programa: 73 min.

## BIBLIOGRAFÍA

### a. Citada

Aguettant, Louis. *La musique de piano des origines à Ravel*. Paris: Éditions Albin Michel, 1954.

Baker, James M. "The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt." *Journal of Music Theory* 34, no. 2 (1990): 145-73. JSTOR, [www.jstor.org/stable/843836](http://www.jstor.org/stable/843836). (Consulta: enero 19, 2021).

Baur, Steven. "Ravel's "Russian" Period: Octatonicism in His Early Works, 1893-1908." *Journal of the American Musicological Society* 52, no. 3 (1999): 531-92. JSTOR, [www.jstor.org/stable/831792](http://www.jstor.org/stable/831792). (Consulta: enero 20, 2021).

Bonds, Mark Evan. *Absolute Music. The History of an Idea*. New York: Oxford University Press, 2014.

Brendel, Alfred. "Liszt's 'Bitterness of Heart'." *The Musical Times* 122, no. 1658 (1981): 234-35. JSTOR, [www.jstor.org/stable/962710](http://www.jstor.org/stable/962710). (Consulta: diciembre 21, 2020).

Brown, Maurice J.E., Eric Sams, y Robert Winter. "Schubert, Franz." *Grove Music Online*. *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000025109](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000025109). (Consulta: mayo 1, 2021).

Calvocoressi, Michel-Dimitri. "Maurice Ravel." *The Musical Times* 54, no. 850 (1913): 785-87. JSTOR, [www.jstor.org/stable/907706](http://www.jstor.org/stable/907706). (Consulta: diciembre 21, 2020).

Calvocoressi, Michel-Dimitri. "The Problem of Programme-Music." *The Musical Times* 54, no. 844 (1913): 371-73. JSTOR, [www.jstor.org/stable/907667](http://www.jstor.org/stable/907667). (Consulta: enero 19, 2021).

Calza, Renato. "Toute la fête d'eau, de cristal et de joie. Jeux d'eau di Maurice Ravel (1901)". *Diastema: interpretazione e analisi della música* no. 12/ anno I, Roma, Pisa: Istituti editoriale e poligrafici internazionali, 1999.

Casini, Claudio. *Historia de la música. Tomo IX: El siglo XIX. Segunda parte*. Andrés Ruiz Tarazona (coord.), Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999.

Chalupt, René. *Ravel au miroir de ses lettres*. Paris: Editions Robert Laffont, 1956.

Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Cook, Nicholas. "Liszt - 100 Years on." *The Musical Times* 127, no. 1720 (1986): 372-76. JSTOR, [www.jstor.org/stable/965235](http://www.jstor.org/stable/965235). (Consulta: enero 17, 2021).

Cortot, Alfred. "La Musique pour piano de Maurice Ravel". En Alfred Cortot. *La musique française de piano*. (11 – 56). Paris : Éditions Rieder, 1932.

Davison, Alan. "Franz Liszt and the Development of 19th-Century Pianism: A Re-Reading of the Evidence." *The Musical Times* 147, no. 1896 (2006): 33-43. JSTOR, [www.jstor.org/stable/25434402](http://www.jstor.org/stable/25434402). (Consulta: enero 19, 2021).

Di Benedetto, Renato. *Historia de la música. Tomo VIII: El siglo XIX. Primera parte*. Andrés Ruiz Tarazona (coord.), Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999.

Eckhardt, Maria, Rena Charnin Mueller y Alan Walker. "Liszt, Franz". *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=rJkR1A](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=rJkR1A). (Consulta: febrero 26, 2021).

Farga Mullor, María del Rosario y Ma. José Fernández Barberena. *Historia del Arte*. México: Pearson Educación, 2008.

Gil-Marchex, Henri y Fred Rothwell. "Ravel's Pianoforte Technique." *The Musical Times* 67, no. 1006 (1926): 1087-090. JSTOR, [www.jstor.org/stable/912607](http://www.jstor.org/stable/912607). (Consulta: enero 20, 2021).

Glock, William y Charles Timbrell. "Perlemuter, Vlado." *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021347](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021347) (Consulta: febrero 2, 2021).

Grout, Donald Jay y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*, 2. León Mamés (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Hoi-Ning Lee, Thomas. "Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism". A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Washington, 2016.

Jankélévitch, Vladimir. *Ravel*. Santiago Martín Bermúdez (trad.). Madrid: Fundación Scherzo, 2010.

Jost, Peter. *Préface*. En Maurice Ravel. *Jeux d'eau*. Peter Jost (Ed.), Munich: G. Henle Verlag, 2008.

Kelly, Barbara L. "Ravel, (Joseph) Maurice." *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052145](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052145). (Consulta: diciembre 1, 2020.)

Liszt, Franz. «*Avant-propos* ». En José Vianna da Motta (ed.). *Tagebuch eines Wanderers. Für Pianoforte zu zwei Händen. Franz Liszts Musikalische Werke. Serie II, Band 4*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916.

Lord, Maria y John Snelson. *Historia de la Música. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Mariano Ramirez (trad.), Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2008.

Marnat, Marcel. *Maurice Ravel*. France: Fayard, 1986.

Nichols, Roger. *Ravel*. London: Yale University Press, 2012.

Nichols, Roger. « *Préface* ». En Maurice Ravel. *Jeux d'eau. For Solo Piano*. Roger Nichols (Ed.), London: Edition Peters, 1994.

Ovidio. *Metamorfosis*. Ana Pérez Vega (trad.). Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.

Orenstein, Arbie. "Maurice Ravel's Creative Process." *The Musical Quarterly* 53, no. 4 (1967): 467-81.. JSTOR, [www.jstor.org/stable/741228](http://www.jstor.org/stable/741228). (Consulta: enero 26, 2021)

Orenstein, Arbie. "MUSIC: Maurice Ravel." *The American Scholar* 64, no. 1 (1995): 91-102. JSTOR, [www.jstor.org/stable/41212291](http://www.jstor.org/stable/41212291). (Consulta: enero 17, 2021).

Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*, New York: Dover Publications Inc., 1991.

Orledge, Robert. "Satie, Erik". *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105) (Consulta: Diciembre 8, 2020).

Pascall, Robert. "Style." *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041). (Consulta: mayo 7, 2021.)

Pasler, Jann. "Impressionism." *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050026](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050026). (Consulta: mayo 7, 2021.)

Perlemuter, Vlado y Hélène Jourdan-Morhange. *Ravel d'après Ravel*. Lausanne: Editions du Cervin, 1953.

Petit, Pierre. *Ravel*. Felipe Ximénez de Sandoval (trad.), Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Poe, Edgar Allan. *El cuervo / La filosofía de la composición*. Salvador Elizondo y Víctor Manuel Mendiola (Eds.), México: Colegio Nacional y Tucan de Virginia, 1998.

Prokófiev, Serguéi. *Autobiography, Articles, Reminiscences*. Semyon Shlifstein (ed.), Hawaii: University Press of the Pacific, 2000.

Rattalino, Piero. *Historia del piano. El instrumento, la música, y los intérpretes*. Juan Godó Costa (trad.), España: Idea Books, 2005.

Ravel, Maurice. *A Ravel Reader. Correspondence, articles, interviews*. Arbie Orenstein (ed.), New York: Columbia University Press, 1990.

Ravel, Maurice. "Contemporary music. (1928)". En Bryan R. Simms, (ed.). *Composers on Modern Musical Culture: an anthology of readings on twentieth-century music*. (86 – 95). New York: Schirmer Books, 1999.

Ravel, Maurice y Roland-Manuel. "Lettres De Maurice Ravel Et Documents Inédits." *Revue De Musicologie* 38, no. 113 (Jul, 1956), Paris: Société Française de Musicologie, 49-53. *JSTOR* [www.jstor.org/stable/927305](http://www.jstor.org/stable/927305). (Consulta: diciembre 16, 2020).

Régnier, Henri de. *La cité des eaux*. Lyon: H. Lardanchet, 1921. Consulta en *Gallica, la Bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires [The digital library of the National Library of France and its partners.]* [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96403272?rk=343349;2](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96403272?rk=343349;2) (Consulta: enero 7, 2021).

Roland-Manuel, Alexis. *Ravel*. Roberto J. Carman (trad.), Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

Salvetti, Guido. *Historia de la música. Tomo X: El siglo XX. Primera parte*. Andrés Ruiz Tarazona (coord.), Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999.

Samson, Jim. "Romanticism." *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001.

[www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023751](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023751). (Consulta: mayo 1, 2021).

Schonberg, Harold C. "Wild, Earl." *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030304](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030304). (Consulta: diciembre 11, 2020).

Scruton, Roger. "Absolute music." *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000069](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000069). (Consulta: mayo 30, 2021).

Scruton, Roger. "Programme music." *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394). (Consulta: mayo 30, 2021).

Searle, Humphrey. "Liszt and 20th Century Music." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5, no. 1/4. Budapest, (1963): 277-81. JSTOR, [www.jstor.org/stable/901547](http://www.jstor.org/stable/901547). (Consulta: enero 19, 2021).

Searle, Humphrey. "Liszt's Final Period (1860-1886)." *Proceedings of the Royal Musical Association* 78 (1951), (): Taylor & Francis, Ltd. 67-81. JSTOR, [www.jstor.org/stable/766047](http://www.jstor.org/stable/766047). (Consulta: diciembre 21, 2020).

Spienvogel, Jackson J. *Historia Universal. Civilización de Occidente: Tomo 2*. Karin Otterbach Jimeno (trad.), México: Cengage Learning, 2009.

Taylor, Ronald. *Franz Liszt*. Lilian Schmit (trad.), Argentina: Javier Vergara Editor, S.A., 1986.

Teboul, Jean-Claude. *Ravel. Le langage musical dans l'œuvre pour piano. A la lumière des principes d'analyse de Schoenberg*. Paris: Le léopard d'or, 1987.

Timbrell, Charles y Esperanza Berrocal. "Viñes, Ricardo". *Grove Music Online*. Deane Root (Editor in Chief), Oxford University Press, 2001. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029430](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029430). (Consulta: diciembre 15, 2020).

Walker, Alan. *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years, 1861-1886*. New York: Cornell University Press, 1996.

Walker, Alan. *Franz Liszt. Tome 1. 1811-1861*. Hélène Pasquier (trad.), France: Fayard, 1989.

Walker, Alan y Carey Humphreys. "Liszt's Pianos." *The Musical Times* 119, no. 1619 (1978): 24-25. JSTOR, [www.jstor.org/stable/958616](http://www.jstor.org/stable/958616). (Consulta: enero 17, 2021).

## b. Consultada

Chiantore, Luca, Áurea Domínguez y Sílvia Martínez. *Escribir sobre música*. Barcelona: MusikeonBooks, 2016.

Eco, Umberto. *Cómo Se Hace Una Tesis*. Lucía Baranda y Alberto Clavería (trads.). Barcelona: Editorial Gedisa, 2010.

Forte, Allen. "Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century." *19th-Century Music* 10, no. 3 (1987): 209-28. JSTOR, [www.jstor.org/stable/746436](http://www.jstor.org/stable/746436). (Consulta: enero 26, 2021).

Long, Marguerite. «El concierto en sol de Ravel». *Pauta. Cuadernos de crítica y teoría musical*, Vol XV, nº 55-56, (julio-diciembre de 1995), México: Conaculta, INBA, Cenidim, 119-136.

Schoenberg, Arnold. *Tratado de armonía*. Ramon Barce (trad.), Madrid: Real Musical, 1999.

### c. Páginas web

Assessorato Cultura e Turismo. La tivoli che non ti aspetti. [www.visittivoli.eu/le-ville/villa-d-este&lang=IT](http://www.visittivoli.eu/le-ville/villa-d-este&lang=IT)

Château de Versailles. Le Bassin de Latone. Au cœur d'une restauration Historique. [latone.chateauversailles.fr/](http://latone.chateauversailles.fr/)

Gallica, la Bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires [The digital library of the National Library of France and its partners.] [www.bnf.fr/fr](http://www.bnf.fr/fr)

Italia. Agenzia Nazionale Turismo. [www.italia.it/en/travel-ideas/unesco-world-heritage-sites/villa-deste-a-triumph-of-the-baroque/brief-history-of-villa-deste.html](http://www.italia.it/en/travel-ideas/unesco-world-heritage-sites/villa-deste-a-triumph-of-the-baroque/brief-history-of-villa-deste.html)

Larousse. Langue française, dictionnaire.

[www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cit%C3%A9/16229](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cit%C3%A9/16229)

Opéra Comique. [www.opera-comique.com/fr/un-lieu-une-histoire](http://www.opera-comique.com/fr/un-lieu-une-histoire)

Opéra National de Paris. [www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/personalities/abbe-perrin-director-of-the-academy-from-1669-until-1672](http://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/personalities/abbe-perrin-director-of-the-academy-from-1669-until-1672)

UNESCO [ United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization] [whc.unesco.org/en/list/1025/](http://whc.unesco.org/en/list/1025/)

Villa d'Este. Tivoli. [www.villadestetivoli.info/storiae.htm](http://www.villadestetivoli.info/storiae.htm)

### d. Partituras

Liszt, Franz. *Édition de Travail des Œuvres de Liszt. Au bord d'une source*. Alfred Cortot (Ed.), Paris : Editions Salabert, 1978.

Liszt, Franz. *Eine Faust Symphonie (in drei Charakterbildern)*. Leipzig: Ernst Eulenburg, No.477, n.d., ca.1930.

Liszt, Franz. « Les jeux d'eau à la Villa d'Este ». *The piano music of Franz Liszt. Volume II.* Earl Wild (Ed.), New York: G. Schirmer, Inc., 1988.

Liszt, Franz. *Tagebuch eines Wanderers. Für Pianoforte zu zwei Händen. Franz Liszts Musikalische Werke. Serie II, Band 4.* José Vianna da Motta (Ed.), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916.

Ravel, Maurice. *Jeux d'eau.* Peter Jost (Ed.), Munich: G. Henle Verlag, 2008.

Ravel, Maurice. *Jeux d'eau. For Solo Piano.* Roger Nichols (Ed.), London: Edition Peters, 1994.

Franz, Schubert. *Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge. Band 7. 1822-23 b.z. 'Die schönen Mälerin'.* Eusebius Mandyczewski (Ed.), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.

Franz, Schubert. *Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge. Band 9. 1827-28 b.z. 'Schwanengesang'.* Eusebius Mandyczewski (Ed.), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.