

Propuesta de ejercicios para la interpretación de *Gaspard de la nuit* de Ravel

Francisco José García Verdú

Catedrático de Repertorio con Piano del CSMA

ORCID: 0009-0009-7201-0017

fj.garciaverdu@iseacv.gva.es

Fecha de recepción: febrero 2026 · Fecha de aceptación: abril 2026

Resumen:

Este artículo presenta una propuesta de ejercicios específicos para la interpretación pianística de Gaspard de la nuit (1908) de Maurice Ravel, una de las obras más exigentes del repertorio pianístico del siglo XX. A partir de un análisis detallado de los tres movimientos —Ondine, Le Gibet y Scarbo— se estudia la estrecha relación entre el texto poético de Aloysius Bertrand y las decisiones compositivas de Ravel, atendiendo a aspectos formales, armónicos, rítmicos y texturales con claras implicaciones interpretativas. El trabajo combina el análisis musical con una perspectiva práctica derivada de la experiencia directa del autor como intérprete, lo que permite identificar los principales retos técnicos y expresivos de la obra. Como aportación principal, se propone una serie de ejercicios originales orientados a la resolución de pasajes de especial complejidad, abordando cuestiones como la repetición de notas, la independencia de voces, el control del sonido, la flexibilidad del brazo y la gestión del tempo. Esta investigación pretende servir como herramienta pedagógica y artística para pianistas avanzados, ofreciendo un enfoque integrado entre análisis, técnica e interpretación estilísticamente fundamentada.

Palabras clave: Gaspard de la nuit; Ravel; ejercicios para la interpretación; investigación.

Abstract:

This article presents a proposal of specific exercises for the pianistic interpretation of Gaspard de la nuit (1908) by Maurice Ravel, one of the most demanding works in the twentieth-century piano repertoire. Based on a detailed analysis of its three movements —Ondine, Le Gibet, and Scarbo— it examines the close relationship between the poetic text by Aloysius Bertrand and Ravel's compositional decisions, focusing on formal, harmonic, rhythmic, and textural aspects with clear interpretive implications. The study combines musical analysis with a practical perspective drawn from the author's direct experience as a performer, allowing the identification of the main technical and expressive challenges of the work. Its main contribution is a set of original exercises designed to address particularly complex passages, dealing with issues such as note repetition, voice independence, sound control, arm flexibility, and tempo management. This research aims to serve as both a pedagogical and artistic tool for advanced pianists, offering an integrated approach that connects analysis, technique, and stylistically informed interpretation.

Keywords: Gaspard de la nuit; Ravel; performance exercises; research.

Introducción

Gaspard de la Nuit: Tres Poemas para Piano sobre Aloysius Bertrand es una obra para piano compuesta en 1908 y estrenada por Ricardo Viñes en París el 9 de enero de 1909.

Etimológicamente hablando, *Gaspard* viene del persa *Gizbar*, que hace referencia a la persona a cargo del tesoro real. Siglind Bruhn dice al respecto: «Gaspard de la nuit, o tesorero de la noche, hace alusión a alguien encargado de todo lo precioso, oscuro, misterioso, quizá incluso taciturno».¹

Esta obra está basada en el libro del poeta francés Louis Jacques Napoleon Bertrand (1807-1841), más conocido por Aloysius Bertrand. *Gaspard de la Nuit: Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot* fue publicado, tras muchos esfuerzos, en 1842.

En el libro de Bertrand, *Gaspard de la nuit*, según cuenta una leyenda de entonces, es un personaje demoníaco, una encarnación traviesa y poética de Satanás, quien se supone que le da el libro a Bertrand. Estos poemas son en realidad de Bertrand, claro está, titulándose «Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot». Rembrandt (1606-1669) fue un pintor holandés creador del claroscuro, claro ejemplo de ello es *La ronde de nuit*, y conocido por participar de la poesía del silencio. Asimismo, Callot fue un grabador francés (1592-1635).

El libro de *Gaspard de la nuit* está dividido en seis volúmenes: *Escuela Flamenca, El antiguo París, La noche y sus ilusiones, Las crónicas, España e Italia y Silvas*. *Ondina* se encuentra extraída de *La noche y sus ilusiones*, mientras que *La Horca* y *Scarbo* son parte de los poemas sacados del cuaderno del autor, de un capítulo a parte llamado *Obras Destacadas*.

Ondine

Poema de *Ondine*

«... me parecía escuchar

una vaga armonía que encantaba mi sueño
y que se extendía cerca un murmullo parejo
a un canto entrecortado tierno y apenado.

Ch. Brugnot, *Los dos genios*.

-¡Escucha, escucha! Soy yo, Ondina, la que con estas gotas de agua acaricia los losanges de tu ventana iluminada por los mortecinos rayos de la luna. Heme aquí con túnica tornasolada dama del castillo que desde su balcón contempla la hermosa noche estrellada y el bello lago durmiente.

»Cada ola es una ondina que nada en la corriente; cada corriente, un sendero que serpentea hasta mi palacio; y mi palacio fluido se erige en el fondo del lago, en el triángulo del fuego, la tierra y el aire.

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

*

Tras murmurar su canción, me suplicó que acogiera en mi dedo su anillo para convertirme en esposo de una ondina y que visitara con ella su palacio para convertirme en rey de los lagos.

Y como le respondí que amaba a una mortal, mohína y despechada soltó unas lagrimitas, estalló en una carcajada y se desvaneció en un aguacero que chorreó blanco a lo largo de mis cristales azules.»³

Análisis para la interpretación de Ondine

La forma de *Ondina*, la primera pieza de *Gaspard de la Nuit*, es una forma sonata en tiempo lento y consta de tres partes:

- Exposición del primer tema (compás 2) y del segundo tema (compás 32), ambos melódicos.
- Desarrollo conteniendo un tercer tema (compás 45), melódico y modulante.
- Reexposición, únicamente, del primer tema y coda.



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

Este motivo establece una atmósfera de misterio y placidez que nos transporta a “la hermosa noche estrellada y el bello lago durmiente”.

Rítmicamente este *ostinato* está formado por una subdivisión asimétrica (2+3+3) de acuerdo al compás de 4/4.

En el tercer compás aparece el tema de la ondina consecuentemente con las palabras del poema: “Soy yo, Ondina”⁴



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



Un nuevo material aparece a partir del compás 57 y que parece corresponderse con la segunda estrofa del poema. Observamos que Bertrand ahí utiliza el recurso de la anadiplosis:⁵

«Cada ola es una ondina que nada en la **corriente**; cada **corriente**, un sendero que serpentea hasta **mi palacio**; y **mi palacio** fluido se erige en el fondo del lago, en el triángulo del fuego, la tierra y el aire.»⁶

Observamos que Ravel introduce una nueva idea en la mano derecha que se encuentra conformada por una secuencia (doblada en terceras y cuartas) y un arpeggio en el último tiempo del compás (bien visible al punto de encontrarse separado por ligaduras y un acento, además del cambio en el bajo formando un tritono *do#-sol*).

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



Refiriéndonos a la voz superior, la secuencia está compuesta por un esquema de cuatro fusas donde la primera nota del grupo hacia la nota superior para después descender a la primera nota del siguiente grupo por medio de una nota de paso.

Este esquema secuencial no se repite exactamente en cuanto al tipo de intervalos pero sí respecto a la dirección, conformando así una línea de agua serpenteante como se intuye en el poema de Bertrand.

En cuanto al otro recurso poético mencionado (el de la anadiplosis), observamos un comportamiento semejante en la música a partir de este compás a través de sus repeticiones que se hallan en los compases 58-59 y 61-62.

En este mismo compás, el 62, aparece en el registro grave una escala en octavas en movimiento contrario a la secuencia.



Entre los compases 63 y 66 la melodía asciende por grados conjuntos para desembocar en un tumultuoso gran clímax en fortísimo correspondiente al segundo lamento de la ondina en la tercera estrofa del poema:

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

(Repite a 8va inferior)

Sim 9 ReM 13 Solm 9 SibM 13 Re#m 9 Fa#M 13 Sim 9

Como vemos en la progresión, los acordes corresponden al uso de la armonía extendida llegando a emplear la trecena. Resulta interesante también observar que en la disposición de las voces superiores de los acordes se conforma una escala por tonos enteros descendente.

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

Conforme avanzamos, aparecen sugeridos fragmentos de temas como en el compás 70 que cita parte del 34 y 39, o los compases 73 y 74 donde aparece el tema del compás 23 y 24 pero acompañado ahora aquí por un *glissando*, primero, en las teclas blancas, y luego en las negras evocando la escritura del arpa típicamente impresionista.



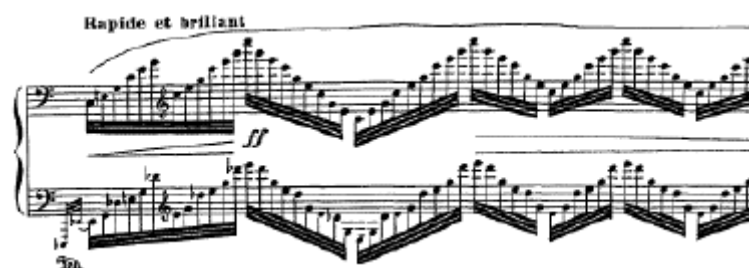
Posteriormente, la música se aquieta y da lugar a la reexposición del tema de la ondina (en la dominante de *do#* en el compás 80) de acuerdo a la cuarta estrofa del poema donde se alude a la canción de la ondina: “Tras murmurar su canción”



Una vez aquí, es importante advertir que en el poema, Bertrand cambia al personaje que habla, ahora es el mortal. Tras la breve reexposición, el cambio de voz en el poema está indicado en la partitura como una melodía monódica que recuerda al tema del compás 11, pero ahora transportado una tercera mayor descendente y desprovisto de todo tipo de armonización.



Este recitativo es seguido por un fuerte y rápido pasaje conforme a la antítesis de la línea del poema: “soltó unas lagrimitas, estalló en una carcajada”.



Cascadas de arpeggios ascienden y descienden desde el registro grave al agudo en ambas manos a través de un *crescendo*. Le seguirá a esto una secuencia, arpegiada también, de acordes de novena en movimiento paralelo.⁷

Los vaivenes de los veloces y estrepitosos arpeggios y la curva melódica sobre una gama pentáfona incompleta (*sol# fa# do# re#*) junto con el *diminuendo* nos remiten al retorno de la ondina a su morada acuática como lo indica la última línea del poema: “se desvaneció en un aguacero que chorreó blanco a lo largo de mis cristales azules”.



Tras este alarde de virtuosismo la música retorna a la tonalidad original para dar lugar al acorde del primer compás pero desplegado en forma de arpeggio en ambas manos.



Dice Henri Gil-Marchex de esta obra:

«El pianista debe tener a su disposición una paleta sonora, que sería imposible de describir por la cantidad y diversidad de los colores, y que hasta el momento, ninguna música había reclamado».⁸

Le Gibet

Poema de *Le Gibet*

«¿Qué será eso que se agita alrededor del patíbulo?

Fausto de Goethe.

¡Ay! ¿Eso que oigo será el aullido del cierzo nocturno, o el suspiro del ahorcado en el patíbulo?

¿Será algún grillo que canta acurrucado en el musgo y la hiedra estéril con que, por piedad, se calza el madero?

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

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

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

Es la campana que repica en los muros de una ciudad, bajo el horizonte, y el esqueleto de un ahorcado al que enrojece el sol poniente.»⁹

En el poema de La Horca no se relata una historia, se trata más bien de imágenes, sensaciones, características propias de lo que luego conformarán el estilo de la poesía Simbolista.

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

Ravel no buscará describir o recrear en música cada estrofa del poema sino evocar una sensación, una atmósfera general que surge del estado del poema, estructurado alrededor de una imagen alucinatoria de un patíbulo donde sólo se escucha el sonido de una campana que repica. Siendo así, la pieza de Ravel se organizará también en torno a una inquietante nota pedal, que se repetirá insistentemente desde el primer al último compás a modo de tañido de una campana.

Análisis para la interpretación de *Le Gibet*

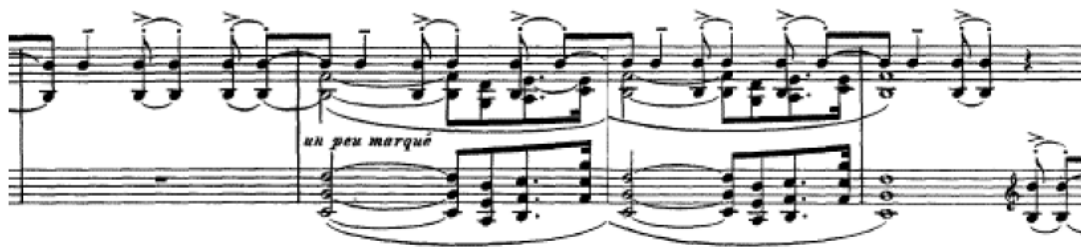
Ravel construye este pedal con un ritmo yámbico, o sea, una figura corta seguida de una larga sobre la nota si. La diferencia se encuentra en que aquí el si se encuentra octavado dándole mayor rigidez al sonido. Dice Jankélévitch de *Le Gibet*: «El pedal flotante de los Oiseaux triste, por su parte, se ha hecho ahora rígido como un listón».¹⁰

Una vez más recogemos uno de los valiosos testimonios que el propio Ravel le diera a su alumno Faure donde se revela la deliberada intención extramusical buscada por el compositor: “Ahí tiene a la campana que tañe a la puerta de una ciudad y debe tocar tales notas más fuerte que los otros acordes, con el fin de que les domine. Es un gran error el que esta campana no domine; ella toca de

forma obsesiva y permanente».¹¹

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

El primer motivo, que aparece en el registro grave armonizado en quintas paralelas superpuestas a modo de organum medieval, sugiere una marcha funébre que podría estar referida con la tercera estrofa del poema donde se menciona a la fanfare des hallali.¹²



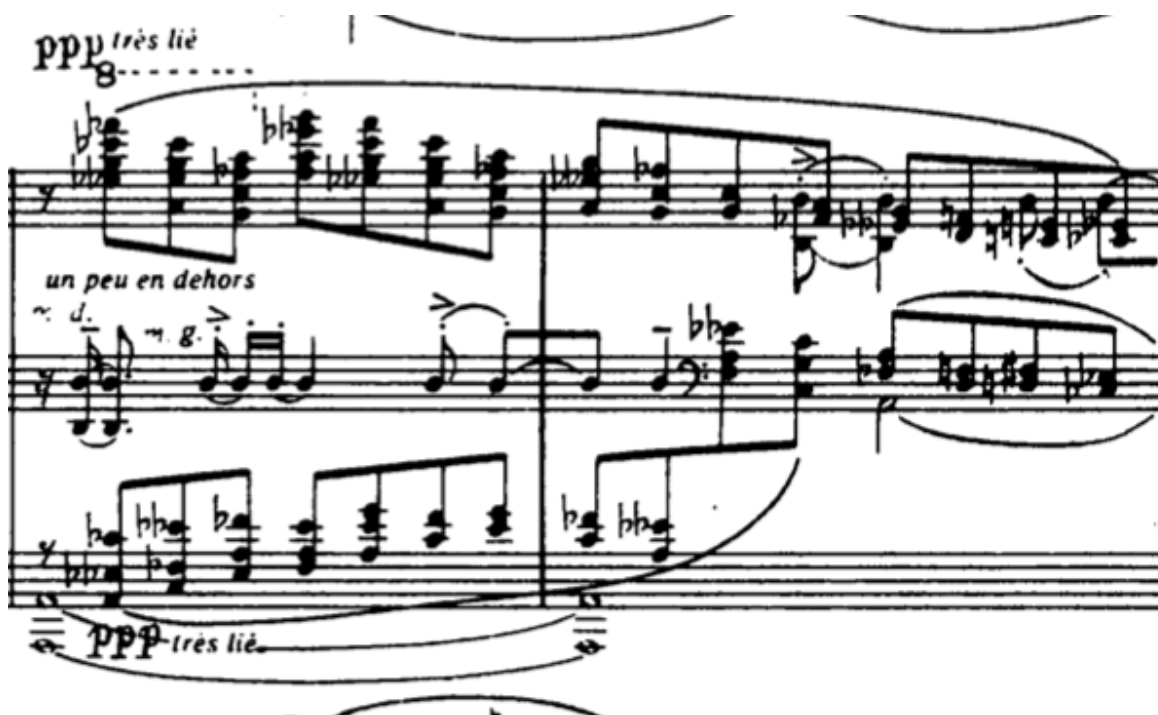
El segundo motivo hace su aparición en el compás 5, luego de hacer su exposición el primero con un tono de distancia por esa supremacía de la quinta que le otorga una sonoridad objetiva. El segundo motivo es, sin embargo, más expresivo y personal, y es expuesto en octavas.



Muchos de los acordes en esta pieza reciben un tratamiento que omite los intervallos de tercera en favor de las cuartas y/o quintas, confirmando así a la pieza una sonoridad fría, distante y objetiva.



Por otro lado, el último motivo que le hará falta a Ravel para completar la pieza, el tercero de ellos, se encuentra en el compás 20. Es la sucesión en movimiento contrario de acordes placados.



Por último, el compositor hace aparecer en el compás 28 el segundo motivo solo, suspendido sobre el pedal de si.



Arriba, en la indicación, leemos: “un poco más sonoro, pero sin expresión”, prueba de esa gelidez que rodea la pieza, esa imagen espantosa que Ravel intenta representar.

Scarbo

Poema de *Scarbo*

“Miró debajo de la cama, en la chimenea, en el baúl; no había nadie. Y no entendió por dónde había conseguido entrar, ni por dónde había escapado”.

Hoffmann, Cuentos nocturnos.

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

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

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

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

Pero enseguida su cuerpo se azulaba, diáfano como la cera de una vela, su rostro empalidecía como la cera de un pabilo, y, de pronto, se extinguía.”¹³

Scarbo es un personaje literario creado por Bertrand. Aparece como un gnomo deforme, grotesco y siniestro. Bertrand hace en total, en su obra *Gaspard de la nuit*, cuatro referencias a Scarbo en las que aparece bien como personaje principal o como secundario.

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

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

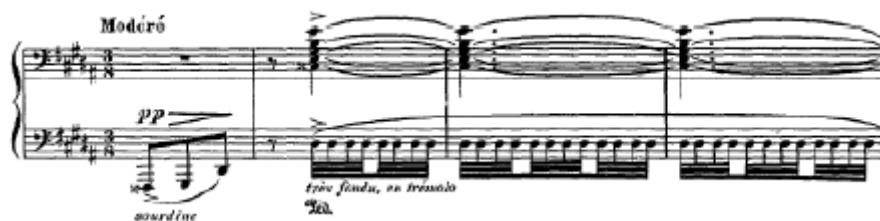
A la vez, estos aspectos del poema se verán traducidos en música en el tempo rápido de la pieza, el toque percusivo y en staccato de algunos materiales motívicos, los contrastantes cambios de matiz y dinámicas y la intensa disonancia de los acordes.

Técnicamente, nos encontramos una vez más al poema construido sobre el recurso retórico de la anáfora progresiva pero ahora de modo exclamativo. El recurso análogo que elegirá Ravel para esta pieza será el trémolo que empleado sobre diferentes materiales actuará de nexo de unión de toda la pieza.

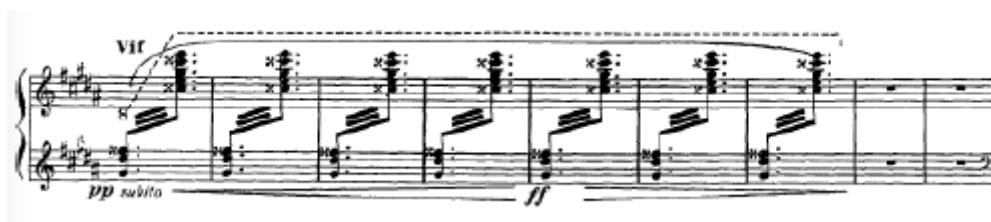
Análisis para la interpretación de *Scarbo*

Esta genial obra musical comporta once secciones con cuatro temas bien diferenciados entre ellas.

En el comienzo y tras la cabeza del tema A en pianísimo aparece el trémolo en la nota re# sobre un acorde de sexta alemana estableciendo un ambiente de suspense:



En el compás 23 el trémolo consiste en dos acordes superpuestos. Se trata del acorde de sexta alemana en la mano derecha y en la izquierda las tres notas del primer compás pero arregladas verticalmente en forma de acorde. Ravel pretende obtener mayor tensión reiterando, aquí, el tritono producido entre las notas más graves de ambos acordes (sol# - dox).

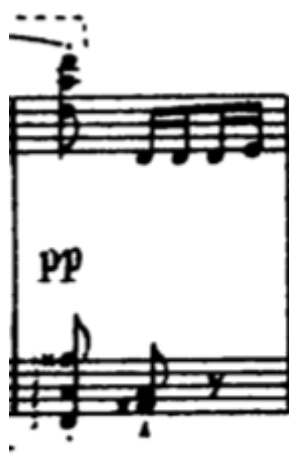


En la sección dos nos encontraremos con el tema A totalmente presentado (compás 32). El re# repetido del primer compás se transformará en el tema B en el compás 52 generando uno de los temas principales de la obra.



De las tres piezas que componen *Gaspard de la Nuit*, *Scarbo* es la más cercana al Romanticismo tanto estética como técnicamente (teniendo en cuenta las palabras mencionadas antes por el propio Ravel) siguiendo en ambos aspectos una tradición que comienza con obras como los *Mephisto Walzer* de Liszt o la *Symphonie Fantastique* de Berlioz.

Una vez más, la agilidad de *Scarbo*, el personaje literario, se hace presente en el tema C que aparece en el compás 94 sobre un acorde perfecto de re#.



Ya en la sección 3, es expuesto de primeras el tema D que será el causante de los dos grandes clímax de la pieza en los compases 366 y 565. Aquí debajo el tema D:



Por supuesto, en Scarbo encontramos pasajes más afines a la estética impresionista como la sección lenta que le sigue a la reexposición del primer tema donde sobre un monótono dibujo de cinco notas que sube y baja aparece el tercer tema pero en corcheas (por aumentación).





Cabe destacar, en el pasaje que inicia en el compás 448 donde la mano derecha utiliza sucesivamente segundas mayores mientras que la izquierda arpeggia acordes paralelos sorbe una nota pedal, la indicación que el compositor nos deja sobre esta pieza a través de su alumna Faure revela una intención impresionista: “No quiero oír notas, sino una atmósfera sonora y vaga y como con fieltro; las notas no son más que un pretexto” (Faure, 1978, p. 66)

Hacia el final de la pieza, el acorde pedal en la mano derecha es una reminiscencia del comienzo de Ondina, un modo apropiado para concluir el ciclo unificando el comienzo y final de Gaspard de la Nuit.

 A musical score snippet for piano, showing the final section. The right hand (treble clef) has a complex texture with many chords and a melodic line, marked with *ppp*. The left hand (bass clef) has a pedal point with long notes, marked with *pp*. The instruction "Sans ralentir" is written above the right hand. The piece concludes with a "FIN" marking.

Propuesta personal de ejercicios para su interpretación

Como se ha mencionado al principio del trabajo, el estudio e interpretación de la obra en escenarios de importancia notable justifica un conocimiento afianzado y madurado a lo largo de casi una década. En este apartado se continuará desarrollando el último punto del capítulo anterior pero, a diferencia de este, será de completa creación propia en la que se dispongan los ejercicios de la propuesta para el estudio de caso.

A continuación, centrémonos en el ámbito, quizá más pianístico podríamos decir, de la obra aunque el análisis y el contexto previo son necesarios para poseer un conocimiento profundo de lo que se está reproduciendo.

Hemos propuesto ejercicios para solucionar ciertos pasajes que resultan más difíciles. Debido a que he recorrido esta obra de pies a cabeza atajaremos camino si seguimos estas líneas de estudio.

Antes de nada, aclarar que hasta llegar hasta esta obra es imperativo conocer el estilo y haber tocado obras impresionistas nos ayudaría. Más aún si son del propio Ravel.

Durante esta pieza se recomienda el uso del pedal abundantemente como es común en el estilo impresionista, a veces mezclando armonías de una forma sutil, difuminando, pero nunca manchando. Es mejor utilizar pedales no totalmente pisados para esto, simplemente graduar escuchando.

Ondina

Nada más empezar nos encontramos con el que nos resultará uno de los más engorrosos motivos, el del acompañamiento.

Primeramente, podemos optar por una digitación de 4-5 para la voz superior del motivo o 3-5. Aconsejamos la digitación de 4-5 porque nos será más cómodo cuando cambiemos de armonía, y por tanto, de disposición. Además, obtendremos de forma óptima la dinámica de ppp que es requerida aquí.

Un buen ejercicio para acostumbrar la mano al trino casi constante al que estará sometida es, básicamente, un trino de 4-5 siguiendo la partitura. Si la mano se pone tensa se puede ayudar octavando el sol#.

El siguiente ejercicio ayudará a la precisión y exactitud de los acordes perfectos mayores y todos los que sigan.



Este ejercicio se puede hacer, y se aconseja, con cada una de las notas del acorde, con solo dos y finalmente de la forma que indica la imagen. Si se ve que hay notas que no se siguen escuchando, hacerlo más lento y en forte.

Desde el compás 10 hasta el 13 se advierte destacar las notas que coinciden con la melodía que forman octava porque así logramos una atmósfera aún más impresionista.

En el compás 14 el motivo de acompañamiento es muy frágil sonoramente, se puede romper la continuidad muy rápido si no se realiza muy buen legato. Atendemos aquí a una flexibilidad grande de la mano derecha. Es mejor si se ejercita de esta forma para evitar aumento de sonoridad.

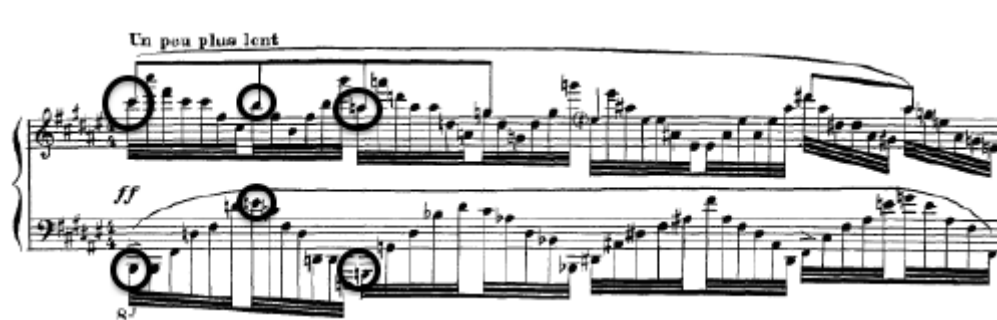
De la misma forma, en el compás 20 se recomienda practicar la mano derecha lo más legato posible y, solo, la mano izquierda muy bien articulada, exagerando la dinámica y llevándolo a mayor velocidad de lo que se necesitará, para que la mano se acostumbre más rápido a la elasticidad que requiere ese diseño.

Avanzamos al compás 52, donde la melodía está compartida por la derecha y la izquierda. Otro lugar delicado en cuanto al sonido. Practicar solo la melodía con las dos manos, cada mano la nota que le corresponda, y delinear muy bien el dibujo que se quiere conseguir para que entre bien en el oído y luego se pueda escuchar perfectamente cuando se integre el resto de ornamentaciones.



En el compás 57, aconsejamos estudiar las dobles notas de la mano derecha en una distribución de tresillos, marcando mucho la primera de cada tres. Lo mismo en grupos de seis y posteriormente de doce. Cuando volvamos al modelo de cuatro estudiar según la posición de la mano y todas las notas que pueda abarcar. Ej.: las tres primeras notas podemos tocarlas en una posición, las otras cuatro que siguen en otra, las siguientes cuatro en otra...

Cuando llegamos al compás 66, afrontamos dos problemas: los grandes arpeggios a dos manos y la irregularidad de los grupos entre mano derecha e izquierda. En primer lugar, el diseño arpegiado se soluciona fácilmente practicando por posiciones, teniendo en cuenta el salto de la última nota en cada posicionamiento de la mano. En segundo lugar, la irregularidad es un factor que no debemos temer, vemos que en la partitura Ravel no escribe septillo o seisillo o quintillo, simplemente quiere que fluya. Así que lo más importante será que no se noten paradas entre los cambios a septillo, etc. Conseguiremos esto a través de marcar mucho las partes fuertes del tiempo.



Nueve compases después vemos un glissando en teclas negras en la izquierda seguido de otro en la mano derecha. Bien, respecto a la forma de realizar glissandi es muy particular, a cada intérprete le va mejor de una forma. Nosotros optamos por hacerlo en la izquierda con el dedo índice justo entre la segunda falange y la tercera. El glissando de la mano derecha, también se realizaría con la segunda y tercera falange de los dedos corazón y anular.

Por último, en los tres últimos compases de la pieza para obtener esa igualdad de sonoridad que pide Ravel haremos, otra vez, el ejercicio de ligar mucho unas notas a otras con mucha flexibilidad del brazo.



Le Gibet

En rasgos generales, en esta segunda pieza que integra *Gaspard de la Nuit* no se requiere ningún ejercicio que implique tanta velocidad como en *Ondine*.

Ahora sí, es importante tener plena consciencia del peso, sentir bien como los dedos llegan hasta el fondo del teclado para obtener muy buen sonido y que pueda ser más controlado.

Es verdad que, de vez en cuando, es necesario tocar la obra a un tempo más ligero para así escuchar mejor la estructura en la que se basa y entender mejor las frases.

En el tercer compás de la pieza el elemento nuevo que aparece, debido a su textura, aconsejamos que no se destaque la voz superior, como la indicación que pone de “un poco marcado” nos podría hacer pensar. El “un poco marcado” va para el acorde en sí. Recordar que en la escritura pianística muchas veces con el posicionamiento de una indicación o dinámica se quiere decir también si va referida a la mano derecha o a la izquierda. En resumen, debe ser un bloque de acordes paralelos, esa es la sensación auditiva que hay que conseguir.



Cabe destacar un momento de la obra con una curiosa indicación, la del compás 28: “un poco afuera, pero sin expresión”. Recomendamos tocar, para cumplir con esa inexpresividad, sin tener en cuenta la ligadura, es decir, tocando todas las notas de la derecha con la misma cantidad de potencia.

Scarbo

Con esta última pieza Ravel quería hacer, expresamente, una obra más difícil que *Islamey* del compositor soviético Mily Balakirev. Desde luego, lo logró.¹⁴

En esta pieza, tras estudiarla detenidamente, creemos importante la rigurosidad del tempo. En realidad hay muchas indicaciones de tempo, pero todas ellas son simplificables a una sola que mide en ocasiones corcheas o corcheas con puntillo (partes más tranquilas), y en otras mide negras o negras con puntillo (partes rápidas).

En el segundo compás ya venimos avisados de qué atmósfera quiere Ravel, con sordina y pianísimo. Así que el tremolando sobre el re# no debe ser el protagonista, sino un elemento que crea atmósfera como el motivo de inicio de Ondina. En términos de digitación, no importa el hacerlo con un dedo o alternando dos, ni tampoco el hecho de que suenen todas.



En el trémolo del compás 23 haríamos un ejercicio empezando desde el segundo acorde del trémolo, porque es importante que el segundo acorde sea igual de potente que el primero y obtener el mejor efecto cuando hagamos crescendo.

Durante la serie de compases que comienza en el compás 81 aconsejamos que para los cambios de registro que impliquen cruce de manos se opte por practicar llegando, en este caso, a la tercera y solo tocando la nota más grave. Repetir unas diez veces este mecanismo y, luego, hacer lo mismo con la nota más aguda para después ejercitarlo con la tercera.



Entonces llegamos al pasaje donde del todo se pondrá a prueba la repetición de notas, que está presente en toda la pieza. En el compás 168 la mano izquierda está acompañando con un diseño que deberá de ejecutarse con suficiente agilidad. Para ello la mejor digitación es: 5-1-3-1-3-1; y así en los compases siguientes. Aún con la digitación no tendremos el pasaje resuelto, practicaremos haciendo un staccato en la segunda nota porque el pulgar necesitará mucha velocidad, ya que si no, hay peligro de que obstaculice al tercer dedo. Posteriormente, estudiaremos por posiciones, tocando muy rápido y fuerte, y en staccato todas las notas.

Cuando llegamos al compás 256, el pasaje se presta a muchos arreglos pero nosotros no aconsejamos más que los necesarios. Proponemos la digitación siguiente:

♪ du mouvt précédent



toujours ppp



2^o.

Durante los compases 448 y 464 advertimos que la melodía no está distribuida en tresillos sino en grupos de dos. El peligro del acompañamiento de arpeggios en tresillo nos puede hacer transformar la distribución de la melodía.



11 23 11 23 11 23

ppp

3 3 3 3 3

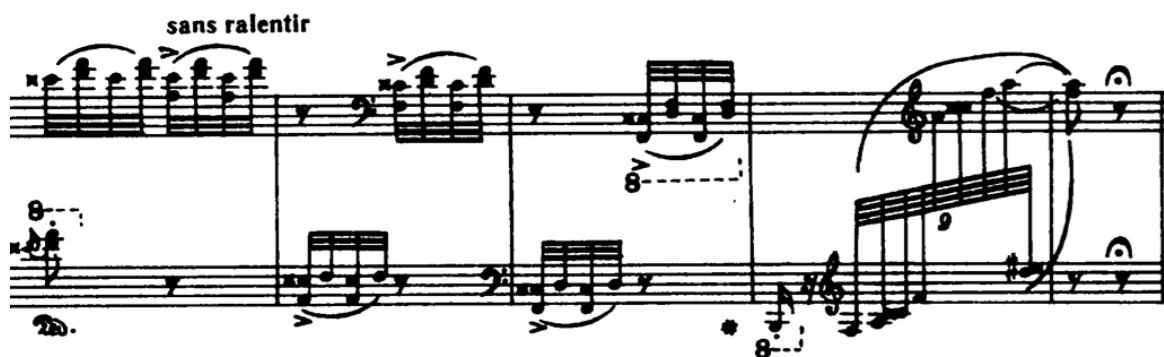
2^o.

Por otro lado, en el compás 472 la mano derecha tiene un diseño de lo más inusual. Consiste en segundas mayores en descenso: las impares en teclas negras y las pares en teclas blancas. La digitación deberá ser 3-2 (tocar con la yema para tener más superficie de ataque) para las segundas impares y el pulgar tendrá que tocar dos notas en las teclas pares. Se recomienda estudiar por posiciones para que se automatice el lugar donde tiene que caer el pulgar y los dedos que tocan la escala pentáfona.



En el compás 521 volvemos a realizar el ejercicio para mejorar la repetición de los dedos en la mano izquierda que comentamos del compás 168. La digitación empleada en el anterior pasaje análogo se mantiene.

Para terminar, en los últimos compases de la obra Ravel nos indica “sin ralentizar” lo cual implica mucha exigencia, veamos por qué. Cuando surge esta indicación la figuración que nos aparece posee valores pequeños, y en una velocidad bastante alta tienen que recorrer todo el registro desde el agudo hasta lo más grave sin ninguna licencia, para después, con un breve silencio de semicorchea, rematar la obra con el arpeggio bitonal de SiM y SiM.



Para estos cruces de manos, ejercitaremos adelantando la siguiente posición de la mano lo antes posible una vez que la otra haya comenzado a tocar el grupo.

No recomendamos poner pedal en el último arpeggio puesto que incumpliríamos el silencio último que nos escribe Ravel para que se escuche el vestigio del fa# y el la#.

Conclusión

Esta serie de ejercicios los llevé a cabo para interpretar la obra *Gaspard de la nuit*. Por cuestiones de extensión, no puedo parar a detenerme tanto como me gustaría, por eso matizo que esta propuesta es solo un parte del total necesario de trabajo pianística para acometer esta obra.

En mi canal de Youtube, puedes escuchar la obra entera en distintos lugares. Recomiendo especialmente que escuches la grabación de la tercera pieza, *Scarbo*:

Bibliografía

- Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la noche: Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot*. Traducido por Marcos Eymar. Madrid: Augur Libros, 2008.
- Bruhn, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997.
- Durand, Éditions. “Le Gibet.” En *Maurice Ravel: œuvres pour piano II*, 10–14, 20–60. París: Durand, 2005.
- Faure, Henriette. *Mon maître Maurice Ravel*. París: Éditions ATP, 1978.
- Gil-Marchex, Henri. “La technique de piano.” *La Revue musicale* 6 (8 abril 1925): 43.
- Jankélévitch, Vladimir. *Ravel*. París: Seuil, 1995.
- Orenstein, Arbie. *Lettres, écrits, entretiens*. París: Flammarion, 1989.
- Ravel, Maurice. *Ravel according to Ravel*. Editado por Vlado Perlemuter, Hélène Jourdan-Morhange y Harold Taylor. Traducido por Frances Tanner. Londres: Kahn & Averill, 1988.

¹ Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997), xxviii.

² Las Ondinas son definidas por el Papa Honorio III como el tipo de espíritus elementales que habitan las aguas (1760, p. 20).

³ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la noche: Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot*, trad. Marcos Eymar (Madrid: Augur Libros, 2008).

⁴ La textura de este fragmento nos recuerda a un pasaje de otra obra de Ravel *Une barque sur l’océan* que está bastante relacionada con el elemento acuático también.

⁵ Figura retórica que consiste en repetir al final de un verso o de una cláusula, y al principio del siguiente, un mismo vocablo. El fin es crear un efecto excitante por acumulación.

⁶ En negrita la figura retórica.

⁷ Nos recuerda a la obra *Jeux d’eau* de Ravel.

⁸ Henri Gil-Marchex, “La technique de piano,” *La Revue musicale* 6 (8 abril 1925): 43.

⁹ Bertrand, *Gaspard de la noche*.

¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *Ravel* (París: Seuil, 1995), 51.

¹¹ Henriette Faure, *Mon maître Maurice Ravel* (París: Éditions ATP, 1978).

¹² La fanfare des hallali es un tipo de fanfarria que se interpreta en memoria de la presa muerta al finalizar una cacería.

¹³ Bertrand, *Gaspard de la noche*.

¹⁴ Popular en su época al haber sido designada como la obra más difícil para piano jamás escrita