

RUSSISCHER  
KRIEGER

1914

el si



# *La tumba de Couperin, singular homenaje de Ravel al barroco francés*

YAGO MAHÚGO



Podría decirse que las formas tradicionales de la guerra cambiaron definitivamente desde los primeros meses de 1916, cuando se desencadenaron las grandes ofensivas que supusieron el creciente recrudecimiento de la Primera Guerra Mundial. Tras los dos primeros años del conflicto, los frentes de trincheras se habían estancado y eran escenario de los rutinarios escarceos de unos ejércitos incapaces de imponerse con superioridad sobre sus enemigos. Centenares de miles de vidas humanas fueron sacrificadas a partir de aquel momento, en un intento de los estados mayores por romper esta situación de estancamiento, de poner fin, con escaso éxito y un enorme derroche de vidas, a un conflicto en apariencia insostenible que ya duraba demasiado y que, imprevisiblemente, acabó durando otros dos años más. La parte más oscura de la imaginación humana como ciencia aplicada a la muerte desplegaba sus más siniestros méritos con la irrupción de medios tecnológicos de destrucción masiva, como los cañones de gran calibre, los gases tóxicos o los tanques. Soldados enfermos y hambrientos, atrapados en la miserable monotonía de sus propias posiciones, en condiciones infrahumanas, defendían largas extensiones de trincheras, desde las que fueron obligados a lanzar avances inútiles por mandos incapaces de percibir lo que los grandes generales de la Antigüedad supieron siempre: que la victoria depende no del simple exterminio del contrario, si no de la preservación de las propias fuerzas mediante el movimiento rápido y certero de las tropas. Humanos y otros seres vivos, como los imprescindibles caballos de la guerra antigua, se convirtieron entonces en simple carne de cañón alejados de la épica guerrera de antaño. Desde este momento histórico hasta el despliegue de la guerra tecnológica moderna, solo distaba extender perfeccionados medios tecnológicos de destrucción masiva al interior de los

núcleos de población civil, mortífera operación conceptual que se desarrolló con éxito en la siguiente guerra mundial.

Pero, como resulta patente, *inventiva* no es un sinónimo completo de creatividad, y menos aún en el contexto de una guerra que se torna tecnológica. Para mostrarlo con claridad se hace necesario estrechar el foco y centrarse en alguna de las historias humanas singulares que se desarrollaron en los mismos escenarios donde tenía lugar el drama de la guerra, como en el frente Occidental, donde sirvieron, perdieron la vida y sobrevivieron soldados concretos con nombres y apellidos. Allí, en las cercanías de Verdún donde se desarrolló la ofensiva de los ejércitos liderados por el káiser alemán desde febrero de 1916, se encontraba el músico Maurice Ravel (1875-1937), el compositor francés universalmente famoso por su innumerables veces interpretado y versionado Bolero, ejemplo de la superación humana impulsada por el aliento de la creatividad, un compositor dandi que nunca destacó por su presencia física, corporalmente delicado, casi etéreo, pero que, artísticamente enorme, «sobresalió por revelar los juegos más sutiles de la inteligencia y las fusiones más ocultas del corazón» (Le Robert). Mientras que, para la práctica totalidad de los compositores famosos a lo largo de la historia, el hecho de vivir en tiempos de guerra supuso una inhibición parcial o total de su capacidad creadora —es célebre en este sentido el caso de Shostakovich—, para Ravel la Gran Guerra supuso un motor de febril inspiración impulsado por la necesidad creadora de contrarrestar la destrucción del mundo que se desmoronaba a su alrededor: «Ya no puedo más. Esta pesadilla, renovada cada minuto, es demasiado horrible. Creo que me volveré loco o seré víctima de pensamientos obsesivos. ¿Cree usted que ya no trabajo? Nunca he trabajado con una furia tan desesperada y heroica» (carta de Maurice Ravel a Cypa



Godebski del 3 de agosto de 1914). Inspiración tan solo frenada por la profunda desazón que le provoca el no ser llamado a filas para defender su amada Francia: «como usted habrá previsto, mi aventura terminó de la manera más ridícula: no me quieren porque peso dos kilos menos de lo requerido [...]. Ahora me encuentro inactivo. Ya no tengo voluntad de trabajo».

El inicio de la contienda sorprendió a Ravel en la ciudad vascofrancesa de San Juan de Luz, ciudad de donde era oriunda Marie Delouart, la madre del compositor. Desde el primer momento muchos de los amigos y conocidos de su círculo social se alistan en las tropas francesas, y Ravel intenta también dar el mismo paso. Es bien conocida la fijación de Ravel por participar en la Primera Guerra Mundial, que acaba siendo enrolado para servir como conductor de un camión de suministros y ambulancia —al que bautizó *Adelaida* en memoria del ballet homónimo que compuso en 1912— en las proximidades de Verdún, tras haberse presentado voluntario y haber sido rechazado como piloto de combate debido a sus condiciones físicas: corta estatura —1,57 metros— y escaso peso corporal —54 kilos—. La labor de Ravel como conductor consistió en abastecer a los soldados de todo lo necesario para su supervivencia y retirar a los heridos, tareas cruciales en el mantenimiento de la denominada «línea de salvación de Verdún». Stravinski mostró su admiración por la valentía que demostró Ravel con esta voluntad personal de no eludir

los horrores de la guerra: «a su edad y siendo quien era podía haber servido en un lugar menos conflictivo, o simplemente no haber participado». Sin embargo, antes de cumplir un año de servicio, fue desmovilizado después de ser hospitalizado con síntomas de congelamiento, aquejado de disentería y probablemente enfermo de peritonitis. Ravel fue operado en octubre de 1916 y apartado del frente en marzo de 1917. En enero de 1917 conoció la muerte de su madre, noticia que sumió al compositor francés en un hondo abatimiento del que nunca se recuperaría, todavía mayor al que le produjo lo vivido en el frente de guerra; sin embargo, la suma de experiencias tan traumáticas no supuso un freno definitivo a la actividad creativa en su etapa de madurez. Pese a su profunda depresión, Ravel compuso en 1917 el grueso de la composición neobarroca que tituló *Le tombeau de Couperin* (*La tumba* —o el sepulcro— *de Couperin*), obra que llevaba gestando desde 1914, y que culminó en junio de 1918 en casa de la señora Dreyfus, su *madrina de guerra* y la madre del músico Roland-Manuel. El compositor cerró definitivamente la obra en 1919 con la orquestación de cuatro de sus piezas (*Prélude*, *Forlane*, *Menuet* y *Rigaudon*) —más adelante figura la lista con las seis piezas de la obra—. La primera interpretación de la versión para piano fue encomendada a Marguerite Long, la pianista favorita y amiga del compositor, el 11 de abril de 1919. La versión orquestada se estrenó el 28 de febrero de 1920.

La palabra *tombeau* fue el término empleado, en el campo de la música académica, para designar a un género musical muy frecuentado en la época barroca que se componía en honor de grandes personalidades, pero también para rendir homenaje poético a seres queridos como familiares o amigos, aunque su nombre no lo indique así, tanto para personas vivas como para aquellos ya enterrados en su propia *tumba*. Este género floreció con exuberancia en tierras de fe católica, como Francia o Europa Central, donde la música fúnebre gozaba de una larga tradición que hundía sus raíces en la Antigüedad. Se trata de piezas de carácter predominantemente solemne, interpretadas con un tempo deliberadamente demorado para invitar a la meditación, trufadas ocasionalmente de pasajes con plena fantasía armónica, o con gran audacia rítmica. Son característicos de este género elementos como las notas repetitivas que representan a la muerte llamando a la puerta, o el uso de escalas diatónicas o cromáticas ascendentes o descendentes para simbolizar las tribulaciones del alma que se enfrenta a su trascendencia. Heredan el carácter lento y elegíaco de formas musicales como la *allemande grave* y la *pavana*, esta última una danza renacentista ya en desuso en la época en la que el *tombeau* se puso de moda. La tradición de la escuela barroca francesa reinterpreta con escepticismo y distancia emocional las inflexiones de duelo y el sufrimiento que son característicos de la forma italiana *lamento*, renunciando a sus facetas más dramáticas. Esta es también la tesitura de la obra de Ravel, cuyo carácter apacible, colorista y luminoso contrasta con la finalidad de homenaje fúnebre a amigos trágicamente fallecidos, con el estado emocional depresivo de su autor y con la tormentosa etapa histórica en la que fue compuesta. Ravel trasciende la tristeza por todas las pérdidas sufridas para transmitir en triunfo de la vida sobre la destrucción devastadora de la guerra o la vejez.



*San Juan de la Luz. Casa de la madre del compositor*



El compositor francés rinde así homenaje al barroco, que fue una de las etapas musicales más brillantes de la historia de la música francesa, sobre todo gracias a las aportaciones musicales los grandes maestros virtuosos de la escuela francesa de clave. Podemos mencionar los siguientes tombeaux entre los más célebres de la época barroca: *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancrocher* (Johann Jakob Froberger) para clave (1652), *Tombeau de M. de Blancrocher* (Louis Couperin) para clave (1660), *Tombeau de Sainte-Colombe* (Marin Marais) para viola de gamba (1701), *Tombeau de François Ginter* (Jacques de Saint-Luc) para laúd (1706). Ravel no es el único compositor de la Edad Contemporánea que se ve atraído por esta forma musical, también podemos mencionar obras como *Tombeau de Froberger* de nuestro contemporáneo Roman Turovsky, o *Tombeau de Claude Debussy*, recopilatorio dirigido por Henri Prunières que en 1920 reúne las piezas de diez compositores diferentes: Paul Dukas, Albert Roussel, Gian

Francesco Malipiero, Eugène Goossens, Béla Bartok, Florent Schmitt (seis piezas para piano solista), Manuel de Falla (una pieza para guitarra), Maurice Ravel (una pieza para violín y violonchelo), Eric Satie (una melodía) e Igor Stravinsky (una versión para piano extraída de sus *Sinfonías para instrumentos de viento*).

*Le tombeau de Couperin* es una suite para piano en seis partes, cada una de las cuales está dedicada por Ravel como homenaje a un amigo fallecido en la Primera Guerra Mundial, o más como consuelo y depósito de memoria para los familiares y amigos supervivientes del fallecido. En la obra se combinan elementos de la tradición barroca con el objetivo de producir los sonidos claros y nítidos que requiere un instrumento como el clave, con la utilización de los recursos más avanzados del piano mediante el uso del pedal, graduales cambios de dinámica y no repentinos como sucede en el clave, y la fuerza y vigor en el toque como la requerida en la pieza final denominada *Toccata*:

— *Prélude* (en mi menor): en memoria del teniente Jacques Charlot, que trabajó con su primo Durand en la edición de las obras de Ravel, y que había transcritado *Ma Mère l'Oye* para piano solo.

— *Fugue* (en mi menor): en memoria de Jean Cruppi, el hijo de la mujer que apoyó con intensidad al compositor en el estreno de la ópera *L'Heure espagnole* y a quien está dedicada esta obra.

— *Forlane* (en mi menor): en memoria del teniente Gabriel Deluc, pintor vasco de San Juan de Luz, autor de una de las obras que colgaba de las paredes de la residencia de Ravel en Monfort-l'Amaury.

— *Rigaudon* (en do mayor): en memoria de los hermanos Pierre y Pascal Gaudin, unidos por fuertes lazos de amistad a la familia de Ravel y que habían fallecido destrozados por el mismo obús.

— *Menuet* (en sol mayor): en memoria de Jean Dreyfus, hijo de la señora Fernand Dreyfus, madrina de guerra del compositor.

— *Toccata* (en mi mayor): en memoria del capitán Joseph de Marliave, musicólogo y esposo de la pianista Marguerite Long.

**Moderato**



Ravel. *Le tombeau de Couperin*. Chamber Orchestra of New York, Director Salvatore Di Vittorio

La obra inscribe a un compositor moderno como Ravel dentro de la tradición clásica francesa de suites de danza para el clave, iniciada por François Couperin (1668-1733) y Jean-Philippe Rameau (1683-1764), máximos exponentes de la escuela barroca de este instrumento —mencionada más arriba— del primero de los cuales toma su título, y aunque «el homenaje se dirige menos al propio Couperin que a la música francesa del siglo XVIII» (Bruno Gillois), como explicaremos enseguida: la elección del nombre de Couperin para el título parecería ser más relevante que caprichosa. Dentro de las seis piezas es remarcable la incluida en segundo lugar, puesto que se trata de una fuga a tres voces con un tema ambiguo de dos compases de duración: aunque todas sus notas se despliegan desde la tríada en mi menor, la acentuación en sol sugiere que la fuga se halla en la tonalidad de sol mayor (relativo mayor de mi menor), con un comienzo sincopado que contribuye a despistar al oyente. En cuanto a la tercera, se titula *Forlane*, la denominación que se da a una danza veneciana que apareció a comienzos del siglo XVII —que se había considerado oportunamente reintroducir en la escena, tras haber sido juzgado el tango como un baile de carácter licencioso por el papa Pío X—. En el *Cuarto Concierto Real* de François Couperin se encuentra otra forlane en la que, con toda probabilidad, se inspiró Ravel para su composición, como sugieren algunas derivas rítmicas y movimientos de bajo comunes a las dos obras y de ahí quizás el título.

Tras culminar y orquestar esta composición, Ravel se sumió en un periodo de silencio y titubeos que se interrumpió gracias a dos encargos de gran calado: La Valse, encomendado por Diaghilev, el empresario fundador de los Ballets Rusos; el otro, L'Enfant et les Sortilèges, encargado por Rouché, director de la ópera de París. Su estilo y lenguaje compositivo habían quedado transformados de forma ciertamente dramática, encontrándose un fuerte contraste entre las obras de preguerra y las de postguerra, pero, por encima todo y contra las condiciones menos propicias, la grandeza de su espíritu había quedado ya impresa para siempre en las mejores páginas de la historia universal de la creatividad humana.

Para la audición de *Le tombeau de Couperin* existen muchas versiones, pero aconsejamos las siguientes:

*Versión de piano:* las interpretadas por Walter Gieseking o por Samson François.

*Versión orquestal:* las interpretadas por Sergiu Celibidache con la Orquesta Filarmónica de Múnich o Pierre Boulez con la Orquesta de Cleveland.