

**MAURICE RAVEL: *VALSES NOBLES ET
SENTIMENTALES.*
ESTUDIO INTERPRETATIVO**

***MAURICE RAVEL: VALSES NOBLES ET
SENTIMENTALES.
INTERPRETIVE STUDY***

M^a Teresa Niño Morago

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente artículo aborda una propuesta de resolución de dificultades de la obra Valses nobles et sentimentales del compositor francés Maurice Ravel. Estará basada en el análisis musical y en el estudio sonoro de la fuente fonográfica del propio compositor y de otros dos pianistas más de reconocido prestigio como son Alexandre Tharaud e Ivo Pogorelich. El análisis auditivo y comparativo de sus interpretaciones se ha llevado a cabo a través de herramientas de edición de audio como es Audacity y herramientas de análisis musicológico, como es Sonic Visualiser.

Con todos los datos obtenidos tanto del análisis sonoro como del musical se ha elaborado un recorrido autoetnográfico en el cual se tratan las principales dificultades interpretativas que presenta la obra y su posible resolución.

Palabras clave: Maurice Ravel; Valses nobles et sentimentales; Análisis.

ABSTRACT

This article consists of the proposed resolution of difficulties of the work Valses nobles et sentimentales by the French composer Maurice Ravel. It will be based on the musical analysis and sound study of the phonographic source of the composer himself and of two other pianists of recognised prestige such as Alexandre Tharaud and Ivo Pogorelich. The aural and comparative analysis of their performances has been carried out using various musicological analysis tools, such as Sonic Visualiser and Audacity.

With all the data obtained from both the sound and the musical analysis, an autoethnographic journey has been elaborated in which the main interpretative difficulties presented by the work and their possible resolution are dealt with.

Keywords: Maurice Ravel; Valses nobles et sentimentales; Analysis.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como principal objetivo el estudio autoetnográfico de las principales dificultades interpretativas de la obra *Valses nobles et sentimentales* de Maurice Ravel, basándose en la fuente fonográfica de la interpretación del propio compositor y de dos pianistas más de reconocido prestigio, como son Alexandre Tharaud e Ivo Pogorelich.

La obra *Valses Nobles et Sentimentales* la conforman ocho valsos, fue compuesta en el año 1911 y un año más tarde surgió una versión orquestal y una versión para ballet con el nombre de *Adélaïde ou le langage des fleurs*. La obra fue dedicada a Louis Aubert (pianista y compositor), que la estrenó en la Sala Gaveau el 9 de marzo del 1911 de forma anónima en un concierto de la Sociedad Musical Independiente (Gutierrez, 1987).

Valses nobles et sentimentales ha sido una de las grandes obras pianísticas dentro de su catálogo junto con *Gaspard de la nuit*, *Miroirs*, y sus dos conciertos para piano. Sin necesidad de romper moldes ya establecidos, al contrario de lo que estaban haciendo otros compositores de su época, Ravel tomó la forma vals y la enfundó dentro de su lenguaje moderno. Así, le dio un giro de tuerca a la concepción del vals abriendo un nuevo camino, sobre todo en el terreno armónico. Su principal aportación en ese sentido consistió en la nueva forma de presentar y abordar los recursos armónicos dentro de unos moldes propios de la incipiente estética neoclásica.

Disponer de la fuente fonográfica de la interpretación del propio compositor de la obra ha sido una herramienta de gran utilidad, convirtiéndose en una parte importante de todo este artículo. Es por ello que resulta de gran interés indagar, analizar, interpretar y profundizar en el mundo sonoro raveliano, tanto por su riqueza tímbrica como por las texturas y nuevas armonías que dan pie a desenterrar todos los recursos técnicos que ayudan a explicar y entender el resultado sonoro de su obra.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen numerosas fuentes que hablan acerca de Maurice Ravel y su obra *Valses nobles et sentimentales*. En este estado de la cuestión aparecerán, por un lado, aquellas fuentes que tratan específicamente sobre la obra investigada y, por otro lado, algunas otras fuentes que se han ocupado sobre los aspectos estéticos del autor.

Atendiendo a los aspectos puramente musicales de la obra se han consultado numerosas tesis doctorales. Entre ellas se encuentra, bajo el título *The 20th Century Viennese Waltz: Nostalgia and Decadence*, la tesis de Brian G. Phan (2012) que muestra cómo los valsos de Ravel fueron una versión modernizada del vals vienés del siglo XIX y para ello analiza pequeños extractos de valsos de compositores como Schubert, Weber, Chopin, Brahms y Liszt para compararlos con los valsos de Ravel. El autor analiza de manera sintetizada la obra *Valses nobles et sentimentales* y de cada vals realiza un breve comentario sobre su forma, melodía, ritmo, armonía, y textura haciendo ver cómo Ravel toma prestadas varias ideas de otros compositores del vals vienés y cómo combina ese viejo estilo con sus valsos (Phan, 2012).

Otra de las tesis doctorales a consultar ha sido *Dance and jazz elements in the piano music of Maurice Ravel*, de Natalie Pepin (1971), la cual analiza de forma resumida la obra *Valses nobles et sentimentales* atendiendo sobre todo a los aspectos armónicos (Pepin, 1971).

Otra de las fuentes que hablan de Maurice Ravel y de su lenguaje musical es la tesis *Performance and analysis in practice: A study of Maurice Ravel's Valses nobles et sentimentales*,

Miroir and Gaspard de la nuit, de James Scott McCarrey (2006), donde trata un aspecto más analítico de la obra, como su uso de la tonalidad expandida, notas añadidas, etc. (McCarrey, 2006).

Ahondar y comprender las características interpretativas del propio compositor es una parte sustancial del recorrido del presente artículo. Con ese fin se ha recurrido a varias tesis doctorales que revelan el estilo interpretativo de Ravel. Entre ellas cabe resaltar *Valses nobles et sentimentales pour piano de Maurice Ravel: une etude de la complexite de l'interpretation d'une vision* a cargo de la musicóloga Aura Strohschein (2002), la cual presenta una introducción de la historia del vals, las influencias que tuvo el padre en el compositor y cómo su predilección por el mundo infantil¹ impregnó sus obras (Strohschein, 2002, págs. 1-7). Además, realiza un análisis de distintas interpretaciones, entre ellas la del propio Ravel, mostrando las imperfecciones entre la partitura y la interpretación del propio compositor (Strohschein, 2002).

Al igual que Strohschein, Pamela Korman (1996) y su título *Intention, Creative Variability and Paradox in Recorded Performances of the Piano Music of Maurice Ravel* plantea una interesante tesis en la cual analiza la interpretación de varios intérpretes de las obras “Menuet” de la *Sonatine*, “Oiseaux Tristes” y “La Vallée des cloches” de *Miroirs*, “Le gibet” de *Gaspard de la nuit* y por último *Valses nobles et sentimentales*. De esta última obra confecciona una tabla comparativa de la interpretación de Ravel y varios intérpretes de cada vals: Arthur Rubinstein, Walter Gieseking, Maurice Ravel, Vlado Perlemuter, Robert Casadeus y Roland Manuel. Las tablas se centran en el tempo, los patrones dinámicos y la agógica de todos los vales (Korman, 1996).

Otro título interesante es *Realizing Ravel: a study of the performing style of the composer and his colleagues*, tesis perteneciente a David Long (2019). El trabajo comenta el sistema de reproducción de pianos de Welte Mignon y realiza un análisis de *Valses nobles et sentimentales*, incorporando al mismo tiempo descripciones de las características interpretativas exclusivas de Ravel y Perlemuter atendiendo a las propiedades temáticas y formales de cada vals. De esta forma ofrece una imagen más clara de la interpretación para el intérprete moderno (Long, 2019).

Además de las tesis doctorales, se ha extraído información de artículos de revistas y trabajos fin de grado y de master. Una de estas fuentes es el artículo *Ravel's Valses nobles et sentimentales and its Models*, de Michael J. Puri (Puri, 2017).

Sophie Globber (2007) en su trabajo fin de carrera *The Life and Death of the Piano Waltz* realiza análisis de la obra *La Valse* de Ravel, dando a conocer la evolución y transformación de la forma vals en el piano (Globber, 2007). Y, por otro lado, en el trabajo fin de máster titulado *Intertext, dialogue, and temporality in Maurice Ravel's Le tombeau de Couperin, La valse, and Valses nobles et sentimentales*, de Nicholas Allan Curry (2014), se explica la conexión existente entre los vales de Schubert y los de Ravel (Curry, 2014).

Una de las fuentes consultadas acerca de la orquestación de la obra objeto de este artículo ha sido el libro *The ballets of Maurice Ravel. Creation and interpretation*, de Deborah Mawer (2016). La autora dedica el cuarto capítulo de su libro a la obra *Adélaïde ou le langage des fleurs* e informa acerca de la génesis, orquestación y evolución de la misma (Mawer, 2016).

Otro de los libros de gran interés al que se ha accedido para el presente artículo ha sido *Ravel according to Ravel*, el cual trata de la transcripción de una serie de programas que realizó Vlado Perlemuter y Hélène Jourdan Morhange para la radio francesa, donde hablaban de las obras del compositor y de las anotaciones que este hizo a su alumno Vlado Perlemuter. La importancia de este libro, como bien indica Hélène Jourdan-Morhange, es que el pianista Vlado Perlemuter estudió todas las obras para piano de Ravel con el propio

¹ En relación a su predilección por el mundo infantil, el musicólogo Roger Nichols, en su libro *El mundo de Ravel*, aclara que Ravel adoraba los juguetes, las baratijas diminutas, los árboles enanos y la rareza en todas sus formas (Nichols, 1999, pág. 213).

compositor, lo cual es una importante fuente directa de cómo el autor quería que se interpretase su obra (Perlemuter & Jourdan - Morhange, Ravel according to Ravel, 1970).

Y, por último, el libro *Unmasking Ravel. New perspectives on the music*, editado por Peter Kaminsky (2011), desvela las orientaciones e influencias del compositor y la tercera parte del libro desvela un análisis musical de ciertas obras, entre ellas muestra la visión de Adorno sobre la obra *Valses nobles et sentimentales*. Adorno afirma que los valsos de Ravel contienen toda la tradición compositiva de este género, desde Schubert con sus frases cortas (vals III), Chopin con sus texturas cromáticas (vals V) hasta la grandeza de la familia Strauss (vals VII) (Kaminsky, 2011, pág. 68). Para demostrar el reflejo de esta herencia, Adorno realiza un análisis de la obra mostrando la influencia de estos compositores en varios pasajes de la obra *Valses nobles et sentimentales*.

Con los Valsos, Ravel se sitúa en un linaje compositivo cuyos miembros más importantes son Schubert, Chopin y la familia Strauss. Aunque su nombre es un homenaje a Schubert y a sus conjuntos de valsos "nobles" y "sentimentales", la obra se configura como una suite ininterrumpida de ocho valsos para piano solo que abarca la amplitud de la tradición, desde las frases más cortas schubertianas del Vals III y las texturas cromáticas chopinescas del Vals V, hasta la grandeza straussiana del Vals VII. Como indica el siguiente pasaje, la influencia del vals de Strauss no descalificó a los valsos para la atención seria de Adorno.

Algunas corrientes interpretativas consideran de vital importancia trabajar sobre el texto original del compositor, a la par que otras ediciones de partitura para extraer información y acercarse lo máximo posible a las ideas musicales que ha querido plasmar el compositor, puesto que la partitura (y el audio si lo hubiera) es el único nexo de unión que tiene el intérprete con el compositor. Teniendo en cuenta lo anterior, para el presente artículo se han adquirido diversas ediciones de partituras. Entre ellas destaca la de Maurice Hinson (1998), en la que redacta un prólogo donde sitúa al lector en el contexto histórico de la obra y posteriormente realiza un análisis formal de cada vals (Hinson, 1988).

Otra edición de partitura consultada y de gran interés por su gran prefacio y comentario crítico acerca de la obra ha sido la publicada por Bärenreiter y editada por Nicolas Southon (Southon, RAVEL. Valses nobles et sentimentales pour piano, 2015). Además, resulta relevante la edición y revisión de partitura de Ray Alston (s.f.) en la cual, al final, añade un apéndice sobre la duración de cada vals, definiciones sobre el vocabulario que aparece en la partitura, comentarios sobre algunas diferencias con la partitura original, la versión orquestal y reflexiones de la misma (Alston, s.f.). Por último, y no menos importante, mencionar la edición de Jacques Durand, la cual es la edición original de la partitura (Durand, 1911).

Por otro lado, y entrando en los aspectos estéticos del compositor dentro de este estado de la cuestión, sobresale el artículo *Maurice Ravel's Creative Process* de Arbie Orenstein (1967) perteneciente a la revista *The Musical Quarterly*, en el que resume de forma secuenciada en el tiempo la manera que tenía Ravel de componer (Orenstein, 1967, págs. 467- 481). De este mismo autor se encuentra su tesis *Reflections on Maurice Ravel's Creativity* (Orenstein, 2016).

Para finalizar, cabe destacar el libro *La musique française de piano*, de Alfred Cortot (1981), comenta la música para piano de Maurice Ravel, Camille Saint-Saens, Vicent d'Indy, Florent Schmitt, Déodat de Séverac y Maurice Emmanuel. Sobre Maurice Ravel y su música informa que algunos músicos de su generación entendían a Ravel como una prolongación de la música de Debussy y es precisamente en este punto donde se detiene para aclarar esta controversia que ya abarcaron autores como Roland-Manuel, Calvocoressi, Casella, y Gutiérrez, entre otros. Además, Cortot realiza un comentario sobre cada obra para piano de Ravel (Cortot, 1981, págs. 44 - 47).

METODOLOGÍA

Diseño metodológico

Para abordar el presente trabajo de investigación se ha seguido una metodología de tipo interpretativo-musicológico con un diseño basado en el contexto y análisis de la obra objeto para su posterior interpretación.

Acciones de investigación

En primer lugar, se ha realizado un enfoque histórico, del cual se extrae toda la información estética y contextual del compositor. Para ello se ha recopilado información y documentos relacionados con el tema a tratar, desde libros monográficos hasta trabajos de fin de máster, tesis y artículos de revistas musicales.

Una vez ubicada la obra en su contexto histórico y social se ha desarrollado una segunda labor más analítica y descriptiva de la investigación. Para ello, se han obtenido partituras de la obra *Valses nobles et sentimentales* de diferentes editoriales, tanto físicas como por medios electrónicos, para comparar distintas ediciones con el fin de tratar aspectos de pedalización y digitaciones, escogiendo así la edición que más se acerque a las ideas de compositor.

Para ahondar en la investigación de la obra, y una vez realizado el análisis de la misma atendiendo a sus aspectos musicales, se ha elaborado un estudio de diferentes propuestas interpretativas de los pianistas Alexandre Tharaud, Ivo Pogorelich y de la grabación del propio compositor. La grabación del pianista Alexandre Tharaud pertenece al CD titulado *Voyage en France* que grabó para la discográfica Harmonia Mundi (Tharaud, 2011). Publicado el 6 de agosto del año 2011, este álbum incluye obras de los compositores franceses Maurice Ravel, Erik Satie, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Jean Françaix, Olivier Messiaen y Henri Dutilleux. El audio de Ivo Pogorelich se ha obtenido de su álbum musical *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition; Ravel: Valses Nobles* perteneciente al sello discográfico Deutsche Grammophon y publicado en el año 1997 (Pogorelich, 1997). Y, por último, la grabación del compositor ha sido adquirida del CD *Masters Of The Piano Roll - Ravel Plays Ravel* del sello discográfico *Dal Segno* (Ravel, 1992). La escucha de estas grabaciones ha sido una parte primordial del análisis realizado.

Una vez obtenidos los audios de la obra, el trabajo se centrará en las interpretaciones de los pianistas mencionados, tomados como muestras de su estilo interpretativo y consiguiendo así una idea global de cómo cada uno de ellos visualiza la obra desde el punto de vista meramente musical. Dichos audios se han importado al software Audacity para cortar cada vals, para más tarde analizarlos a través del software Sonic Visualiser. Algunas de las fuentes a las que se han recurrido para el uso de esta herramienta han sido el trabajo *Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical*, de Federico Sammartino, quien documenta sobre cómo analizar los parámetros como la rítmica, intensidades, rubatos, dinámicas, agógica, etc. de una grabación, a través de este sistema informático (Sammartino, 2015), y la *Guía de Sonic Visualiser para musicólogos*, de Nicholas Cook y Daniel Leech-Wilkinson, la cual (como su propio nombre indica) ofrece unas nociones básicas para el uso correcto del software (Leech-Wilkinson, 2009).

A través de Sonic Visualiser se realizará un estudio gráfico de diferentes parámetros musicales. Gracias a esta herramienta se han obtenido unos espectrogramas que proporcionan información útil relativa tanto a los cambios de agógica como de dinámica. La intensidad del sonido se observa mediante el color; así, cuanto más intenso es éste, más fuerte es el sonido. Por su parte, para obtener información acerca de las variaciones de *tempo* es necesario colocar las partes fuertes del compás sobre la grabación sonora. Estos datos numéricos han sido exportados a la aplicación *Microsoft Excel*, para obtener las correspondientes gráficas. De esta forma se puede apreciar qué pianista lleva un ritmo

estable o, por el contrario, fluctúa más en el *tempo*, entre otros aspectos a tener en cuenta. Con estas gráficas obtenidas, además, se ha podido comparar la interpretación de los tres pianistas, elaborando así un estudio comparativo que lleva a generar un análisis crítico personal acerca de la interpretación de la obra y de sus problemas técnico-pianísticos. Esta parte será la más personal de todo el artículo, ya que es donde se analiza la obra desde el punto de vista pianístico: articulaciones, pedalización, recursos expresivos, etc.

CONTEXTUALIZACIÓN

Contexto histórico

El período de entreguerras fue un momento de cambio para la música y no se podría comprender esta renovación musical sin antes entender la filosofía y la estética que se había forjado en la década anterior. Como menciona Tomás Marco Aragón (2002) los siglos XIX y XX fueron siglos convulsos. Al final del siglo XIX, París era sin duda el centro cultural por excelencia. En el año 1889 se organiza la Exposición Universal de París y se construyó el icono emblemático de esta ciudad: la Torre Eiffel. En literatura destacaron los poetas simbolistas como Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, y en las artes visuales, pintores como Paul Gauguin, Georges Seurat y Paul Cézanne, Francia estaba más que situada en una nueva era artística (Morgan, 1994, pág. 58).

En el ámbito musical y en relación a la transición del siglo XIX al XX, Joseph Auner (2017) afirma que el factor común que une toda la música desde 1900 es la ausencia de una única corriente dominante, y esto se refleja en el surgimiento de los llamados *ismos* en esta primera mitad del siglo XX (impresionismo, simbolismo, exotismo, primitivismo, futurismo, expresionismo, neoclasicismo, serialismo, neorromanticismo, modernismo, posmodernismo, minimalismo y posminimalismo) los cuales fueron efímeras corrientes pictóricas, musicales y literarias que incluso también se vieron reflejadas en la danza (Auner, 2017, pág. 14).

Como comenta Gutiérrez, la música en el siglo XIX se vio afectada por una visión más progresista del espacio sonoro, lo que llevó a la dispersión de “la sagrada unidad formal” (exposición-desarrollo-reexposición), que se había visto retada por nuevas formas como el poema sinfónico, impromptu, nocturno, rapsodia, etc. (Gutiérrez, 1987, pág. 51). En el terreno armónico se acabará con las reglas tradicionales y se favorecerá un uso más colorista de la misma, de modo que los acordes, al igual que las disonancias, no tendrán la obligación de resolver y tendrán valor por sí mismos, independientemente de la tonalidad. Los grados tonales (I, IV y V grados) no tendrán obligación de estar relacionados y ahora su puesto lo ocuparán los enlaces de segundo y tercer grado o sexto y séptimo grado, con sus novenas, oncenas e incluso treceñas correspondientes. De esta manera, cada acorde tendrá su propia identidad. No es que se creen nuevos acordes, sino que la propia evolución y ampliación de la armonía propició que se le diera un nuevo uso (Gutiérrez, 1987).

Maurice Ravel

La comprensión del recorrido biográfico y la raíz de la historia personal de Ravel ha sido de gran utilidad para conocer a fondo su obra.

Roger Nichols (1999) destaca de la etapa inicial del compositor el hecho de que nació en el seno de una familia humilde, el 7 de marzo en Ciboure (País Vasco-francés) en el año 1875. Su madre, Marie Delouart era de origen vasco y su padre, Pierre Joseph Ravel, de origen suizo, era músico e ingeniero (Nichols, 1999). Comenzó sus estudios de piano y armonía a los 7 años y en el año 1889 fue admitido en el Conservatorio de París, donde estudió armonía y composición con Gustave Mouchet y Gabriel Fauré. En el Conservatorio conoció al que sería su amigo íntimo Ricardo Viñes (1876-1943) (Nichols, 1999, pág. 12), el cual estrenaría gran parte de su obra para piano. Resalta Gutiérrez que

hasta cuatro veces se presentó al premio de Roma (1901, 1902, 1903, 1905), y ninguna de las veces consiguió un primer puesto.

Entre sus obras maestras y tras haber compuesto en su juventud obras como *Pavane pour une infante défunte* (1899) y *Shéhérazade* (1903), destaca *Miroirs* y la *Sonatine* (1905), la cual fue el primer trabajo que publicó Jacques Durand, quien se convirtió en su principal editor. A sus 33 años compuso una de sus grandes obras maestras: *Gaspard de la Nuit* (1908), inspirado en la colección de poemas de Aloysius Bertrand (Fundación Maurice Ravel, s.f.). En el año 1910 escribió su obra *Ma Mère l'Oye* (cinco piezas infantiles para piano a cuatro manos), la cual fue un encargo para el concierto inaugural de la Sociedad de Música Independiente en la Sala Gaveau. Un año después compone su obra *Valses nobles et sentimentales* para piano, dedicada a su amigo íntimo y pianista Louis Aubert (Fundación Maurice Ravel, s.f.). Entre el año 1909 y 1912 compuso el ballet *Daphnis et Cholé*, encargado por el empresario ruso Serguéi Diáguilev en 1909 para los Ballets Rusos, estrenándose el 8 de junio de 1912 (Nichols, 1999, pág. 49).

El 4 de enero del año 1928 Ravel fue por primera vez a Nueva York para comenzar una gira por todo el país. Allí conoció a George Gershwin y al que fue director de la Orquesta Sinfónica de Boston, Serge Koussevitzky. A la vuelta de Nueva York, Ravel compuso su obra más famosa, el *Bolero* (1928), el cual fue presentado por primera vez como un ballet por la compañía de su amiga Ida Rubinstein el 22 de noviembre de 1928 en la Ópera de París (Nichols, 1999, pág. 54).

Sobre el año 1933, a la edad de los 58 años, Maurice Ravel comenzó a presentar síntomas que afectan a la coordinación de sus movimientos; tenía dificultades para escribir lo que hacía difícil pasar sus ideas musicales al papel (Nichols, 1999, pág. 181). Finalmente, el martes 28 de diciembre del 1937 falleció a la edad de 62 años (Fundación Maurice Ravel, s.f.).

¿Es en esencia Ravel un compositor impresionista?

En este apartado se verán los anclajes estilísticos de Ravel, ya que muchos autores subrayan que en toda la producción de Ravel no hay corte con el pasado. Uno de ellos es Gutiérrez, el cual afirma que a Ravel hay que verlo enquistado en el pasado, pero con vistas al futuro. Así, citando a Claude Rostand, comenta que es “un clásico que se expresa en lenguaje moderno” (Gutiérrez, 1987, pág. 203). Su sentido de la proporción y detalle melódico (y a su vez motivico), es lo que revelan su concepción clásica de la forma hasta el punto de que Stravinsky lo llamara “relojero suizo”, por su perfección milimétrica. Y precisamente esta es su cualidad, su genio, su capacidad, la de expresar con tanta originalidad y variedad dentro de un encuadre clásico. Todas estas características provienen del pasado y de su profunda admiración a Mozart² y se pueden apreciar en muchas de sus obras para piano, como por ejemplo la *Sonatine*, que destaca por el molde clásico y el diseño fraseológico simétrico y equilibrado (Gutiérrez, 1987, págs. 204 - 207).

Ravel se encuentra durante su producción entre dos corrientes. Por un lado, está Schönberg, cuya obra conoció a través de Stravinsky. Y, por el otro lado, está Debussy. Como todos ellos, se encuentra con el agotamiento de los recursos armónicos clásicos, pero cada uno de ellos lo resolverá de una manera muy distinta. En el caso de Ravel, su actitud respecto al vanguardismo fue de distanciamiento a pesar de que se relacionaba con artistas

² En el año 1932 Ravel le dijo a Nino Frank: “¿Mi maestro preferido? ¿Tengo alguno? En todo caso, estimo que Mozart es el más perfecto de todos. Él es sin duda el padre de la música académica, pero no hay responsabilidad alguna. Él no era más que música. Admiro a Beethoven, pero el mundo de Mozart es otra cosa. Su gran lección hoy, consiste en ayudar a desembarazarnos de la música (“à nous débarrasser de la musique”), y a no escucharnos más que a nosotros mismos y al fondo eterno, y a olvidar a lo que nos ha precedido inmediatamente” (Gutiérrez, 1987, pág. 206). Otro hecho donde muestra su admiración a Mozart, fue en una entrevista hecha por André Reviez en Madrid en el año 1924 donde decía respecto a Mozart: “es la perfección, es el griego, mientras que Beethoven es el romano; lo griego es grande, lo romano es colosal; yo prefiero lo grande”. Además, se autodefinía como “músico eminentemente francés; hasta que me proclamo clasicista” (Gutiérrez, 1987, pág. 206).

de vanguardia como Erik Satie, Jean Cocteau, o Sergei Diaghilev, entre otros³. Como comenta Gutiérrez, entre otros, Ravel estuvo influenciado por diversos compositores, tales como Wagner, Mussorgsky, Couperin, Fauré y Debussy, entre otros (Gutiérrez, 1987, pág. 51).

Pero, ¿es en esencia Ravel un compositor impresionista? La etiqueta de impresionista ha sido muy utilizada para referirse a la música francesa desde Claude Debussy, si bien, de acuerdo con Gutiérrez, Ravel no es un mero epígono de Debussy. Según él, está claro que la música de Debussy influyó en Ravel, pero no menos que la de Satie, Chabrier, Fauré, lo español y otros muchos compositores más. Es cierto que, en el inicio de su carrera, Ravel escribió obras con tintes *debussystas* (*Cuarteto en Fa*, *Miroirs*, *Jeux d'eau* y *Shéhérazade*), pero si se analiza su obra completa, se observa que lo que más caracteriza a este compositor es su claridad melódica, estructura muy definida (casi clásica su forma), su magia a la hora de orquestar, equilibrio tonal, el juego con acordes de séptima y trecena (con o sin resolución), etc. Todo lo cual lo aleja de la estética de Debussy. Es por ello que más que un compositor impresionista debería ser considerado post-impresionista o neoclasicista (Gutiérrez, 1987, pág. 431).

Además, Ravel estuvo muy influenciado por el arte pictórico; admiraba a Cézanne y Van Gogh (ambos pintores post-impresionistas⁴), además de Manet o Whistler. Gutiérrez relaciona a Ravel con Cézanne ya que ambos retomaron la forma clásica, optan por una mayor precisión lineal y se alejan del impresionismo, ya que las evocaciones y lo suspensivo de éste los podía llevar al “aformalismo”, como en Debussy⁵. Ambos artistas toman del impresionismo los aspectos cromáticos del color.

Después de todo el razonamiento anteriormente expuesto, vemos que Ravel no es impresionista, de hecho, él mismo se opone a este término cuando en una conferencia en Texas, en el Institute de Houston en el año 1928 expuso: “a pesar de todo, creo que personalmente he seguido siempre una dirección opuesta a la del simbolismo de Debussy”⁶ (Gutiérrez, 1987, pág. 420).

VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES

Como ya se ha comentado, la obra la conforman ocho valeses, fue compuesta en el año 1911 y un año más tarde nació la versión orquestal y la versión para ballet con el nombre de *Adélaïde ou le langage des fleurs*⁷ (Mawer, 2016).

³ Ravel mostró su concepción sobre la música y el vanguardismo en una entrevista con David Ewen: “Yo no soy un músico moderno, en el sentido más estricto de la palabra; porque mi música, lejos de ser revolucionaria, es más bien de “evolución”. Aunque siempre fui partidario de ideas nuevas, jamás he tratado de derribar las leyes vigentes, en materia de armonía y de composición... Yo no soy un compositor moderno que tenga el afán de escribir armonías radicales ni contrapuntos desunidos, porque nunca he sido esclavo de un determinado estilo de composición que esté de moda. Tampoco me he aliado jamás con ninguna escuela en particular. Siempre he mantenido la idea de que un compositor debe trasladar al pentagrama lo que siente y tal como lo siente, haciendo caso omiso del estilo de composición que esté de moda” (Gutiérrez, 1987, pág. 53).

⁴ En palabras de Gutiérrez: “El constructivismo pictórico trata de estructurar la Naturaleza, con el fin de objetivarla, mediante equivalentes cromatismos, que en Ravel se reducen a la graduación de intensidades y volúmenes. Esta es la esencia de la orquestación raveliana” (Gutiérrez, 1987, pág. 431)

⁵ Así lo expone Rollo H. Myers: “Mientras que la música de Debussy está envuelta en una sensual bruma, el perfil de la de Ravel es austero y de corte claro; mientras que la primera es como una luz trémula, la otra es brillante y resplandeciente... El panteísmo de Debussy necesita dar colorido a todo cuanto escribe; vibra en simpatía con las fuerzas de la Naturaleza (sol, mar y viento), mientras que Ravel parece vibrar más bien en presencia de una imitación estilizada del sol o del mar. Una encina del bosque excitaría más su imaginación que un árbol enano japonés, con sus artificiosas implicaciones” (Gutiérrez, 1987, págs. 431-432).

⁶ Así lo afirmó el propio Ravel: “Tuve una profunda admiración por Debussy, como músico y como hombre, pero por naturaleza yo soy diferente de él, y mientras afirmo que Debussy no fue ajeno a mi influencia personal, preferiría identificarme también en las primeras fases de mi evolución con G. Fauré, E. Chabrier, y E. Satie. Creo que yo mismo he seguido una dirección opuesta a la del simbolismo de Debussy” (Gutiérrez, 1987, págs. 420-421).

⁷ Adelaïda o el lenguaje de las flores (Traducción de la autora).

Ravel presentó la obra por primera vez a su amigo Léon Leclère (alias Tristan Klingsor) y su mujer (Southon, 2015, pág. 9). Más tarde, el 9 de mayo del año 1911, la obra fue presentada de forma anónima por el nuevo grupo (en su mayoría discípulos de Gabriel Fauré) de la *Société musicale indépendante* (S.M.I.) que promovía la música de los nuevos compositores. El comité de la S.M.I. decidió dar un concierto en el que varias obras deberían ser presentadas al público sin ninguna indicación del compositor, ni siquiera los propios miembros del comité sabían la identidad de las obras de los compositores. Louis Aubert (pianista y compositor) fue quien la estrenó y el único que conocía a los autores de las obras. El programa se enumeró de la siguiente manera: *Valses nobles et sentimentales*, compuesto por "X" interpretado por Louis Aubert (Orenstein, 1975, pág. 65). Tras el estreno, el pianista recordó:

L'expérience fut un désastre. Dans cette S.M.I qui était alors le fief de Ravel, ce recueil admirable [...] ne fut même pas écouté jusqu'au bout. [...] je terminai l'oeuvre dans le bruit, non point de sifflets mais, pis encore, des conversations particulières de l'auditorium!⁸. (Gutiérrez, 1987, pág. 89)

Como informa Mawer, el nombre de *valse*s para Ravel fue simplemente una excusa para rendir homenaje a Schubert, quien compuso un conjunto clásico de valse para piano con el nombre de *Valses sentimentales*, Op. 50 (D.779, 1823) y una colección más pequeña de *Valses nobles*, Op. 77 (D.969, 1827). El propio Ravel afirmaba que el título de la obra tan solo determinaba su mera intención de componer una serie de valse como lo hizo Schubert (Mawer, 2016, pág. 126). El objetivo de Ravel realmente fue crear música, sin más, tal y como se desprende de la frase de Henri de Régnier con que se inicia la obra: "*le plaisir délicieux et toujours renouvelé d'une occupation inutile*"⁹. El mismo autor presentó su obra como "una de mis obras en la que se ve de forma más evidente que como escritor nunca he buscado nada más que el delicioso y siempre nuevo placer de un oficio inútil" (Southon, 2015, pág. 10). Es una manera de quitar importancia a la profundidad de la creación del artista. Así, Ravel, al recoger esta frase y plasmarla en su partitura, ofrece una visión de cómo escuchar los valse e, incluso, interpretarlos.

La similitud de los títulos es el único vínculo entre las dos obras en cuestión puesto que ambos compositores pertenecieron a un estilo y estética musical diferente. La colección de valse de Schubert es completamente tonal, son piezas cortas y a veces tan solo de dos o tres frases, mientras que los valse de Ravel muestran un lenguaje armónico complejo y concentrado donde aparecen disonancias no resueltas, sonoridades de segundas y séptimas, acordes paralelos, escalas mayores, menores, modales e incluso bitonalidad. El simple vals que muestra Schubert, en Ravel es más arduo, con figuras rítmicas más complejas y variadas que se entremezclan con melodías a la vienesa (a lo Strauss). Asimismo, al final de la obra añadió un epílogo, donde se recogen los elementos extraídos de las siete piezas anteriores (excepto del quinto vals) a modo de recuerdo; sin embargo, Schubert no utilizó este recurso.

Análisis técnico- estilístico

A continuación, se expondrá un análisis global y puramente musical de todos los valse atendiendo a sus características rítmicas, armónicas, materiales temáticos, etc., para así poder atribuir a la obra un componente estético claro, definido y razonado.

⁸ "La experiencia fue un desastre. En el S.M.I, que entonces era el baluarte de Ravel, esta admirable colección [...] ni siquiera se escuchó hasta el final. [...] Terminé de interpretar la obra en medio del ruido, no de abucheos, sino, peor aún, ¡de conversaciones privadas entre el público!" (Traducción de la autora).

⁹ "El delicioso y siempre renovado placer de una ocupación inútil" (traducción de la autora). El mismo autor, Henri de Régnier (1864 – 1936) usa la misma introducción para el prólogo de su novela "Les rencontres de Monsieur de Bréot" de 1904 (Gutiérrez, 1987, pág. 87).

La métrica: compases binarios vs. compases ternarios

Uno de los elementos que definen esta obra es el ritmo. Está escrita en compás ternario de subdivisión binaria, pero Ravel, a menudo, juega con el uso de la hemiolia, tratando de dar variedad métrica con la alternancia de metros binarios y ternarios.

Un ejemplo claro donde poder observar el juego de hemiolia es en todo el vals VI y en la parte B (compás 67) del vals número VII. En este último, la acentuación cada tres corcheas de la mano derecha produce la sensación de estar en un compás 6/8, mientras que la mano izquierda marca cada parte del compás mediante negras, coincidiendo así con las notas débiles de la mano derecha. De esta forma crea momentos de inestabilidad y agitación.

Los efectos rítmicos que aparecen a lo largo de la obra a menudo romperán con el ritmo tradicional del vals, como por ejemplo ocurre al inicio del vals I. Como señaló Roy Howat, en su libro *The art of french piano music*, Ravel tomó el ritmo inicial del primer vals noble de F. Schubert (Howat, 2009, pág. 296). De manera hábil desplazó el motivo a parte fuerte y añadió un acento en la parte débil del compás desvirtuando así el tiempo ternario característico del vals.



Imagen 1.- Valses nobles D.969, Op. 77, n°1, de F. Schubert - Compases 1 al 4.



Imagen 2.- Comienzo vals I. Edición Ray Alston.

Se rompe también la simetría del ritmo en el cierre cadencial de la parte A (y A' respectivamente) del primer vals, donde irrumpe con tres acordes acentuados en parte débil sonando de esta forma a compás de 2/4.

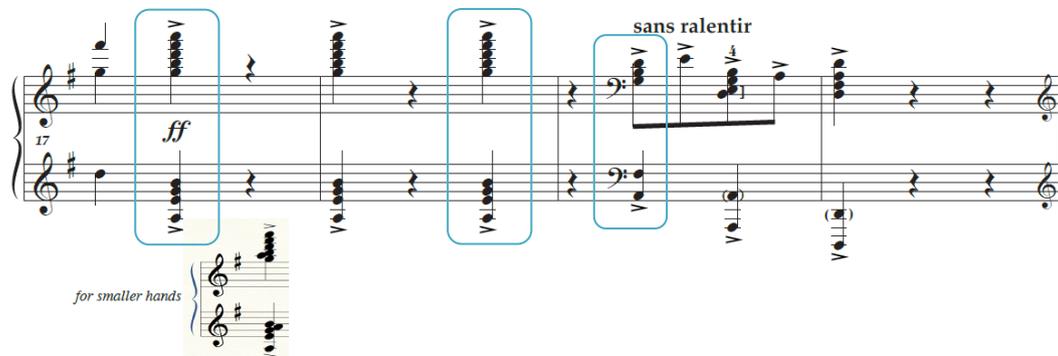


Imagen 3.- Final del vals I. Edición Ray Alston.

Forma

De acuerdo con Phan (2012), la forma ternaria (ABA') se verá reflejada en cada vals, estructura esta característica en los vales de Frédéric Chopin y Johannes Brahms, contrastando la sección A con la sección B en carácter y textura.

La obra presenta un gran sentido de la proporción, dando como resultado frases equilibradas y regulares, (casi todas de 4+4 compases y similares). Un claro ejemplo de proporción, simetría y equilibrio es el vals II donde cada una de sus partes (a, b, a' y c) ocupan con exactitud ocho compases. Otro ejemplo de frases simétricas se encuentra en el vals V: en su parte A, las frases quedan divididas en 4 compases y repite hasta cuatro veces ese modelo de cuatro compases.

No obstante, a lo largo de los ocho vales se encuentran diversos pasajes en los que se rompe con estos rasgos de la simetría y proporción que son tan característicos de esta obra raveliana. Así, por ejemplo, en el vals VII, una frase de 9 compases en la última sección rompe con la proporción simétrica del vals, o el vals III, en el que el esquema fraseológico utilizado en su sección intermedia responde a la asimétrica proporción de 4+3+4 compases. Todo ello son algunos ejemplos de que la riqueza musical del compositor francés va incluso más allá de los rígidos moldes tradicionales de la forma vals.

Materiales temáticos

Como se ha comentado anteriormente, Ravel juega con la acentuación rítmica natural del compás, pero, además, el carácter de cada vals está íntimamente relacionado con el tempo y sus materiales temáticos. Una singularidad reseñable es que todos los materiales temáticos de los vales tienen comienzo tético salvo el quinto vals, cuyo tema es anacrúsico.

Por lo general las melodías de carácter temático se exponen y resuelven y sus fraseos son definidos, lo cual refleja un rasgo propio del Neoclasicismo. Generalmente, al inicio de cada uno de ellos, Ravel presenta el material temático que después será desarrollado utilizando diferentes métodos compositivos tales como progresiones armónicas, elaboración motivica, o el uso de la imitación.

En algunos vales el material temático viene precedido en el vals anterior, como en el caso del vals IV y VII. El motivo que caracteriza todo el vals IV es tomado de los dos últimos compases del vals anterior en el cual el compositor juega con el material y realiza una reducción del ritmo previo anunciando el vals número 4.

Armonía: relaciones tonales, modos, acordes, nota pedal y cadencias

En cuanto a la armonía, Ravel fue un compositor que adoptó una clara armonía tonal en gran parte de su obra. La armonía raveliana, como la de Debussy modifica y amplía el sistema diatónico clásico (Gutiérrez, 1987, pág. 55). Para ello hace uso de cromatismos, apoyaturas, séptimas, novenas o undécimas sin resolver, grandes racimos de acordes, progresiones armónicas y choques disonantes (como por ejemplo las quintas aumentadas del inicio del vals II). También son usuales las segundas, quintas o séptimas paralelas en Ravel, la disonancia adquiere otro concepto, ya no está obligada a resolver, por lo que la melodía se vuelve más libre.

La musicóloga Strohschein, en su tesis anteriormente citada (Strohschein, 2002, pág. 42), hace mención, mediante una tabla, a la relación armónica entre los ocho vales. Esta relación lleva a observar cómo, en este caso, la conexión de Ravel con el pasado se remonta al uso de la relación de tonos por terceras, la cual era característica del periodo romántico como se puede apreciar en las obras de Schubert o en el *Intermezzo Op. 118* de Brahms. Además, la necesidad de cerrar el ciclo de vales volviendo a la tonalidad de partida, lleva a observar cómo su construcción, en cuanto a relaciones tonales, está dentro de una estructura tradicional a pesar de su lenguaje moderno. El compositor mira el vals desde el prisma de la modernidad dentro de un encuadre clásico-románico.

Otro atisbo de modernidad en Ravel es el uso de la politonalidad. Ésta es un recurso compositivo basado en la convivencia simultánea de dos o más tonalidades. Con el arte de vanguardia, diferentes compositores tomaron el camino de usar este recurso compositivo como una forma de escape de la tonalidad clásica. En el caso de Ravel, sugiere la politonalidad como una forma colorista del sonido, añadiendo quintas aumentadas, sucesiones de novenas y quintas mayores, modos, acordes racimo, etc. Se podría decir que hace uso de la ampliación y enriquecimiento tonal, más que un alejamiento de ésta, como hicieron de manera más acusada otros compositores de la época como Igor Stravinsky, quien juega con la bitonalidad en su ballet *Petrouchka* (1911), o Darius Milhaud, quien acogió esta técnica compositiva de manera reiterada como algo característico en su música. Algunas de las obras de Milhaud donde se observa la politonalidad es la Sonata nº 2 para violín Op. 40 (año 1917) o la serie de seis pequeñas sinfonías. En la presente obra a analizar, un ejemplo interesante de pasaje politonal es la parte B del vals número VII (desde el compás 67 al 101).

Siguiendo con los rasgos modernos y como menciona Gutiérrez, no solo las orquestas gamelán indonesias influenciaron a Debussy, también a Ravel, Chabrier o Rimsky. Ravel a través de todos los periodos de su producción hace uso de la modalidad. El uso de la escala pentatónica lo encontramos en varias de sus obras como puede ser *Jeux d'eau*, *Habanera*, *Ma mère l'oye*, "Le Paon" de *Histoires Naturelles*, "Amanecer" de *Daphnis et Chloé*, "Preludio" de *Le tombeau de Couperin*, etc. (Gutiérrez, 1987, págs. 134 - 143). Un claro ejemplo donde hace uso de los modos es en el vals II, en el que utiliza el modo dórico, partiendo desde la nota sol (sol-la-sib-do-re-mi-fa-sol), es por ello que, en toda esta sección B aparecerá el mi becuadro. El modo dórico es similar a una escala menor natural, por la ausencia de sensible en la dominante y la presencia del sexto grado ascendido un semitono. Lo que lo hace especial es que el sexto grado, al estar elevado un semitono, se encuentra a un tritono de distancia de la tercera menor de la tónica.



Imagen 4.- Sección B del vals II. Modo dórico. Edición Ray Alston.

Otro lugar donde aparece un modo medieval es en el vals III. El compositor utiliza el modo eolio de mi, ya que aparece un fa#, sol natural, re natural, y su sensible (re#) está suprimida. Muestra de ello se encuentra en el último compás del primer sistema de este tercer vals, en el que Ravel introduce un acorde de mi mayor (mi – sol# – si – re – fa) con séptima menor (re) y novena menor (mi# = fa) para dar ese juego entre la tonalidad mayor y menor.



Imagen 5.- Vals III, modo eólico

El uso de los acordes ampliados será uno de los recursos más utilizados por Ravel; es frecuente el empleo de los acordes de oncenaria y trecena, partiendo de la idea de superposición de terceras. Este recurso se puede apreciar claramente al inicio del vals I. También es frecuente encontrar acordes con función de apoyatura, en sus diferentes versiones: simultáneas con la nota natural o apoyaturas. Además, utiliza acordes con séptima, novena, oncenaria y trecena y en sus diferentes inversiones. Cabe destacar los acordes de quinta aumentada como los que aparecen en los vales VII y II (el cual se concibe casi al completo sobre dicho acorde). Todos estos acordes tenían el objetivo de ganar colorido, para hacer más amplio, exquisito y rico su lenguaje armónico.

Otro de los rasgos personales de Ravel en cuanto a los recursos armónicos se refiere a su uso de las notas pedales a modo de *ostinatos*, las cuales funcionan tanto para proporcionar estabilidad a un centro tonal como para incorporar nuevas sonoridades disonantes. Así lo plasma en el vals número II en la parte B', donde utiliza la nota pedal de tónica (sol), o en el vals III, donde utiliza al inicio la nota pedal de mi durante 17 largos compases.

Por lo general, Ravel llega al reposo a través de movimientos de cuartas ascendentes, acordes apoyatura y sonidos añadidos, adornando armónicamente lo que sería una cadencia conclusiva perfecta, que finaliza en el primer grado cada vals, asentando así su tonalidad y dando sensación de reposo y conclusión.

Análisis sonoro

Una vez realizado el análisis de la obra atendiendo a sus aspectos musicales, se ha elaborado un estudio de diferentes propuestas interpretativas de los pianistas Alexandre Tharaud e Ivo Pogorelich, y de la grabación del propio compositor, como anteriormente se aludió en el apartado de metodología.

Como se ha investigado, la grabación de esta obra que realizó Ravel en el año 1913 fue en un piano reproductor. Según afirma Siepmann en su libro *El piano* (2003), a principios del siglo XX los pianos reproductores comienzan a tener mayor alcance en los músicos. Su mecanismo era parecido al de la pianola, pero bastante más avanzado y fiable (Siepmann, 2003, págs. 57 - 60).

Para realizar el análisis sonoro de las tres interpretaciones se ha recurrido a los softwares Sonic Visualiser y Microsoft Excel; éstos han posibilitado la plasmación de los resultados en gráficos con los que ejemplificar algunas de las cuestiones abordadas. En Sonic Visualiser, el audio de cada grabación queda representado por medio de un espectrograma, que consiste en la plasmación gráfica del sonido en un plano, en cuyo eje horizontal queda recogido el tiempo (duración de la pista) y en el vertical, la frecuencia o altura del sonido. A su vez, la intensidad se representa mediante el color; cuanto más intenso es éste, más *forte* es el sonido. Los puntos que se observan a medida que se avanza de abajo hacia arriba, son las frecuencias de los sonidos reales percutidos, así como de los sonidos armónicos que se generan.

Por su parte, las gráficas obtenidas con Excel muestran en un diagrama cartesiano donde se representa:

- El tiempo en el eje Y: muestra la distancia en fracciones de segundo entre cada compás.
- Y el número de compases de la pieza en el eje X.

Los descensos de las líneas que aparecen en la gráfica indican que se reduce el tiempo de un compás a otro, por lo que se produce un incremento de velocidad (*accelerando*), mientras que los ascensos o puntos álgidos indican que el tiempo se alarga (*ritardando*). Por lo tanto, puede apreciarse con claridad la agógica que realiza cada pianista.

Una vez analizados los audios de cada intérprete, se han podido apreciar sensibles diferencias en lo que se refiere a las dinámicas, la agógica, los tempos y el tratamiento del sonido. Como afirma Pamela Korman en su tesis citada con anterioridad, una singularidad que presentan las interpretaciones de los diferentes pianistas es que cada uno ofrece una fidelidad diferente a la partitura. La manera en que cada individuo se relaciona con el texto, percibe y emplea las dinámicas, el clímax, el timbre del sonido o el pulso es única y particular, lo que para ella es considerado como la principal premisa dentro de una interpretación (Korman, 1996).

Precisamente y sosteniendo este último argumento iniciado por Korman, llama la atención la interpretación del pianista Pogorelich por su manejo del tempo, sin parecer importarle alejarse de la fidelidad de la partitura, para conseguir sonoridades envolventes y alcanzar el clímax. En contra de lo que pedía Ravel, Pogorelich deceleró el tempo de todos los vales excepto del vals VI y VII. Todo ello puede denotar una resolución personal y exagerada a todas las marcas de agógica que refleja el compositor en la partitura: *doux et expressif, avec une expression intense, peu plus lent et rubato, mysterieux, très expressif*, etcétera.

Por lo general, en todos los vales interpretados por Pogorelich se aprecia delicadeza en el tratamiento del sonido y la polifonía escrita en partitura. No toca las diferentes voces por igual, sino que subraya la nota superior con claridad. Pogorelich hace que la armonía se funda reflejando el encanto tímbrico orquestal raveliano. Esta variedad del color del sonido se produce gracias a su manejo magistral del pedal junto con el ataque preciso de cada nota. Así, Pogorelich logra una atenuación dinámica cuidada e ideal. Se podría decir que en rasgos generales el pianista croata refleja un personal y distintivo comunicado de la partitura.

A diferencia de éste, el pianista Alexandre Tharaud, en general, en su interpretación es fiel a la partitura, respetando con maestría los *tempi* de las ocho piezas. Destaca su ejecución cristalina y casi *scarlattiana* en las articulaciones. Se puede apreciar con claridad y precisión que cada voz y cada plano sonoro tienen un color diferente, reflejando la textura orquestal incluso en momentos de mayor densidad sonora y velocidad como sucede en los vales VI y VII. Todo ello está asociado a una gran sensibilidad y madurez musical. Consigue en cada pieza reflejar el ambiente adecuado, creando momentos especiales gracias al fraseo que realiza y al sonido.

Tharaud es leal a prácticamente todas las indicaciones de la partitura y las realiza con ingenio, dándole carácter, interés y atractivo a cada pieza. Todo lo contrario sucede con el propio compositor, quien musicalmente realiza una interpretación más bien marcial, pues no hay variabilidad creativa en su fraseo. Y en el otro extremo se sitúa Pogorelich, quien se excede en las marcas de agógica, estirando y contrayendo el tempo al límite como se mencionó anteriormente.

Tharaud es cauto en cuanto al uso del pedal, como se nota en los vales II y VIII, en los que logra de forma virtuosa el uso de éste cuando la pieza lo requiere. Su interpretación en rasgos generales refleja el dominio del repertorio de este compositor; tanto es así que puede ser considerado un especialista en la interpretación de la música francesa puesto que tiene grabada la obra integral para piano del mismo.

Sin embargo, en la interpretación de Maurice Ravel apenas se aprecia el uso del pedal. Los *tempi* en su mayoría son rápidos excepto los vales lentos (II, V, VIII). En cuanto a las cuestiones puramente metronómicas, Ravel muestra de manera precisa el carácter y su

indicación de tiempo al inicio de casi todos los vals¹⁰. En algunos muestra la unidad de parte, pero otros sin embargo la unidad de compás.

El sonido en la grabación de Ravel habitualmente es poco cuidado, no hay una armonía sonora que unifique la obra. Y es poco meticuloso con la polifonía, no se aprecia con calidad cada voz independiente e incluso algunos acordes suenan arpegiados. A menudo, Ravel no respeta sus propias indicaciones de tiempo, dinámica y carácter.

Algo común en todos ellos son los puntos de clímax de cada pieza, más o menos acentuados, pero todos dirigen su fraseo hacia el mismo punto.

Así, por ejemplo, en las gráficas obtenidas del vals I cada pianista aparece representado en un punto distinto del eje Y debido a que desde el inicio de la pieza toman un *tempo* distinto, lo que permite apreciar de manera individualizada los ascensos y descensos de sus respectivas interpretaciones. Se observa con claridad que Pogorelich trata esta pieza con numerosos *rubatos* e inflexiones de tiempo, lo que se ve reflejado con los grandes picos que aparecen en la gráfica I, mientras que Alexandre Tharaud es algo más comedido en cuanto a dicho tratamiento. En cambio, Maurice Ravel apenas lo mueve, lo que se plasma en la gráfica a través de una línea casi plana. Esto da pie a pensar en la frase de Igor Stravinski cuando lo llamó “relojero suizo” (Gutiérrez, 1987, pág. 204).

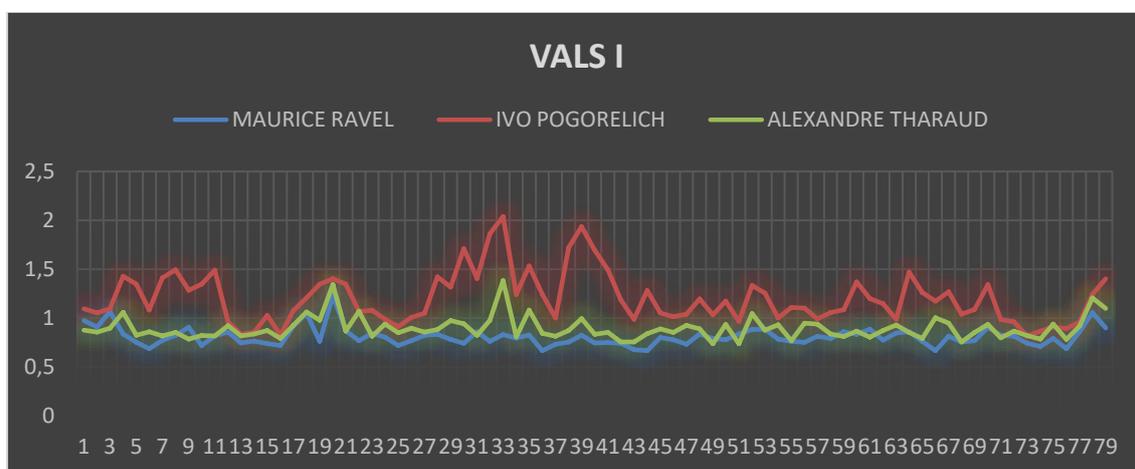


Imagen 6.- Gráfica con las inflexiones de *tempo* de las tres interpretaciones correspondientes al vals I.

Al final de la gráfica del vals I se observa cómo la línea del pianista croata no baja, se debe a que éste prolonga el ritardando de los tres últimos compases para preparar el último acorde, sin embargo, el resto de pianistas realizan la última nota picada, corta, de manera concisa y a *tempo*.

Se puede identificar en la gráfica I que, a pesar de que cada intérprete realiza un movimiento diferente del tiempo y de la frase musical, todos ellos a su vez coinciden en varios puntos climáticos como es el punto 20 (final tema A) y 78 (final del vals), donde la gráfica de sus interpretaciones muestra un ascenso, es decir, un *ritardando*.

En la gráfica obtenida del vals VIII, se aprecia de nuevo como Pogorelich es el pianista que más oscilaciones de tiempo realiza. Sin embargo, la línea de Tharaud asciende notablemente hacia el final, lo que indica que el tiempo se alarga por lo que el que más ritardando realiza hacia el final de este vals es Tharaud.

¹⁰ En los vals III y VII no hay indicaciones metronómicas. Sin embargo, las ediciones de Ray Alston, Maurice Hinson y Bärenreiter si incluyen en todos los vals una indicación metronómica.

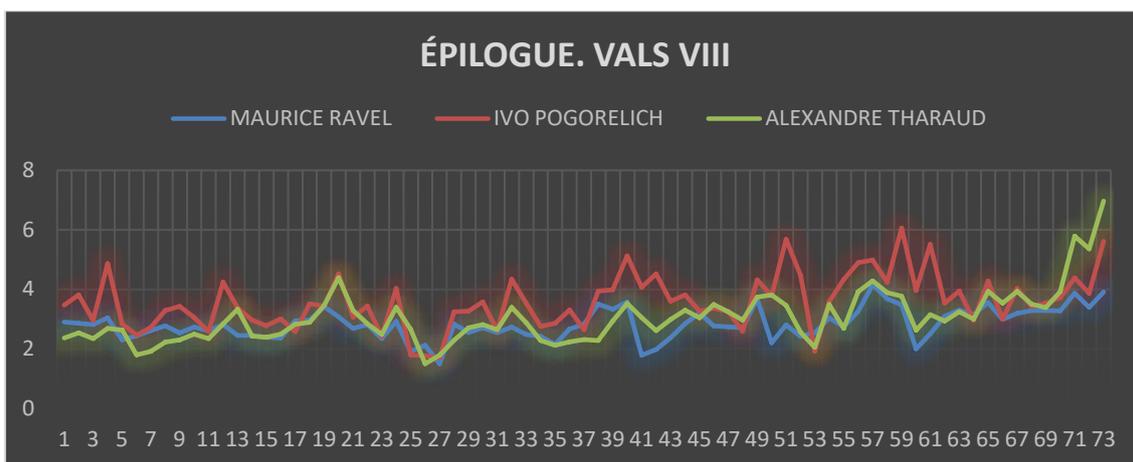


Imagen 7.- Gráfica con las inflexiones de *tempo* de las tres interpretaciones correspondientes al vals VIII.

En cuanto al tratamiento del sonido, se debe tener en cuenta que éste se ve afectado por el tipo de grabación, pues en la de Maurice Ravel el medio de grabación tenía una relación señal/ruido mayor debido a que los medios no eran tan precisos como los actuales por lo que hay mucho ruido de fondo y éste aparece reflejado en el espectrograma que proporciona Sonic Visualiser, con casi todo el fondo repleto de verde. Por el contrario, la grabación con mayor calidad sonora sería la de Pogorelich. Teniendo esto en cuenta, el tratamiento del sonido de los tres intérpretes comentado anteriormente, se verá reflejado por igual en todos los vals, siendo el pianista croata quien más cuide este aspecto.

Análisis técnico interpretativo

Una vez analizada la obra tanto desde el punto de vista puramente técnico como sonoro, a continuación, se procederá a tratar las principales dificultades interpretativas que presenta la obra y su posible resolución. La gran dificultad para ejecutar la obra *Valses nobles et sentimentales* es encontrar la unión de todos los vals desde el inicio hasta el final, puesto que cada uno de ellos tiene una energía, atmósfera, sonido y técnica diferente. Como se comentó anteriormente, la sonoridad que presenta la versión orquestal aporta la idea de cómo interpretar y buscar la variedad timbres dentro del piano.

A lo largo de este análisis técnico interpretativo se exponen algunas sugerencias de digitación. Se debe aclarar que cada intérprete puede encontrar la suya ya que cada mano es única. Y, sobre todo, las digitaciones tienen como objetivo facilitar la interpretación y a través de ella lograr una amplia gama de color dentro del piano.

Vals I – “Modéré – très franc”

Uno de los aspectos técnico-pianísticos que comparten varios vals es el uso de grandes acordes, como se observa, por ejemplo, al inicio del vals I tanto en la mano izquierda (apertura de novena) como en la mano derecha (acorde de cuatro notas, dos de las cuales se deben coger con el pulgar). Para este pasaje ayuda mucho pensar en la versión orquestal para encontrar el equilibrio en todas las notas del acorde sin que suene duro o violento. Se propone destacar la nota superior del acorde generando de este modo dos planos sonoros dentro del mismo acorde y el alivio de la carga resonante del mismo. Esta técnica será utilizada siempre que aparezca un acorde, de esta forma se da relevancia a la línea superior y se aligeran las armonías de este.

La peculiaridad de este pasaje es que los tres primeros acordes son sobre teclas blancas, y en la última parte del compás hay que desplazar toda la mano a distancia de 4ª ascendente (desde la nota del bajo del acorde de la mano derecha) a un acorde entero de teclas negras y, además, hay que atacarlo ya que aparece un acento, el cual desvirtúa el pulso natural del compás. Para liberar toda la tensión que generan esos dos primeros

acordes en corcheas, se atacará el primer acorde y los dos siguientes salen por movimiento de muñeca, tirando la mano hacia arriba, de manera natural, desbloqueando la muñeca y el brazo, para caer desde arriba hacia el último acorde del compás, consiguiendo así el acento requerido. Es un juego de equilibrios entre la exactitud y solidez de los dedos y la flexibilidad de la muñeca. Como dice la pianista y pedagoga Dorothy Taubman¹¹:

The body is capable of fulfilling all pianistic demands without a violation of its nature if the most efficient ways are used; pain, insecurity, and lack of technical control are symptoms of incoordination rather than a lack of practice, intelligence or talent¹² (Schweitzer, 2013, pág. párr.5)

Dos de los aspectos importantes a trabajar en toda la obra son la articulación y la digitación. Teniendo esto en cuenta, un lugar importante donde poner una buena digitación en este primer vals es en el compás 29. Para conseguir la ligadura de dos notas que aparece en la mano izquierda se recomienda poner un 4 en el primer acorde y en el segundo un 3, cogiendo así las dos notas superiores de este último (la y si) con el pulgar. El movimiento de la mano debe ser de abajo – arriba y, puesto que el segundo acorde es más débil, la sensación sería como tirar la muñeca hacia arriba para conseguir el *legato* de dos notas. Más adelante, en los compases 31 y 32, en la mano izquierda aparece una gran ligadura, por lo que hay que ligar todo ese pasaje. Para ello se sugiere la digitación que aparece indicada en la imagen 10.



Imagen 8.- Vals I, compases 29 – 32 con la digitación propuesta. Edición Ray Alston.

Según comenta Perlemuter en su libro *Ravel d'après Ravel*, el compositor dijo "no se debe usar ningún pedal para el acorde en el tercer tiempo, sino sólo en el primer tiempo. En general, usar pedales cortos para subrayar el ritmo" (Perlemuter & Jourdan - Morhange, pág. 45). Este pedal lo ha recogido Southon en su edición (Southon, 2015, pág. 28).

En relación con las palabras de Ravel, si no se pone pedal en el tercer tiempo, quedaría demasiado seco el acorde, por lo que, y de acuerdo con la edición de partitura de Hinson (1988), se propone utilizar en el primer y segundo tiempo un pedal y en el tercer tiempo otro pedal más superficial que el anterior para no saturar el sonido y reforzar además ese acento que indica. El pedal en el resto de vales irá supeditado a la armonía salvo excepciones.

Vals II – “Assez lent – avec une expression intense”

Los vales más delicados, puesto que requieren una expresión intensa y un sentimiento íntimo que plasmar, son el vals II y el V. Una vez más, la versión orquestal da ideas de cómo conseguir un sonido u otro. El motivo principal del vals II lo realiza la flauta con un sonido aterciopelado y justamente la dificultad del segundo vals radica en la capacidad del intérprete para mantener un color cálido de sonido mientras va moviendo el *tempo* creando un rubato natural. Este hecho, junto con las dos indicaciones de carácter que aparecen al

¹¹ Dorothy Taubman fue una pianista norteamericana considerada pionera en crear un método destinado a desarrollar una adecuada técnica pianística libre de tensiones y con fines terapéuticos para rehabilitar pianistas lesionados (Schweitzer, 2013).

¹² “El cuerpo es capaz de cumplir con todas las exigencias pianísticas sin quebrantar su naturaleza si se utiliza del modo más eficiente; el dolor, la inseguridad y la falta de control técnico son síntomas de una mala coordinación más que de una falta de práctica, inteligencia o talento”. (Traducción de la autora).

inicio, “*Assez lent*” (bastante lento) y “*avec une expression intense*” (con una expresión intensa), hacen que la pieza requiera de contención tanto en *tempo*, como en sonoridad.

La parte A del segundo vals comienza con un motivo de carácter introductorio y la cuestión importante para interpretar este motivo inicial y realizar un fraseo correcto es apoyarse echando más peso en el primer acorde del segundo y cuarto compás para conseguir así mover la frase.

El trabajo polifónico de las voces es importante en todos los vals, siempre destacando la nota superior de los acordes para no saturar el sonido atacando un bloque de acordes como ya se mencionó anteriormente. Un pasaje de este segundo vals en el que detenerse para trabajar polifonía es en los compases del 41 al 48, donde reaparece la melodía de los compases 9 al 16, pero esta vez en la voz del contralto, la cual se debe resaltar ya que es el elemento principal del vals. En la versión orquestal esta melodía es realizada por la flauta (como al inicio del vals) junto con la celesta, consiguiendo de esta forma un sonido íntimo, misterioso y delicado. Para conseguirlo, hay que apoyar los acordes superiores de la mano derecha, dejando libre la palma de la mano para poder percudir la voz interna. Además, se accionará el pedal izquierdo para conseguir ese sonido íntimo y delicado que consigue la orquesta.

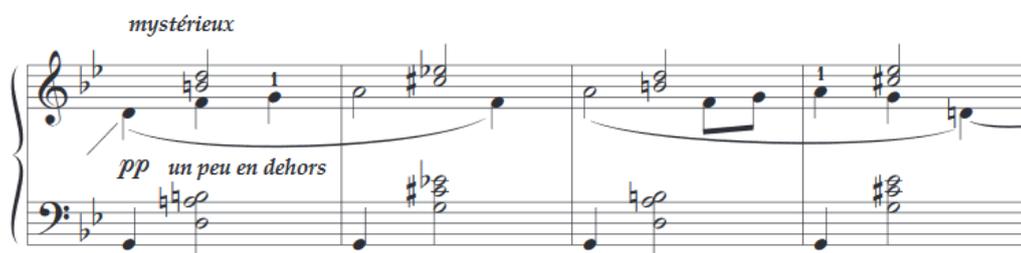


Imagen 9.- Vals II, compases 41 – 44. Edición Ray Alston.

Otro punto a tener en cuenta dentro de este vals es su tema c (compás 25). Éste comienza con unas octavas quebradas, introduciendo un ambiente más romántico y vienés. En este pasaje, Ravel indicó a Perlemuter que hiciera un gran rubato y éste lo define en su libro *Ravel d’après Ravel* como “*rubato al estilo Chopin*” (Southon, RAVEL. Valses nobles et sentimentales pour piano, 2015, pág. 29). Para conseguir todo lo comentado, se sugiere apoyarse en el primer tiempo iniciado por la mano izquierda, y las octavas quebradas realizarlas como si costara ejecutarlas al inicio para luego retomar el tempo. Como si se tratara de la danza de dos bailarines, donde hay momentos en los que quedan suspendidos en el apoyo de una pierna para tomar impulso y de nuevo coger el ritmo de danza.

Vals III – “Modéré”

El vals III es como una pequeña caja de música. Recuerda a esos juguetes mecánicos que tanto le gustaban a Ravel. Este hecho se refleja en la sonoridad del motivo generador, la cual debe ser ligeramente articulada, y en los diseños breves repetitivos.

Al inicio del vals aparece una ligadura de dos notas y en la parte débil una nota picada, algo parecido al primer vals. En la versión orquestal la melodía principal la realiza el oboe (mano derecha en la versión para piano) y violines primeros en pizzicato (mano izquierda), lo que ofrece un sonido sutil y dulce. Para realizar este tipo de articulación y sonido se atacará la primera nota y en la segunda nota se elevará la muñeca hacia arriba para así conseguir el decrescendo propio de una ligadura de dos notas. De esta manera se sale de la ligadura cayendo así en la nota picada. Para ello se sugiere realizar en el primer compás la misma digitación en ambas manos ya que realizan movimientos contrarios (la derecha descende y la izquierda asciende), por lo que poner una misma digitación para ambas manos agilizará el movimiento, consiguiendo así mayor fluidez en la articulación. Ocurre igual con el vals número VI.

Imagen 10.- Vals III, compases 29 – 32. Edición Ray Alston.

Se propone poner pedal en el primer y segundo *tempo*, dejando el tercero libre, para no saturar el sonido, hasta llegar al fortísimo del compás 33 en el cual, y de acuerdo con las indicaciones de pedal de Hinson (1988), se pondrá pedal en todo el compás. Para no mezclar pedal en esta sección, sería interesante resaltar la línea superior de la mano derecha y aligerar así la textura de los acordes.

Vals IV – “Assez animé”

En palabras de Gabriel Fauré, este vals fue denominado por Ravel “vals vienés” por su estilo romántico (Southon, RAVEL. Valses nobles et sentimentales pour piano, 2015, pág. 30). Del cuarto vals cabe destacar la ambigüedad entre los ritmos ternarios y binarios entre las dos manos. En la versión orquestal el motivo principal lo realizan las flautas (mano derecha) y lo que sería la melodía de la mano izquierda la realizan los violonchelos en pizzicato creando una atmósfera de misterio. Los tresillos de los compases 7 y 8 son realizados por el arpa, dándole un sonido dulce, meloso, agradable. Este sonido se reflejará dejando caer todo el peso del brazo sobre la tecla de manera natural. Para conseguir el carácter vienés que anteriormente se comentó es interesante apoyarse en la segunda parte del compás 2 y 4, como si se quedara suspendido en el aire, para retomar de nuevo el ritmo.

Un dato importante a destacar de este vals es que, durante el año 1927, mientras el pianista Vlado Perlemuter estudiaba la obra con Maurice Ravel, el compositor le dibujó a lápiz una línea melódica en los compases 31 al 34, que fue cogida de la versión orquestal para ballet, y correspondía a la línea melódica de las trompas y los violonchelos. En consecuencia, el propio compositor le sugirió tocar esa melodía (Southon, 2015, pág. 9) Es por ello que en la grabación de Perlemuter se puede apreciar la línea melódica mencionada. Sin embargo, en la partitura original no aparece. Se podría pensar que como la versión de orquesta es posterior (año 1912) y las clases con Perlemuter fueron también posteriores (año 1927), es por ello que no añadió esa voz a la partitura original. En cambio, tanto la edición Bärenreiter editada por Southon como las editadas por Alston y Hinson sí que añaden la línea melódica mencionada a modo de *ossia*.

En cuanto a las digitaciones propuestas por Ravel, tiende a usar en la mano derecha los dedos 4-5 para acordes de distancia de tercera, lo que genera tensión e incomodidad debido a la apertura de los dedos y provoca la posición elevada y bloqueo de la muñeca. Por este motivo se propone usar los dedos 5-3 en acordes con la distancia anteriormente mencionada y así se evita forzar la musculatura y se logra una posición más natural de la mano.

El nexos con el siguiente vals se debe realizar de forma pausada y teniendo muy en cuenta el calderón que indica en el último compás junto con las indicaciones que deja escritas Ravel a su alumno: “*attendre*” (parar, esperar) y la expresión “*arrêt*” (parar). Tras este calderón aparece la primera nota que une con el siguiente vals; ésta debe ser percutida con delicadeza, pues introduce un nuevo mundo, un nuevo vals, una nueva historia que contar con un sentimiento íntimo y delicado.

Vals V – “Presque lent – dans un sentiment intime”

Ravel le comentó a Henriette Faure¹³ que sentía que este vals debía interpretarse como un rollo de seda y terciopelo y le sugirió el título “Vals de 1830” (Southon, 2015, pág. 31). Sin embargo, a Hélène Jourdan le escribió en la partitura: *In the spirit of a waltz by Schubert*¹⁴ (Perlemuter & Jourdan - Morhange, pág. 50). Este dato da una idea de cómo interpretar este vals, quizás de ahí el subtítulo “con un sentimiento íntimo”. Además, si se recurre nuevamente a la versión orquestal, se puede observar que la melodía principal la realiza el primer clarinete (mano derecha) y el segundo clarinete (mano izquierda), y la melodía interior (acompañamiento) que lleva la mano derecha es ejecutada por el oboe. Más adelante se añaden las trompas con sordina, por lo que se accionará el pedal izquierdo para generar ese cambio de sonido que Ravel refleja en la partitura orquestal.

A partir del compás 17 de este quinto vals (sección B), hay cuatro compases relacionados con la indicación de “*très fluide*” (muy fluido). Para conseguir esta sensación de fluidez, es necesario tener un dedo que también sea muy fluido, ágil, pero a la vez que pueda agarrarse al teclado para cantar la línea melódica y realizar el legato. Sin embargo, no hay digitaciones muy factibles que unan la melodía con facilidad. Tanto en la partitura de la edición Bärenreiter como en las ediciones Ray Alston y Maurice Hinson, viene una digitación que crea cierta tensión por tener la mano en una posición muy cerrada, por lo que se propone la siguiente digitación:



Imagen 11.- Vals V, compases 17 y 18.

Nuevamente se accede a la partitura orquestal para extraer conclusiones acerca del sonido en la sección que comienza a partir del compás 17. Los violines llevan la melodía principal que en la versión para piano sería ejecutada por la mano derecha y Ravel escribe “*sur la touche*” (sobre el diapasón), lo que genera un sonido más pequeño y apagado, quizás para dar un cambio de timbre y conseguir el *pp* escrito. Seguidamente, al final del compás 18, escribe “*jeu ordinaire*” (vuelta a tocar normal) para realizar el “*crescendo*” de los compases 19 y 20 y tras esto de nuevo “*sur la touche*”. Este cambio de posición de arco para jugar con el sonido se podría realizar en el piano accionando el pedal izquierdo en los momentos que Ravel pide un “*sur la touche*” (compas 17 y 21), que justamente coinciden con marca de dinámica *pp* y *ppp* en la versión para piano.

Técnicamente, la articulación, tanto en el vals II como en el V, será *legato* y para ello los dedos estarán en todo momento en contacto con la tecla, casi pegados al teclado. Los bajos de la mano izquierda en ambos vals deben ser redondos y dulces, como si se tratara de acariciar las alas de una mariposa; son bajos sonoros, son el colchón armónico. Una vez adquirida dicha técnica se aplicaría en todo el vals segundo y quinto.

En cuanto al pedal en este vals, debe ser delicado y se ejecuta como en el vals anterior acompañando la armonía tal y como lo indica Hinson en su edición de la partitura (Hinson, 1988, págs. 27 - 28).

¹³ Henriette Faure fue una de sus alumnas y la primera pianista en interpretar por primera vez la obra integral para piano de Ravel. El concierto se dio en los Campos Elíseos de París el 18 de enero de 1923 (Gutiérrez, 1987, pág. 165).

¹⁴ “En el espíritu de un vals de Schubert”. (Traducción de la autora).

Vals VI – “Vif”

Al inicio del vals VI se encuentra una hemiolia entre ambas manos, la cual genera dificultad y cierta tensión en la mano. Según revela Perlemuter, Ravel le pedía que sacara la voz de la mano izquierda para que el pasaje saliera con la sonoridad que él buscaba (Southon, 2015, pág. 31). De acuerdo con el compositor, se debe apoyar la mano izquierda, para liberar la derecha y sentir así la parte fuerte del compás. Además, se realizará un movimiento rotativo de muñeca para liberar tensión.

En la orquestación, la melodía principal de la mano derecha la ejecutan los violines primeros y la de la mano izquierda los fagotes mientras el resto de cuerda acompaña con pizzicatos. Hacia el compás 5 la melodía pasa a las flautas y para cerrar la frase (compás 8) Ravel escribe de nuevo “*sur la touche*” (sobre el diapason) para conseguir el decrescendo. Para conseguir ese efecto en el piano, se puede accionar el pedal izquierdo para cerrar sonido y pegar los dedos a la tecla, para que el ataque sea más cercano y, por consiguiente, más *piano*.

En relación a la digitación, se ha de comentar el pasaje perteneciente a los compases 19 – 22 y 25 – 28, donde aparece un motivo descendente en el que se intercala una nota y seguidamente un acorde arpegiado, además una ligadura, por lo que debería ser *legato* para no romper la frase. Para ello se propone realizar la digitación que ofrece la edición de Southon (2015) de los compases 19 al 22 que sería la misma para los compases 25 al 28, ya que la interválica del pasaje es igual solo que en estos dos últimos compases, el motivo aparece transportado una 2ª ascendente.



Imagen 12.- Vals VI, compases 19 - 22. Edición Bärenreiter.

En la versión orquestal los acordes arpegiados son realizados por las arpas y la voz superior de estos es una melodía independiente que realizan los clarinetes. Para conseguir la imitación del arpa en el teclado y la melodía superior, el arpegiado se realizará por movimiento y rotación de muñeca con ésta ligeramente elevada. Al realizar la rotación e ir hacia la última nota, esta será ejecutada con peso, dándole así la importancia que requiere.

Vals VII – “Moins vif”

De nuevo Ravel muestra un gran vals vienés. Comienza con un preámbulo que recuerda al motivo con el que termina el vals anterior. El compositor insistió a Perlemuter que cada repetición de esta introducción debía hacerse muy diferente y el último motivo debía ser el más débil (Southon, 2015, pág. 33).

El tema principal (compás 19) tiene un aire de vals vienés, se podría decir que es el más vienés de toda la obra. Ravel, además le sugirió a Perlemuter: “debes resaltar su carácter haciendo hincapié en el oleaje y el staccato del tercer tiempo”. En este pasaje, Ravel le pidió que retrasara un poco el acorde del compás 20, lo que da aún más la sensación de vals vienés (Southon, 2015, pág. 33), por lo que estas ideas se reflejan en la interpretación propuesta.

En el *expressif* del compás 24, Ravel quería que fuera como él decía “expresivo”, así se lo indicó a Perlemuter (Perlemuter & Jourdan - Morhange, Ravel according to Ravel, 1970, pág. 54). Para ello los acordes se realizarán de manera apoyada, entrando al fondo de la tecla creando de esta forma esa expansión de sonido e incluso tempo que pedía Ravel. Esta sección es un guiño al vals vienés.

Toda la parte B sería otro buen pasaje para trabajar el sonido y, en definitiva, la polifonía existente entre una mano y otra. La mano derecha posee acordes desplegados descendentemente y habría que destacar la línea melódica que está escrita en negras con puntillo. En la versión orquestal esta melodía superior de la mano derecha la realizan las flautas y fagotes, mientras que la mano izquierda es realizada por los violines segundos en pizzicato. Para destacar la melodía superior, la técnica empleada sería parecida a la explicada anteriormente en el vals II: se echa peso en el meñique dejando toda la palma de la mano libre para así percutir las siguientes notas de la forma más ligera posible para no tapar, auditivamente hablando, la melodía. Mientras, la mano izquierda va haciendo *legato* desplegando el acorde de fa por el teclado.

Vals VIII – Épilogue. “Lent”

El último vals es diferente a los demás porque no es un vals único en sí mismo, sino que cuenta por última vez las ideas de las piezas precedentes, como se mencionó previamente, rememorando a modo de epílogo todos vals anteriores excepto el vals V. Sobre este aspecto, Phan resalta que Schubert no realiza esto en sus vals, en cambio Strauss realizaba esta idea de repetir temas al final de la obra a modo de recordatorio (en su vals *Emperador* o el *Danubio azul*), e incluso Schumann, en su obra *Papillons*, también lo hizo (Phan, 2012, pág. 30).

El *tempo* en general de este último vals es lento, la música va apagándose gradualmente en la última página, lo que da la impresión de una gran suspensión del tiempo como si uno navegara dentro de la niebla, pero a veces tuviera puntos de luz que le hacen recordar el sentido del camino. La dificultad radica en saber mantener el *tempo* lento e ir apagando poco a poco el sonido, la música. Si se comienza demasiado lento desde el inicio, no se conseguirá la desaceleración y se arruinará toda la pieza. La clave está en mantener al oyente absorto en esta atmósfera sonora, desde la primera nota hasta el final del vals.

Tiene un aire impresionista por la búsqueda de sonoridades, por la idea del recordar cada vals, evocándolos como algo pasajero y por sus dinámicas suaves (indicada frecuentemente con la indicación de "sourdine" en la partitura del piano), las cuales se mueven en todo el vals dentro de un piano, lo que requiere una gran sensibilidad de los dedos para crear sonoridades. Las ideas de los vals anteriores que van reflejándose en este último vals, en general, aparecen modificadas.

La melodía del inicio en la versión orquestal es realizada por el corno inglés (nota superior de los acordes de la mano derecha) apoyados por los fagotes. Las semicorcheas de la mano derecha no están escritas en la versión orquestal, sino que aparecen como notas largas ejecutadas por la cuerda, por lo que en la versión de piano deben ser ejecutadas de manera muy sutil y *pp*; para ello se realizarán con poco peso del brazo, que la sensación sea la de acariciar superficialmente la tecla.

En cuestiones de pedalización, en este último vals es el único lugar donde Ravel indica que se debe usar sordina. El pedal en todo este vals debe ser muy delicado para conseguir la atmósfera onírica anteriormente mencionada. Para conseguir este sonido, el pedal se presionará de manera superficial, sin llegar al fondo del recorrido de éste.

CONCLUSIONES

Este artículo ha partido de los principios estéticos del compositor y su pensamiento musical. Se ha desarrollado así un profundo análisis interno de su obra *Valses nobles et sentimentales*, obteniendo de este modo un pequeño esbozo de su estética musical.

Tras el acercamiento analítico a la obra, donde se han desgranado los aspectos puramente técnicos de esta y el análisis sonoro de las diferentes propuestas interpretativas de los pianistas seleccionados, se ha podido demostrar cómo un compositor con un lenguaje propio de su tiempo podía estar con miras al pasado y a la vez plasmar tanta originalidad. Ravel demostró, sin traspasar los límites de la tonalidad, lo mucho que aún

podía decirse dentro del ámbito tonal, cuyos recursos aún no estaban agotados, como muestra en el conjunto de su obra.

En relación a su situación estética y tal y como se planteó en los objetivos de la presente investigación, se ha logrado clarificar el estilo del compositor y sus recursos técnicos empleados. Ravel es claro y preciso en su lenguaje; es detallista. La estructura está muy definida, al igual que la melodía y armonía, causando así transparencia en su lenguaje musical. Es irónico y sarcástico en su forma de jugar con las texturas, las melodías e incluso con los colores de la tonalidad. Se refleja también su sorna cuando desvirtúa el ritmo natural del vals con los acentos en parte débil o en el juego de articulaciones en cada mano; cuando la mano derecha realiza *legato*, la mano izquierda realiza picado o viceversa. Explota e incluso agota los recursos técnicos del propio instrumento. Su rica armonía transporta al oyente lo moderno del momento, pero su estructura y fraseo lo traslada a un clasicismo dominante. Se podría decir que su música es nostalgia en el momento presente, siempre mirando al pasado.

A menudo han tachado a Ravel de músico post-romántico e impresionista, pero su claridad y contornos tan precisos, alejan su música de las líneas desdibujadas tan características del Impresionismo. Sin embargo, su gusto por la claridad y la limpieza en los contornos formales (haciendo referencia al pasado) pero a la vez impregnado de modernidad, lleva a afirmar que su música está enmarcada en un neoclasicismo.

Así pues, todos estos rasgos mencionados en Maurice Ravel contribuyen a delinear su estilo personal, sin caer en la tentación de unirse a ninguna tendencia rupturista en momentos tan difíciles de cambio en los que estaba sumergido, ya que vivió a caballo entre dos siglos y dos mundos de tendencias e ideologías tan opuestas.

Ravel, aun estando profundamente influenciado por los clásicos, otorgó a la técnica pianística un tratamiento totalmente diferente y novedoso. A pesar de no haber dejado tratados ni nada escrito acerca de su técnica, fue capaz de mostrarla a través de sus obras: un repertorio no demasiado extenso pero muy rico en la variedad de ataques y articulaciones dentro de un mismo compás, las dinámicas en pianísimo llevando al intérprete a la búsqueda de sonoridades, la utilización de todos los recursos que ofrecía el instrumento dando uso de un amplio abanico sonoro y tímbrico, los grandes acordes (de hasta nueve notas) en teclas negras y seguidamente otro acorde en teclas blancas ocasionando así un gran desplazamiento en el teclado, las acentuaciones que desvirtúan el ritmo natural del compás, el uso de alteraciones que sitúan a la mano en una nueva disposición ante el teclado, las progresiones armónicas de grandes acordes y las precisas indicaciones de carácter.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos técnicos, se ha comprobado que la técnica pianística de Ravel era natural, innata, sin duda teniendo como base el peso del brazo, obteniendo así una posición natural ante el teclado, que recuerda a la idea básica del punto de apoyo de F. Chopin. Tal y como afirma Luca Chiantore (2001), en los manuscritos que dejó Thomas Dyke Tellefsen, alumno de Chopin, éste comparaba de manera metafórica el punto de apoyo con el caminar, diciendo:

La mano debe encontrar su “punto de apoyo” en el teclado como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta para que los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo; la belleza del sonido y su volumen dependen del peso que resulta de la pesadez conjunta del brazo y mano, es un sonido uniforme, calmo y no apasionado el que constituye la base de la música (Chiantore, 2001, págs. 312 - 313).

Esta idea revolucionó la técnica pianística, dándole protagonismo a los dedos como un todo que integra la muñeca (casi siempre con la idea de realizar pequeños movimientos circulares), mano, antebrazo y brazo. De esta forma se fomenta la naturalidad del movimiento sin realizar esfuerzo extra, asumiendo la tecla como un muelle que transfiere la energía de un dedo a otro, para así evitar la tensión en todo momento.

Con respecto al análisis sonoro, el hecho de haber dispuesto de la grabación del propio compositor ha sido de gran ventaja, ya que de esta manera se ha tenido una referencia directa de éste como pianista. El análisis auditivo y comparativo de las distintas interpretaciones (Ravel, Pogorelich y Tharaud) ha permitido observar una serie de semejanzas entre los intérpretes Tharaud y Pogorelich por su fraseo, rubato y cantabilidad de la melodía. Este último, además, da más énfasis a la expresión, al contorno melódico y mueve más el fraseo. Su articulación y pedalización, junto a su técnica basada en la flexibilidad, sensibilidad y naturalidad, ofrecen un tipo de ataque dando lugar a una calidad sonora digna de halagar ya que conseguir una amplia gama tímbrica requiere de una gran técnica digital. Al igual ocurre con Tharaud, aunque éste es más contenido en cuanto al rubato de las frases. Sin embargo, se ha podido comprobar con absoluta claridad cómo el propio compositor no respeta las indicaciones que hay en partitura, tales como son los *ritardando*, los tempos metronómicos, los acentos y las dinámicas.

De acuerdo con la tesis anteriormente citada de Korman (1996), la obra ofrece una amplia gama de interpretaciones variadas que van mucho más lejos del concepto inicial de la pieza. Un claro ejemplo es la propia interpretación del compositor, el cual, y más que ningún otro intérprete, se aparta de su propio texto. Esta idea conduce a cuestionar el papel que juega el intérprete respecto a la partitura, siendo ésta última una mera aproximación para entrar en la fibra del alma del compositor y así poder transmitirlo al oyente.

El hecho de que esta obra fuera grabada en otro tipo de piano al actual no debe traer consigo restringir la interpretación dejándola solo en manos de los intérpretes de instrumentos historicistas. El cometido de todo intérprete actual es ejecutar esta obra en un gran piano moderno, con la magnífica posibilidad de sacar todo el jugo a la interpretación gracias a todos los recursos expresivos que ofrece el piano moderno del siglo XXI. Así pues, todos estos datos históricos, formales, armónicos, estilísticos y técnicos resultan vitales para abarcar la obra en profundidad.

A modo de conclusión, la obra trabajada contribuye a enriquecer el proceso evolutivo de todo pianista ya que presenta grandes dificultades técnicas, sonoras y musicales.

REFERENCIAS

- Alston, R. (2019.). *Maurice Ravel. Valses nobles et sentimentales*. Piano Practical Editions.
<https://pianopracticaleditions.files.wordpress.com/2019/06/valses-nobles-et-sentimentales.pdf>
- Auner, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Beavers, J. P. (2010). *Ravel in a New Key: Harmony in the Chamber Works*. Recuperado el 24 de enero de 2021, de
<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2010-12-2407/BEAVERS-DISSERTATION.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bernaudo, A., & Desportes, I. (2003). *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid: Real Musical.
- Candy, L., & Edmonds, E. (2006). *The MIT Press Journals*. Recuperado el 6 de febrero de 2021, de https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/LEON_a_01471
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.
- Cortot, A. (1981). *La musique française de piano*. París: Presses Universitaires de France.
- Curry, N. A. (2014). *Intertext, dialogue, and temporality in Maurice Ravel's Le tombeau de Couperin, La valse, and Valses nobles et sentimentales*. (U. d. York, Ed.) Recuperado el 6 de febrero de 2021, de
<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/26454/CURRY-MASTERSREPORT-2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Doncel, J. L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Durand, J. (1911). *Maurice Ravel. Valses nobles et sentimentales pour piano*. París: Durand Editions Musicales.

- Fundación Maurice Ravel*. (s.f.). Recuperado el 13 de marzo de 2021, de <http://www.fondationmauriceravel.com/en/>
- Grobler, S. (2007). *The Life and Death of the Piano Waltz*. Recuperado el 19 de diciembre de 2020, de https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1178574183&disposition=inline
- Gutiérrez, M. P. (1987). *La estética de Ravel*. Madrid: Alpuerto.
- Gutiérrez, M. P. (1987). Ravel. *Fundación Juan March*. Recuperado el 6 de diciembre de 2020, de <https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=1728&l=1>
- Hinson, M. (1988). *Ravel, Valses nobles et sentimentales for the piano*. Nueva York, Estados Unidos: Alfred Publishing Company Inc.
- Howat, R. (2009). *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Faure, Chabrier*. New Haven: Yale University Press UK SR.
- Jankélévitch, V. (1995). *Ravel*. Madrid, España: Antonio Machado.
- Kaminsky, P. (2011). *Unmasking Ravel. New perspectives on the music*. Rochester: Boydell & Brewer, University of Rochester Press.
- Korman, P. (1996). *Intention, Creative Variability and Paradox in Recorded Performances of the Piano Music of Maurice Ravel*. Recuperado el 21 de febrero de 2021, de <https://spectrum.library.concordia.ca/248/>
- Leech-Wilkinson, N. C. (2009). *El Centro de Investigación de AHRC para la Historia y el Análisis de la Música Grabada*. (M. S. Pereira, Ed.) Recuperado el 21 de febrero de 2021, de http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_6.html
- Long, D. (2019). *Realizing Ravel: A Study of the Performing Style of the Composer and his Colleagues*. Recuperado el 3 de marzo de 2021, de <https://escholarship.org/uc/item/72x1z2rg>
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: FONCA.
- Marco Aragón, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
- Mawer, D. (2016). *The ballets of Maurice Ravel. Creation and interpretation*. Nueva York: Routledge.
- McCarrey, J. S. (2006). *Performance and analysis in practice: a study of Maurice Ravel's Valses nobles et sentimentales, Miroirs, Gaspard de la nuit*. Recuperado el 14 de enero de 2021, de <http://etheses.whiterose.ac.uk/10984/1/428523.pdf>
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música.
- Nichols, R. (1999). *El mundo de Ravel*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Orenstein, A. (1967). Maurice Ravel's Creative Process. (O. U. Press, Ed.) *The Musical Quarterly*. Recuperado el 18 de marzo de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/741228>
- Orenstein, A. (1975). *Ravel: Man and Musician*. New York: Columbia University Press.
- Orenstein, A. (2016). *Reflections on Maurice Ravel's Creativity*. Recuperado el 9 de febrero de 2021, de <https://www.jstor.org/stable/741228?seq=1>
- Pepin, S. M. (1971). *Dance and jazz elements in the piano music of Maurice Ravel*. (B. University, Ed.) Recuperado el 9 de febrero de 2021, de <https://www.worldcat.org/title/dance-and-jazz-elements-in-the-piano-music-of-maurice-ravel/oclc/74375626>
- Perlemuter, V., & Jourdan - Morhange, H. (1970). *Ravel according to Ravel*. Lausanne: Kahn & Averill.
- Phan, B. G. (2012). *The 20th Century Viennese Waltz: Nostalgia and Decadence*. Recuperado el 6 de diciembre de 2020, de https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors_college_theses/08612q55k?locale=fr
- Pogorelich, I. (1997). *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition; Ravel: Valses nobles et sentimentales*. [CD]. Alemania: Deutsche Grammophon.

- Puri, M. J. (2017). *Ravel's Valses nobles et sentimentales and its models*. Recuperado el 10 de diciembre de 2020, de <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.puri.pdf>
- Ravel, M. (1992). *Masters of the Piano Roll - Ravel plays Ravel*. [CD]. Gran Bretaña: Dal Segno.
- Sammartino, F. (2015). *Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical*. Recuperado el 20 de diciembre de 2020, de http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Sammartino.pdf
- Schweitzer, V. (2013). *The New York Times*. Recuperado el 28 de marzo de 2021, de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2013/04/17/arts/music/dorothy-taubman-95-dies-helped-pianists-avoid-injuries.html>
- Siepmann, J. (2003). *El piano*. Barcelona: RobinBook.
- Southon, N. (2015). *RAVEL. Valses nobles et sentimentales pour piano*. Kassel: Bärenreiter Urtext.
- Strohschein, A. (2002). *Valses Nobles et Sentimentales pour piano de Maurice Ravel: une etude de la complexite de l'interpretation d'une vision*. (A. Strohschein, Ed.) Recuperado el 15 de octubre de 2020, de https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192765/S77_2002StrohscheinAura.pdf?sequence
- Tharaud, A. (2011). *Voyage en France*. [CD]. Alemania: Harmonia Mundi.
- Zaldívar García, Á. (2008). *Investigar desde el arte*. Recuperado el 26 de marzo de 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846714>