



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Doctorado en Industrias Culturales y de la Comunicación  
Universidad Politécnica de Valencia

INVESTIGACIÓN AUTOETNOGRÁFICA DE  
LA PRÁCTICA PIANÍSTICA A TRAVÉS DE  
LA OBRA PARA PIANO SOLO *GASPARD  
DE LA NUIT* DE MAURICE RAVEL

Doctorando: Francisco José García Verdú  
Directora de Tesis: Luisa María Tolosa Robledo

Fecha de depósito: febrero de 2023



*«Mi mente y mis dedos han trabajado como condenados.  
A menos que me vuelva loco, hallaréis un artista en mí».*

Franz Liszt



**A mis padres con todo mi amor.**



## **AGRADECIMIENTOS**

A mi directora de tesis Luisa María Tolosa Robledo.

A la Universidad Politécnica de Valencia por los recursos prestados.

A los profesores que han contribuido en mi formación pianística.

A Patsy Toh, Nino Kereselidze, Jacques Rouvier, Dmitri Bashkirov, Siegfried Mauser, Matti Raekallio, Rolf Plagge, Lev Vinocour y Stanislav Pochekin por las clases magistrales recibidas empleadas en este trabajo.

A todos los miembros del tribunal y evaluadores que se lean esta investigación.

A todo aquel que dedique su tiempo a leer estas páginas con gusto escritas.

A todos aquellos que han estado a mi lado durante estos años de investigación.





## RESUMEN

En esta tesis, tomando como medio la obra para piano solo *Gaspard de la nuit* de Maurice Ravel, se elabora una investigación de metodología autoetnográfica a modo de ejercicio de concienciación del aprendizaje de la obra.

El objetivo es tener un conocimiento más profundo de los estímulos musicales durante el estudio de *Gaspard de la nuit*.

Para cumplir con dicho objetivo, en primer lugar, se presentan informaciones sobre Ravel, su vida y su producción musical hasta el año de composición de la obra en cuestión, documentación concreta sobre *Gaspard de la nuit*, su interpretación y el análisis de las tres obras.

En segundo lugar, se efectúa un cuaderno de campo compuesto por las clases magistrales sobre la obra recibidas por grandes profesores a nivel nacional e internacional y por apuntes propios de las sesiones de estudio. Las enseñanzas expuestas en ambos documentos se analizan, se relacionan, se comparan, se establece una evolución o analogía de la terminología empleada, y, en caso necesario, se explica su significado y si ha tenido especial influencia o no en la práctica pianística.

Posteriormente, se acude a la estadística para obtener datos cuantitativos de la recurrencia de unas temáticas musicales sobre otras para concluir, entre otras deducciones, que se hace escasa referencia a la memorización, la diferencia entre el peso que se le da a ciertas temáticas dependiendo del estadio de aprendizaje de *Gaspard de la nuit* y la dinámica concreta de estudio empleada mientras se trabaja la obra objeto de estudio.

**Palabras clave:** autoetnográfica, *Gaspard de la nuit*, piano, performativo, Ravel, impresionismo, simbolismo.

## ABSTRACT

In this thesis, taking Maurice Ravel's solo piano work *Gaspard de la nuit* as a medium, an autoethnographic methodology research is elaborated as an exercise of awareness of the learning of the work.

The aim is to gain a deeper understanding of the musical stimuli during the study of *Gaspard de la nuit*.

To achieve this goal, first of all, information about Ravel, his life and his musical production up to the year of composition of the work in question, specific documentation on *Gaspard de la nuit*, its interpretation and the analysis of the three works are presented.

Secondly, a field notebook is made up of the master classes on the work given by great national and international professors, as well as notes taken during the study sessions. The teachings presented in both documents are analysed, related, compared, an evolution or analogy of the terminology used is established, and, if necessary, their meaning and whether they have had a special influence on piano practice is explained.

Subsequently, statistics are used to obtain quantitative data on the recurrence of certain musical themes over others to conclude, among other deductions, that little reference is made to memorization, the difference between the weight given to certain themes depending on *Gaspard de la nuit's* stage of learning and the specific dynamics of study employed while working on the work under study.

**Keywords:** autoethnographic, *Gaspard de la nuit*, piano, performative, Ravel, impressionism, symbolism.

## RESUM

En aquesta tesi, prenent com a mitjà l'obra per a piano sol *Gaspard de la nuit* de Maurice Ravel, s'elabora una recerca de metodologia autoetnogràfica a manera d'exercici de conscienciació de l'aprenentatge de l'obra.

L'objectiu és tenir un coneixement més profund dels estímuls musicals durant l'estudi de *Gaspard de la nuit*.

Per a complir amb aquest objectiu, en primer lloc es presenten informacions sobre Ravel, la seva vida i la seva producció musical fins a l'any de composició de l'obra en qüestió, documentació concreta sobre *Gaspard de la nuit*, la seva interpretació i l'anàlisi de les tres obres.

En segon lloc, s'efectua un quadern de camp compost per les classes magistrals sobre l'obra rebudes per grans professors a nivell nacional i internacional i per anotacions pròpies de les sessions d'estudi. Els ensenyaments exposats en tots dos documents s'analitzen, es relacionen, es comparen, s'estableix una evolució o analogia de la terminologia emprada, i, en cas necessari, s'explica el seu significat i si ha tingut especial influència o no en la pràctica pianística.

Posteriorment, s'acudeix a l'estadística per a obtenir dades quantitatives de la recurrència d'unes temàtiques musicals sobre altres per a concloure, entre altres deduccions, que es fa escassa referència a la memorització, la diferència entre el pes que se li dona a unes certes temàtiques depenent de l'estadi d'aprenentatge de *Gaspard de la nuit* i la dinàmica concreta d'estudi emprada mentre es treballa l'obra objecte d'estudi.

**Paraules clau:** autoetnogràfica, *Gaspard de la nuit*, piano, performatiu, Ravel, impressionisme, simbolisme.



# ÍNDICE

Capítulo 1. Introducción .....	29
1.1. Motivación del tema.....	29
1.2. Objetivos.....	30
1.3. Metodología .....	31
1.4. Estructura del trabajo .....	33
1.5. Estado de la cuestión .....	35
Capítulo 2. El autor de <i>Gaspard de la nuit</i> : Maurice Ravel.....	41
2.1. Antroponimia .....	41
2.2. Antepasados.....	41
2.3. Vida .....	44
2.3.1. Nacimiento e infancia .....	44
2.3.2. Inicio de la formación reglada.....	48
2.3.3. Juventud .....	52
2.3.4. El teatro a fines de siglo .....	56
2.3.5. El grupo <i>Apaches</i> .....	57
2.3.6. 1900: Primer <i>Prix de Rome</i> .....	62
2.3.7. Posteriores intentos al <i>Prix de Rome</i> .....	64
2.3.8. Recorrido profesional fuera del Conservatorio .....	65
2.3.9. Polémica en el <i>Prix de Rome</i> .....	68
2.3.10. Madurez.....	72
2.4. Persona .....	80
2.5. Estilo.....	99
2.6. Estética.....	110
Capítulo 3. <i>Gaspard de la nuit</i> y su contexto .....	119
3.1. Producción previa a <i>Gaspard de la nuit</i> .....	119
3.1.1. <i>Sérénade grotesque</i> (c. 1893/1975/1975).....	119
3.1.2. <i>Ballade de la reine morte d'aimer</i> (1893/1975/1975).....	119
3.1.3. <i>Un grand sommeil noir</i> (1895/¿/1953).....	120
3.1.4. <i>Menuet Antique</i> (1895/1895/1898) .....	120
3.1.5. <i>Sainte</i> (1896/1907/1907).....	121
3.1.6. <i>Sonate pour Violon et Piano</i> (1897/1975/1975).....	122
3.1.7. <i>Sites auriculaires</i> (1895-7/1898/1975).....	122
3.1.8. <i>Chanson du rouet</i> (1898/1975/1975).....	123
3.1.9. <i>Si morne!</i> (1898/1975/1975).....	123

3.1.10. <i>Shéhérazade</i> (1898/1898/1975).....	124
3.1.11. <i>Épigrammes de Clément Marot</i> (1896-9/1900/1900) .....	124
3.1.12. <i>Pavane pour une Infante défunte</i> (1899/1902/1900).....	125
3.1.13. <i>Jeux d'eau</i> (1901/1902/1902).....	126
3.1.14. <i>Myrrha</i> (1901/1901/1990).....	130
3.1.15. <i>Quatuor</i> (1902-3/1904/1904).....	130
3.1.16. <i>Manteau de Fleurs</i> (1903/¿?/1906).....	130
3.1.17. <i>Shéhérazade</i> (1903/1904/1914).....	131
3.1.18. <i>Introduction et Allegro</i> (1905/1907/1906) .....	132
3.1.19. <i>Miroirs</i> (1904-5/1906/1906) .....	133
3.1.20. <i>Sonatine</i> (1903-5/1906/1905).....	136
3.1.21. <i>Noël des jouets</i> (1905/1906/1914).....	137
3.1.22. <i>La cloche engloutie</i> (1906-incompleta).....	137
3.1.23. <i>Histoires naturelles</i> (1906/1907/1907).....	138
3.1.24. <i>Cinq mélodies populaires grecques</i> (1904-6/1905-6/1906).....	139
3.1.25. <i>Vocalise-Etude en forme de Habanera</i> (1907/¿?/1909).....	140
3.1.26. <i>Sur l'herbe</i> (1907/1907/1907).....	140
3.1.27. <i>L'heure espagnole</i> (1907-9/1911/1911).....	140
3.1.28. <i>Rapsodie espagnole</i> (1907-8/1908/1908) .....	143
3.1.29. <i>Ma mère l'Oye</i> .....	145
3.2. <i>Gaspard de la nuit</i> .....	145
3.2.1. Motivaciones para su composición.....	145
3.2.2. El texto: <i>Gaspard de la nuit</i> de Bertrand.....	148
3.2.3. La obra musical: <i>Gaspard de la nuit</i> .....	152
3.2.4. <i>Ondine</i> ( <i>Ondina</i> ) .....	157
3.2.5. <i>Le Gibet</i> ( <i>La Horca</i> ) .....	160
3.2.6. <i>Scarbo</i> .....	163
3.3. Aproximación interpretativa .....	167
3.3.1. <i>Ondine</i> .....	173
3.3.2. <i>Le Gibet</i> .....	179
3.3.3. <i>Scarbo</i> .....	184
3.4. Análisis formal y armónico.....	190
3.4.1. Forma .....	191
3.4.2. Armonía .....	207
Capítulo 4. La interpretación de <i>Gaspard de la nuit</i> .....	215
4.1. Introducción .....	215

4.1.1. Los resúmenes de clases .....	215
4.1.2. Los apuntes de las sesiones de estudio.....	229
4.1.3. Las tablas de anotaciones y el sistema de catalogación.....	229
4.1.4. La clasificación temática o contenidos .....	232
4.2. Análisis de los resúmenes de clase .....	237
4.2.1. Toh 2013.....	238
4.2.2. Kereselidze 5/2014 .....	239
4.2.3. Kereselidze 8/2014 .....	241
4.2.4. Kereselidze 12/2014 .....	244
4.2.5. Kereselidze 1/2015.....	250
4.2.6. Bashkirov 9/2015 .....	255
4.2.7. Rouvier 9/2015 (1).....	256
4.2.8. Rouvier 9/2015 (2).....	260
4.2.9. Rouvier 9/2015 (3).....	263
4.2.10. Mauser 9/2015.....	271
4.2.11. Kereselidze 10/2015 (1).....	277
4.2.12. Kereselidze 10/2015 (2).....	281
4.2.13. Kereselidze 11/2015 .....	282
4.2.14. Rouvier 12/2015 (1).....	286
4.2.15. Rouvier 12/2015 (2).....	291
4.2.16. Kereselidze 12/2015.....	293
4.2.17. Kereselidze 1/2016 (1).....	297
4.2.18. Kereselidze 1/2016 (2).....	301
4.2.19. Plagge 7/2016 (1).....	307
4.2.20. Plagge 7/2016 (2).....	309
4.2.21. Plagge 7/2016 (3).....	310
4.2.22. Plagge 7/2016 (4).....	311
4.2.23. Pochekin 7/2016.....	313
4.2.24. Raekallio 9/2016 (1).....	316
4.2.25. Raekallio 9/2016 (2).....	319
4.2.26. Kereselidze 12/2016 .....	321
4.2.27. Vinocour 4/2017.....	321
4.2.28. Kereselidze 7/2017 (1).....	324
4.2.29. Kereselidze 7/2017 (2).....	328
4.2.30. Kereselidze 1/2020 .....	328
4.3. Análisis de los apuntes de las sesiones de estudio .....	329
4.4. Reflexión sobre los resúmenes y apuntes.....	339

4.4.1. Aplicar formas de tocar los ejercicios de fortalecimiento.....	339
4.4.2. Fórmulas de estudio .....	343
4.4.3. Limitar movimientos corporales .....	345
4.4.4. Hacer lo que está escrito en la partitura .....	349
4.4.5. Canto interno o emoción.....	350
4.4.5. Técnica y Canto interior.....	356
4.4.6. Interpretación en el escenario .....	356
4.5. Cuantificación de datos .....	357
Capítulo 5. Conclusiones .....	383
6. Bibliografía .....	389
6.1. Webgrafía .....	397
7. Anexos .....	401
7.1. Escalas y arpegios .....	401
7.2. Ejercicios de fortalecimiento.....	446
7.3. Transcripción de los resúmenes de clase .....	484
Patsy Toh (2013) en la Royal Academy of Music de Londres.....	484
Nino Kereselidze (02/05/2014) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	
.....	484
Nino Kereselidze (06/08/2014) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	
.....	485
Nino Kereselidze (20/12/2014) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	
.....	486
Nino Kereselidze (31/01/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	
.....	488
Dmitri Bashkirov (21/09/2015 al 27/09/2015) en la International Music Academy	
Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella.....	490
Jacques Rouvier (21/09/2015 al 27/09/2015) en la International Music Academy	
Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (1ª clase).....	491
Jacques Rouvier (21/09/2015 al 27/09/2015) en la International Music Academy	
Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (2ª clase).....	493
Jacques Rouvier (21/09/2015 al 27/09/2015) en la International Music Academy	
Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (3ª clase).....	495
Siegfried Mauser (23/09/2015, 21/09/2015 al 27/09/2015) en la International	
Music Academy Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella	
.....	500



Nino Kereselidze (10/10/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	503
Nino Kereselidze (24/10/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	506
Nino Kereselidze (21/11/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	506
Jacques Rouvier (07/12/2015 al 13/12/2015) en Chopin Sessions en el Conservatori Professional de Música de Felanitx (Mallorca) (1ª clase)	508
Jacques Rouvier (07/12/2015 al 13/12/2015) en Chopin Sessions en el Conservatori Professional de Música de Felanitx (Mallorca) (3ª clase)	510
Nino Kereselidze (19/12/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	511
Nino Kereselidze (16/01/2016) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	513
Nino Kereselidze (30/1/2016) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	515
Rolf Plagge (19/07/2016) en la Academia de Verano de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (18h-19h) (1ª clase)	517
Rolf Plagge (22/07/2016) en la Academia de Verano de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (18h-19h) (2ª clase)	518
Rolf Plagge (23/07/2016) en la Academia de Verano de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (18h-19h) (3ª clase)	519
Rolf Plagge (26/07/2016) en la Academia de Verano de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (11h-12h) (4ª clase)	520
Stanislav Pocheikin (17/09/2016) en el Arthur Rubinstein Institute de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella	521
Matti Raekalio (21/9/2016 al 26-9-2016) en el Arthur Rubinstein Institute de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (1ª clase)	522
Matti Raekalio (21/9/2016 al 26-9-2016) en el Arthur Rubinstein Institute de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (2ª clase)	523
Nino Kereselidze (10/12/2016) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	524
Lev Vinocour (01/04/2017) en Clase Magistral en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	524
Nino Kereselidze (01/07/2017) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	526

Nino Kereselidze (09/07/2017) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid	528
Nino Kereselidze (18/01/2020) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid (11h a 13h)	528
7.4. Transcripción de los apuntes de las sesiones de estudio	530
10/08/2017	530
04/09/2017	530
15/10/2017	530
05/11/2017	531
15/11/2017	531
30/11/2017	531
26/12/2017	531
28/01/2018	532
08/02/2018	532
16/03/2018	532
11/04/2018	532
03/05/2018	532
12/06/2018	532
04/07/2018	533
23/08/2018	533
14/09/2018	533
01/10/2018	533
05/11/2018	533
09/12/2018	533
20/01/2019	533
02/02/2019	534
20/03/2019	534
05/04/2019	534
19/05/2019	534
15/06/2019	534
03/07/2019	535
22/08/2019	535
30/09/2019	535
04/10/2019	535
21/10/2019	535
08/11/2019	536
28/12/2019	536

07/01/2020 .....	536
7.5. Tabla de anotaciones de los Resúmenes .....	538
7.6. Tabla de anotaciones de los Apuntes .....	664
7.7. Clasificación de anotaciones .....	678
Dinámica .....	678
Tempo.....	683
Articulación .....	694
Digitación .....	701
Pedalización .....	707
Plano sonoro.....	714
Sonido.....	720
Técnica .....	722
Corrección .....	725
Fraseo.....	729
Emoción.....	734
Técnica corporal y movimiento .....	739
Fórmulas de estudio .....	743
Memorización .....	747
Puesta en escena .....	747
Contextualización o Análisis .....	748
Referencias ambiguas sin clasificación .....	749
Otros .....	754
7.8. Interpretación de <i>Gaspard de la nuit</i> .....	756
7.9. Partitura de <i>Gaspard de la nuit</i> .....	760



# ÍNDICES DE FIGURAS, IMÁGENES Y TABLAS

## Índice de figuras

Fig 1 Cantidad de anotaciones y porcentaje de los Resúmenes y Apuntes .....	357
Fig. 2 Cantidad de anotaciones y porcentaje de los Resúmenes .....	358
Fig. 3 Primer gráfico de anotaciones de los Resúmenes por clase y pieza .....	359
Fig. 4 Gráfico de anotaciones de los Resúmenes por clase y pieza en el que se compara mejor el volumen que ocupa cada pieza.....	361
Fig. 5 Cantidad de anotaciones y porcentaje de los Apuntes .....	363
Fig. 6 Anotaciones por entrada en los Apuntes.....	364
Fig 7 Temáticas ordenadas de mayor a menor porcentaje .....	365
Fig. 8 Temáticas de los Apuntes ordenadas de mayor a menor porcentaje. ....	369
Fig 9 Temáticas de los Resúmenes ordenadas de mayor a menor porcentaje .....	372

## Índice de imágenes

Imagen 1 Marie Delouart o Ravel (con apellido de casada) (Nichols 2012, p. 212) .	44
Imagen 2 (de izquierda a derecha) Edouard, Pierre Joseph y Maurice Ravel (Nichols 2012, p. 213) .....	46
Imagen 3 Ravel de pequeño (Nichols 2012, p. 212) .....	47
Imagen 4 Ravel en el Prix de Rome de 1900. (izquierda en el fondo: Roger-Ducasse, Ravel con bombín en el centro, Florent Schmitt leyendo el periódico) (Nichols 2012, p. 214) .....	63
Imagen 5 Ravel a los veinte años (Nichols 2012, p. 213) .....	82
Imagen 6 Retrato de Ravel por Henri Manguin (Centre, 2022).....	83
Imagen 7 Contendientes al Prix de Rome 1901. Ravel a la derecha frontal (Nichols 2012, p. 214) .....	84
Imagen 8 Ravel en la playa de St Jean-de-Luz en 1902 (Nichols 2012, p. 215) .....	88
Imagen 9 Ravel en 1907 (Nichols 2012, p. 216) .....	89
Imagen 10 <i>Pagodes</i> de Debussy cc. 11-14 (Gil-Marchex 1926, p. 1087).....	127
Imagen 11 <i>Jeux d'eau</i> de Ravel cc. 19-20 (Gil-Marchex 1926, p. 1087).....	128
Imagen 12 <i>Jeux d'eau</i> de Ravel cc. 48-49 (Gil-Marchex 1926, p. 1088).....	128

Imagen 13 <i>Jardins sous la pluie</i> de Debussy cc. 120-124 (Gil-Marchex 1926, p. 1088)	128
Imagen 14 <i>Sonatine</i> de Ravel c. 4 (Gil-Marchex 1926, p. 1088)	137
Imagen 15 Portada de la primera edición de Durand en 1909 (Ravel 1909)	156
Imagen 16 Grabado de <i>Ondine</i> (Bertrand 1920, p. 69)	157
Imagen 17 Grabado de Rembrandt de <i>Ondine</i> (Bertrand 1946)	158
Imagen 18 Grabado de Rembrandt de <i>Le Gibet</i> (Bertrand 1946)	161
Imagen 19 Grabado de <i>Scarbo</i> de 1920 (Bertrand, p. 168)	163
Imagen 20 Grabado de <i>Scarbo</i> de 1946 (Bertrand)	164
Imagen 21 Cc. 131-134 de <i>Scarbo</i>	165
Imagen 22 Cc. 581-585 de <i>Scarbo</i> (véase concretamente los dos últimos compases)	166
Imagen 23 C. 23 de <i>Ondine</i> (1926, p. 1090)	173
Imagen 24 C. 47 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 8)	174
Imagen 25 Cc. 76-77 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 12)	175
Imagen 26 C. 83 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 13)	175
Imagen 27 Inicio de la p. 14 de <i>Ondine</i> (c. 88) (Ravel 1909)	176
Imagen 28 P. 14 c. 88, sistema 3 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909)	176
Imagen 29 Inicio del c. 89 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 14)	177
Imagen 30 Reexposición de <i>Ondine</i> c. 79 y 80 (1926, p. 1089)	178
Imagen 31 Cc. 1-2 de <i>Le Gibet</i> (Ravel 1909, p. 17)	179
Imagen 32 Primeros dos pentagramas (cc. 1-7) de <i>Le Gibet</i> (Ravel 1909, p. 17)	180
Imagen 33 Observar desde el segundo compás (cc. 20-21) de <i>Le Gibet</i> (Ravel 1909, p. 18)	182
Imagen 34 Cc. 28-29 de <i>Le Gibet</i> (Ravel 1909, p. 19)	182
Imagen 35 Primer y segundo compás de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 23)	185
Imagen 36 Cc. 366-367 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 33)	186
Imagen 37 Cc. 523-524 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 39)	187
Imagen 38 Cc. 474-475 de <i>Scarbo</i> (Gil-Marchex 1926, p. 1088)	187
Imagen 39 C. 460 de <i>Scarbo</i> (Gil-Marchex 1926, p. 1088)	188
Imagen 40 C. 168 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 27)	189
Imagen 41 C. 314 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 32)	189
Imagen 42 Cc. 346-347 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 33)	189
Imagen 43 C. 2 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 3)	192

Imagen 44 Adaptación del tema A, C. 8 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 3).....	192
Imagen 45 C. 4 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 3).....	192
Imagen 46 Cc. 10-13 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 4).....	193
Imagen 47 C. 22 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 5).....	193
Imagen 48 Cc. 32-33 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 6).....	194
Imagen 49 C. 42 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 7).....	194
Imagen 50 C. 45 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 7).....	194
Imagen 51 C. 66 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 11).....	195
Imagen 52 C. 80 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 13).....	195
Imagen 53 C. 88 de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 14).....	196
Imagen 54 Cc. 4-5 de <i>Le Gibet</i> (Ravel 1909, p. 17).....	197
Imagen 55 Cc. 12-13 de <i>Le Gibet</i> (Ravel 1909, p. 17).....	198
Imagen 56 Cc. 4-7 de <i>Le Gibet</i> . El segundo elemento es el c. 6 (Ravel 1909, p. 17) .....	198
Imagen 57 Cc. 20-21 de <i>Le Gibet</i> . El tercer elemento inicia en el c. 20 (Ravel 1909, p. 18) .....	199
Imagen 58 C. 28 de <i>Le Gibet</i> (Ravel 1909, p. 19).....	199
Imagen 59 C. 1 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 23).....	200
Imagen 60 Cc. 32-35 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 24).....	201
Imagen 61 Cc. 52-57 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 24).....	201
Imagen 62 Cc. 90-94 de <i>Scarbo</i> . Inicio de C en c. 94 (Ravel 1909, p. 25) .....	201
Imagen 63 Cc. 95-98 de <i>Scarbo</i> . El resto de D (Ravel 1909, p. 25) .....	202
Imagen 64 Cc. 117-121 de <i>Scarbo</i> . Inicio de D en c. 121 (Ravel 1909, p. 26) .....	202
Imagen 65 Cc. 159-164 de <i>Scarbo</i> . D desarrollado (Ravel 1909, p. 27).....	202
Imagen 66 Cc. 211-216 de <i>Scarbo</i> . En c. 215 comienza B (Ravel 1909, p. 28).....	203
Imagen 67 C. 256 de <i>Scarbo</i> . C en el inicio de su desarrollo (Ravel 1909, p. 30)..	203
Imagen 68 Cc. 265-269 de <i>Scarbo</i> . C siendo interrumpido por D (Ravel 1909, p. 30) .....	203
Imagen 69 Cc. 314-317 de <i>Scarbo</i> . Tema A en el inicio del su desarrollo (Ravel 1909, p. 30) .....	203
Imagen 70 Cc. 318-321 de <i>Scarbo</i> . C interviniendo antes de A (Ravel 1909, p. 32) .....	204
Imagen 71 Cc. 366-368 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 33).....	204
Imagen 72 Cc. 392-396 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 34).....	204

Imagen 73 Cc. 430-431 de <i>Scarbo</i> . Inicio de B en aumentación y de la parte lenta (Ravel 1909, p. 35).....	205
Imagen 74 Cc. 475-477 de <i>Scarbo</i> . D en c. 477 (Ravel 1909, p. 38).....	205
Imagen 75 Cc. 559-563 de <i>Scarbo</i> . Gran clímax en el último compás de la imagen (Ravel 1909, p. 41).....	205
Imagen 76 Cc. 578-580 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 41).....	206
Imagen 77 Cc. 615-619 de <i>Scarbo</i> . A en aumentación en c. 617 en adelante (Ravel 1909, p. 42).....	206
Imagen 78 Relación de 3ª entre armonías en <i>Ondine</i> (Ravel 2005, p. 21).....	207
Imagen 79 Cadencia plagal (1/2) al final de <i>Ondine</i> c. 89 (Ravel 2005, p. 32).....	208
Imagen 80 Cadencia plagal (2/2) al final de <i>Ondine</i> c. 89 (Ravel 2005, p. 32).....	208
Imagen 81 Acorde de dominante en <i>Ondine</i> (Ravel 2005, p. 29).....	208
Imagen 82 Acorde tónica en <i>Ondine</i> (Ravel 2005, p. 29).....	209
Imagen 83 Acorde de sol sostenido mayor en <i>Ondine</i> (Ravel 2005, p.24).....	209
Imagen 84 Escala pentátona en <i>Ondine</i> (Ravel 2005, p. 30).....	210
Imagen 85 Cadencia plagal (la bemol-mi bemol) en el comienzo de <i>Le Gibet</i> (Ravel 2005, p. 35).....	210
Imagen 86 Acordes disminuidos en cc. 35 y 36 de <i>Le Gibet</i> (Ravel 2005, p. 37)...	211
Imagen 87 Escala octatónica en el c. 23 (tema de los <i>clusters</i> ) en <i>Le Gibet</i> (Ravel 2005, p. 36).....	212
Imagen 88 Acorde menor y mayor encadenados en <i>Scarbo</i> (Ravel 2005, p. 59)....	213
Imagen 89 Cc. 128-133 de <i>Scarbo</i> (Ravel 1909, p. 26).....	213
Imagen 90 Acorde de quinta aumentada en 1ª inversión en el clímax de <i>Scarbo</i> (Ravel 2005, p. 51).....	214
Imagen 91 Escalas hexátonas alternadas en mano derecha en <i>Scarbo</i> (Ravel 2005, p.56).....	214
Imagen 92 Primera opción del acompañamiento a la melodía inicial (c. 4) de <i>Ondine</i> (Ravel 1909, p. 3).....	238
Imagen 93 Segunda opción del acompañamiento a la melodía inicial (c. 4) de <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 3).....	238
Imagen 94 Melodía inicial (c. 4) de <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 3).....	240
Imagen 95 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 12).....	241
Imagen 96 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 13).....	241
Imagen 97 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 11).....	242



Imagen 98 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 7) .....	243
Imagen 99 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 31).....	244
Imagen 100 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 5) .....	245
Imagen 101 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 13) .....	246
Imagen 102 <i>Le Gibet</i> (Ravel 2010b, p. 19) .....	248
Imagen 103 <i>Le Gibet</i> (Ravel 2010b, p. 19) .....	249
Imagen 104 <i>Scarbo</i> c. 256 (Ravel 2010b, p. 28).....	249
Imagen 105 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 34).....	251
Imagen 106 <i>Scarbo</i> cc. 233-234 (Ravel 2010b, p. 27).....	252
Imagen 107 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 30).....	253
Imagen 108 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 28).....	253
Imagen 109 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 33).....	254
Imagen 110 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 7) .....	257
Imagen 111 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 11) .....	258
Imagen 112 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 14) .....	259
Imagen 113 <i>Scarbo</i> cc. 626-627 (Ravel 2010b, p. 40).....	264
Imagen 114 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 29).....	267
Imagen 115 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 31).....	268
Imagen 116 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 40).....	271
Imagen 117 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 22).....	273
Imagen 118 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 28).....	275
Imagen 119 <i>Le Gibet</i> c. 1 (Ravel 2010b, p. 16).....	280
Imagen 120 <i>Le Gibet</i> (Ravel 2010b, p. 19) .....	289
Imagen 121 <i>Scarbo</i> (Ravel 2010b, p. 39).....	301
Imagen 122 <i>Ondine</i> (Ravel 2010b, p. 14) .....	318
Imagen 123 <i>Le Gibet</i> (Ravel 2010b, p. 17) .....	326

## Índice de tablas

Tabla 1 Forma de <i>Ondine</i> .....	196
Tabla 2 Forma de <i>Le Gibet</i> .....	199
Tabla 3 Forma de <i>Scarbo</i> (García 2019, pp. 52-54) .....	207
Tabla 4 Contabilización armónica de <i>Ondine</i> .....	210

Tabla 5 Contabilización armónica de <i>Le Gibet</i> .....	212
Tabla 6 Contabilización armónica de <i>Scarbo</i> (García 2019, pp. 56-58).....	214
Tabla 7 Catalogación de los Resúmenes de clase .....	231
Tabla 8 Catalogación de los Apuntes de las sesiones de estudio .....	232
Tabla 9 Resumen de las fórmulas de estudio .....	297
Tabla 10 Porcentaje de temáticas en Resúmenes y Apuntes.....	367
Tabla 11 Número de anotaciones en cada temática de los Resúmenes y Apuntes.....	371
Tabla 12 Número de anotaciones y porcentaje de cada temática de 2013 a 2016 .....	373
Tabla 13 Número de anotaciones y porcentaje de cada temática de 2017 a 2020 .....	374
Tabla 14 Número de anotaciones y porcentaje de cada temática en todas las obras de Gaspard de la nuit .....	378

## ABREVIATURAS

c.: compás

cc.: compases

m.i.: mano izquierda

m.d.: mano derecha

p.: página

pp.: páginas

s.: sistema

t.: tiempo

tt.: tiempos



# CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Motivación del tema

En el transcurso propio de numerosos años de educación reglada y perfeccionamiento de la ejecución pianística se han producido reflexiones fugaces sobre el proceso de construcción de una interpretación, pero nunca se ha llevado a cabo un ejercicio de concienciación pormenorizado por escrito de esto.

Ser consciente y plasmar aquello en lo que se enfoca un intérprete cuando estudia una obra resulta beneficioso porque permite replicar el resultado obtenido, conocer sus causas, y hacer autocrítica de aspectos logrados y a mejorar, entre otras ventajas.

La necesidad de conocer qué criterios rigen el estudio de las obras y, por ende, las causas responsables del desempeño pianístico en un preciso momento motivan este trabajo. En apoyo a esta investigación debe citarse a Mantel (2010) quien considera vital una investigación que desgrane los «procesos intelectuales» por los que pasa el intérprete para construir la interpretación:

[...] Por todas partes se discuten en detalle las historias, los objetivos, efectos y juicios de valor sobre la música y a menudo se describen con un lenguaje exaltado, pero el proceso mismo del trabajo artístico apenas entra en la discusión, sino que se presupone como algo implícito y presente al nivel subliminal. Esto quiere decir que se prescinde de la descripción de los procesos intelectuales que preceden a una interpretación determinada, como si este ámbito permaneciese oculto en una misteriosa caja negra (p. 23).

Como medio para poner luz sobre estos procesos se ha empleado la obra para piano *Gaspard de la nuit* de Maurice Ravel, una de las cumbres de la literatura universal para este instrumento, que he estudiado en profundidad y he trabajado con numerosos profesores. Es por eso por lo que reconozco la existencia de mayor número de trabajos en habla anglosajona acerca de esta obra que en habla hispana. Esta investigación aspira a mitigar el vacío documental a este respecto y acercar al estudiantado o profesorado en continua formación *Gaspard de la nuit*.

Otra motivación para realizar esta investigación ha sido poder implementar un enfoque performativo más afín a mi formación de intérprete de piano y, además,

contribuir a la ampliación de los estudios en este campo, los cuales son todavía escasos en España en comparación con otras disciplinas.

En definitiva, que este trabajo sea visto como la disertación de una experiencia individual de estudio, una fuente de inspiración para la interpretación pianística tanto de *Gaspard de la nuit* como de cualquier obra y una oportunidad de extrapolar a la práctica musical ajena, en la medida de lo posible, los aportes aquí dados.

## 1.2. Objetivos

Por todo lo expuesto en el apartado anterior, el objetivo general único es: (I) establecer qué aspectos de la interpretación musical han influido en mi práctica pianística e interpretación de *Gaspard de la nuit*. De esta manera, realizar autocrítica, replicar el proceso de estudio empleado y, en el futuro, reproducir el mismo nivel de calidad resultante en otras obras que se abarquen en el futuro.

Por precaución, se cree conveniente señalar que se parte de la hipótesis de que el resultado de una interpretación es responsabilidad del estudio de la obra al piano junto a la lectura sobre el contexto de la pieza, su autor, otras obras compuestas con la misma o parecida estética, escucha de la obra u otras y análisis de la obra en cuestión.

Por ello, se delimitan una serie de objetivos secundarios adjuntos a conseguir la concienciación total del proceso performativo:

(I.1) Realizar una reconstrucción del marco teórico acerca de Ravel que incluya aspectos vitales hasta la composición de *Gaspard de la nuit*, detalles sobre el estilo y estética musicales, un repaso de su producción hasta llegar a la obra objeto de estudio.

(I.2) Profundizar en la obra *Gaspard de la nuit* en sí, conociendo en detalle lo que impulsó a Ravel a componerla, el significado de las dedicatorias que posee, el estreno y la recepción, posteriores interpretaciones de la pieza, diversas ediciones y los poemas de Bertrand en los que se basa y la grabación de *Le Gibet* que se conserva del propio Ravel.

(I.3) Analizar formal y armónicamente las tres obras que comprenden *Gaspard de la nuit*.

(I.4) Análisis performativo de un cuaderno de campo que recoja la experiencia personal de la práctica pianística de *Gaspard de la nuit* y su posterior interpretación en público.

### 1.3. Metodología

En estos últimos años, ha habido un incremento del debate sobre la investigación artística en música y la aplicabilidad que pueden llegar a tener las metodologías convencionales en la investigación enfocada al intérprete de música y las nuevas metodologías que se están desarrollando para dar cabida a las nuevas propuestas de investigación que no paran de sucederse (López-Cano y San Cristóbal 2014, p. 134). Una de estas es la autoetnografía.

En la definición de Maréchal (2010, p. 43) es un «método de estudiar aquello que implica auto-observación e investigación reflexiva en el contexto del trabajo de campo y la escritura etnográfica». En 1979 era definida sencillamente como «etnografía interior» («*insider ethnography*»), refiriendo al hecho que el grupo de estudio es el propio etnógrafo (Hayano 1979, pp. 99-104).

Por otra parte, Uotinnen (2010, pp. 161-275) explica la autoetnografía como un método en el que las experiencias personales del investigador son la parte central de su investigación; posee una escritura autobiográfica y una técnica de investigación que vincula lo personal con lo social y lo cultural. En este sentido, la autoetnografía comprende la forma de obtener los datos y/o la forma de presentar los resultados, pudiendo y debiendo ser personal, analítica, rigurosa, emotiva y con el potencial de transformar la realidad que describe.

El elemento que aproxima la autoetnografía a la investigación en música es la epifanía. Esta metodología está continuamente registrando las experiencias individuales en las que se tiene una revelación, en la que por un lapso de tiempo parecen despejarse las dudas sobre un aspecto que ha llevado de cabeza y todo cobra coherencia; algo se ha pensado y se ha comprendido. Se siente que se ha alcanzado un nivel superior de maestría en la materia. Es lo que diversos autores llaman *shock of recognition* (Haseman y Mafe 2009, pp. 211-228).

Esta metodología se origina en la antropología y las ciencias sociales y aquí, al contrario que en muchas disciplinas, es el propio investigador el investigado y el informante de los resultados. De esta combinación entre autoetnografía e

investigación de la práctica artística surgen los fundamentos metodológicos de este trabajo.

Este trabajo consistirá en desgranar las acciones o eventos en los que se ha llevado a cabo el fenómeno del proceso enseñanza-aprendizaje para averiguar en qué momento y a raíz de qué causas se ha conseguido alcanzar el estado interpretativo actual.

Para focalizar el punto de atención y basar la investigación en una obra musical concreta se ha realizado un estudio de caso de la pieza *Gaspard de la nuit*. En el capítulo 2 se emplea una investigación documental para conocer aspectos biográficos, estilísticos y estéticos del propio autor Ravel. Se recurre a monografías sobre su música, enciclopedias, biografías destacadas o fuentes primarias como las cartas del propio Ravel.

En el capítulo 3 se intercala la investigación documental para profundizar en la producción del compositor anterior a *Gaspard de la nuit*, se efectúa un estudio analítico de las tres obras que comprenden dicha obra además de la grabación de *Le Gibet* del propio Ravel.

El capítulo 4 es de corte performativo y autoetnográfico, y utiliza en un primer momento metodología cualitativa, a través de las siguientes tareas:

Examinar las transcripciones de los resúmenes de clases llevadas a cabo con profesores.

Estudiar las transcripciones de los apuntes de las sesiones de estudio efectuados.

Clasificar por temáticas de la interpretación pianística las anotaciones de los resúmenes de clases y los apuntes de estudio.

Por último, procesar los datos obtenidos estableciendo relaciones y derivando tendencias demostrables sobre la práctica interpretativa que ha dado lugar a la interpretación propia de *Gaspard de la nuit*.

A través de la práctica pianística se discierne sobre el contenido de esta empleando un cuaderno de campo compuesto por transcripciones de los resúmenes de clases tomadas con otros profesores en las que se trabajaba *Gaspard de la nuit* a modo de notas de campo, al igual que transcripciones de los apuntes de las sesiones de estudio en las que se entremezcla de manera minoritaria el tono subjetivo y de manera mayoritaria la objetivo-descriptiva. Las sesiones de estudio son el momento de reflexión y experimentación en las que se aplica una observación participante como



«participante observador» (López Cano y San Cristóbal 2014, p. 112) para estudiar el proceso de construir musical y técnicamente la obra. En base a estos dos recursos se extraen anotaciones dividiendo párrafos para que no posean más de dos temáticas cada una. A continuación, se catalogan con un código identificativo de cada anotación. se clasifican según su temática en el ámbito de la interpretación pianística.

Posteriormente, se refleja en el capítulo 4 un recorrido por cada anotación en orden cronológico para lograr una mejor narratividad, aportando nuevos aspectos a tener en cuenta, describiendo cómo se aplica en la propia interpretación de *Gaspard de la nuit* cada anotación (dependiendo su naturaleza), analizando su influencia y empleo a través del tiempo, y reconstruyendo una memoria personal del trabajo. Aquí se observan hechos extraordinarios como momentos de epifanía y rutinas de estudio de la práctica interpretativa (López Cano y San Cristóbal 2014, p. 147).

En el mismo capítulo, se recurre a metodologías cuantitativas y a tareas de investigación propias de esta: la estadística. Con la numeración y catalogación de las anotaciones realizadas en el cuaderno de campo y posteriormente la clasificación por áreas temáticas se extraen datos numéricos en base a los cuales se realizan comparativas, se modifican variables, se observan tendencias y se elevan con pruebas cuantificables unas líneas de trabajo claras. Todo ello acompañado de datos porcentuales que esquivan las imperfecciones obvias de variabilidad en el número de anotaciones para así obtener datos confiables.

En definitiva, el trabajo recurre a la metodología principal mixta que aúna tanto investigación cualitativa (documental, cuaderno de campo, autoetnografía performativa) como cuantitativa (estadística).

## **1.4. Estructura del trabajo**

El trabajo se estructura en cinco capítulos. El capítulo 1 es de carácter introductorio, científico y metodológico. En él se exponen la motivación de la investigación (1.1.), sus objetivos generales y secundarios (1.2.), la metodología empleada en cada una de las partes (1.3.), la estructura del trabajo (1.4.) y el estado de la cuestión en el terreno del objeto de estudio y en la investigación artística en música (1.5.).

El capítulo 2 consta de datos biográficos y contextuales acerca de Ravel haciendo especial hincapié en aquellos de orientación musical, con menciones a la

antroponimia y a sus padres. Después se centra en describir rasgos de personalidad útiles para comprender sus gustos artísticos y, más concretamente, musicales. El siguiente apartado trata sobre el estilo musical, influencias recibidas y el peso de lo español en su música. Para finalizar se realiza una reseña sobre la estética que exhibe en su producción.

En el capítulo 3 se explicita el contexto musical de la producción de Ravel antes de *Gaspard de la nuit*, para luego centrar el objetivo en dicha obra. Se hace una inmersión en las motivaciones que le llevaron a componerla, una explicación detallada de la obra, sus partes, el programa en el que se basa, el porqué de las dedicatorias, cómo fue el estreno y la recepción, posteriores interpretaciones de la pieza y ediciones varias de esta obra. Por otra parte, se bucea en el universo poético de Bertrand y, especialmente, se fija la atención en los poemas de los que toma el nombre el *Gaspard de la nuit* de Ravel. En este capítulo, se hace posteriormente una aproximación interpretativa a la obra, varios análisis formales y armónicas de cada pieza y un breve comentario sobre la interpretación de *Le Gibet* del propio Ravel que se conserva.

En el capítulo 4 se expone la investigación performativa del trabajo. Se presenta el análisis exhaustivo de la información recabada de las transcripciones de los resúmenes de clase (véase anexo 7.3), las de los apuntes de las sesiones de estudio (véase anexo 7.4) gracias a la extracción de anotaciones de cada párrafo de los resúmenes y apuntes y su catalogación (en anexo 7.5 y 7.6, respectivamente). Aquí se dirime sobre el significado de las anotaciones, aclarándolo, estableciendo relaciones entre los conceptos utilizados en unas entradas y otras, viendo su aplicabilidad en *Gaspard* referenciando a pasajes concretos de la propia obra, señalando similitudes de significado entre la terminología empleada por un profesor u otro o de un apunte u otro, y describiendo cómo se adaptan los conceptos mencionados a la práctica pianística de *Gaspard de la nuit*, y cuánto influyen en la interpretación propia.

También se realiza una reflexión sobre diversos preceptos mencionados en los resúmenes y apuntes que se han considerado claves a la hora de interpretar la obra *Gaspard de la nuit* después del concierto en la sala La Muralla de la Universidad de Valencia el 14 de enero de 2020.

Más tarde se realiza una clasificación por áreas temáticas (véase anexo 7.7.) de todas las anotaciones extraídas de los resúmenes y apuntes. Además, se exponen datos que se representan en forma de gráficos diversos (circulares, columnas, de área

y de línea) y tablas. En primer lugar, se exponen los resultados numéricos obtenidos en resúmenes y apuntes. En segundo lugar, se exponen los resultados numéricos de la clasificación. Por último, se relacionan las temáticas con los resúmenes y apuntes (por separado y junto) para conocer las prioridades musicales y técnicas de la interpretación de los profesores y las propias; se relacionan las temáticas con los años de estudio de *Gaspard de la nuit* y así obtener qué clase de enseñanzas descienden o aumentan a lo largo de los diferentes estadios del estudio de la obra; y, por último, se relacionan temáticas y las tres obras del tríptico *Gaspard* para conocer qué tipo de anotaciones tienen más peso en cada obra. De tal forma, se obtienen resultados, se analizan y se discuten para derivar conclusiones al respecto.

En el capítulo 5 se abordan las diferentes conclusiones de los diversos capítulos del estudio.

Posteriormente se establece la bibliografía con las monografías, artículos, enciclopedias, partituras, entre otros documentos consultados. Entre los anexos se pueden contemplar, en primer y segundo lugar, los volúmenes de ejercicios mecánicos de calentamiento, en tercer y cuarto lugar, las transcripciones de los resúmenes de clases y apuntes de las sesiones de estudio; en quinto y sexto lugar, las tablas con las anotaciones extraídas de los dos anexos anteriores; seguidamente se encuentra la clasificación de estas anotaciones por temáticas que presentan, el anexo correspondiente a la interpretación grabada de *Gaspard de la nuit* realizada el 14 de enero de 2020 por el autor del trabajo, y, en último lugar, la partitura empleada de dicha obra para su estudio.

## **1.5. Estado de la cuestión**

En este apartado figuran los trabajos que se ha encontrado con el fin de conocer cómo otros autores habían abordado la obra *Gaspard de la nuit* o el enfoque autoetnográfico en una investigación artística.

La investigación artística en música ha sufrido un creciente aumento en estas últimas décadas, fruto de la necesidad de dar cabida a pesquisas nacidas por parte de investigadores músicos intérpretes. Este trabajo se enmarca en este campo de investigación basado y dirigido por la práctica musical y en el caso específico de esta tesis, la práctica instrumental al piano (Narejos 2020, p. 125).

En cuanto a un estudio exclusivamente sobre la técnica del piano se ha encontrado el de Fraser (2003) trata ampliamente la técnica pianística desde un punto de vista teórico parecido al *The art of piano playing* de Neuhaus (1993) pero haciendo más hincapié en cómo implementar sus preceptos.

Como ejemplo de análisis musicológico aplicado a la interpretación de obras se destaca y que ha servido para conocer cómo otros autores abordan el análisis de diversas obras:

- La tesis de Llorens (2018) pone de relieve el conflicto entre el análisis musicológico de las partituras con el de las interpretaciones. Estudia una veintena de versiones de las sonatas para cello de Brahms a través de espectrogramas con el software *Sonic Visualiser* y lo alterna con análisis auditivos de los parámetros sonoros (timbre, articulación, afinación, dinámica y agógica) para observar cómo estos afectan en la percepción de la estructura musical. Otra vez es un trabajo de corte musicológico en el que la práctica musical no tiene cabida.

- Por otra parte, en la investigación de Lorenzo (2015) se emplean los espectrogramas para analizar las interpretaciones pianísticas de un abanico de obras e intérpretes diversos. A través de esta herramienta, cada vez más utilizada en la actualidad, también demuestra cuantitativamente los rasgos que en su opinión destacan de las interpretaciones expuestas. En suma, este trabajo funciona a modo de homenaje de la pianista y pedagoga Pilar Bayona, su escuela y sus aportaciones. El enfoque marcadamente cuantitativo de estas dos últimas pesquisas ha sido la causa de insertar el punto 4.5. (*Cuantificación de datos*) que me ha otorgado una macro perspectiva de los datos desde la cual he desprendido más conclusiones.

- En el trabajo de Fernández (2018) se observa un mayor contenido musicológico. Se discute sobre la edición de la obra para piano de Schumann *Estudios Sinfónicos* (lo que me ha sido de influencia para hacer lo propio en el punto 3.2 *Gaspard de la nuit*) que hay que usar entre las diferentes ediciones que existen y el autor analiza manuscritos anteriores a la primera edición que reflejan los diferentes estadios por los que pasó la pieza. Aunque no trate *Gaspard de la nuit* es un reflejo de la preparación adecuada e históricamente informada antes de estudiar la obra que, en nuestra opinión, es importante hacer. Parecida investigación he realizado en los capítulos 2 y 3.

Entre los trabajos que comparan *Gaspard de la nuit* con otras piezas musicales, y que han influido en el interés de la producción previa de Ravel expuesta en el punto 3.1, está:

- Por un lado, Rezai (2013), que se dedica a identificar las influencias en *Gaspard de la nuit* de las músicas populares del Cáucaso y Asia Central después del hecho, según Rezai, de que Ravel visitase el Cáucaso. En esta investigación observa también melodías tártaras y patrones rítmicos del Oriente Medio, así como, la tradición interpretativa del *santur* (el dulcemele iraní) y sus recursos modales, texturales y rítmicos, advirtiendo su influencia en el *Gaspard*.

- Por otro lado, La investigación de Tekalli (2014), compara el *Gaspard* de Ravel con la orquestación que hizo Constant (1990) de la misma obra. A parte de hacer una contextualización histórica y literaria de la obra da unas sugerencias interpretativas de la obra para piano inspirándose en los efectos orquestales de Constant, las cuales son similares a la aproximación interpretativa del capítulo 3 y a los consejos dados por profesores del capítulo 4.

- Estudios que versan sobre un aspecto compositivo particular de la obra *Gaspard de la nuit* de Ravel es Kaminsky (2011), en el que se encuentran diversos artículos que destacan el fenómeno de la repetición, así como el papel de la infancia en la música de Ravel. No obstante, en el libro no se abarcan cuestiones performativas de sus obras para piano por lo que no ha sido muy relevante. Ambos fenómenos son también comentados en apartados de los capítulos primero y segundo.

- De modo similar, en la compilación de artículos realizada por Mawer (2011) como en el de Kaminsky hace un repaso por los aspectos armónicos, biográficos y estilísticos de Ravel. Aunque no se ha agrupado con el anterior trabajo porque los artículos más relevantes en términos de parentesco con el presente trabajo son los de Howat y Woodley (2000) que tratan la relación del piano con Ravel y las interpretaciones en las grabaciones tempranas de obras de Ravel.

Estas dos investigaciones son ejemplo de cómo un objeto externo de la obra puede ser utilizado para expandir los prismas a través de los cuales se mira la pieza.

En el terreno performativo y que han inspirado la reflexión sobre la interpretación en concierto de *Gaspard de la nuit* del capítulo 4, pueden destacar los siguientes estudios, aunque no tienen como eje la obra *Gaspard de la nuit*:

- Domene (2017) aborda, con un propósito parecido a esta tesis, los movimientos, gestos y las sensaciones musculares en la ejecución pianística con el

objetivo de hacer una interpretación de mayor calidad manteniendo la comodidad y naturalidad técnicas. Además, utiliza la observación no participante para analizar una grabación suya y de interpretaciones de otros pianistas conocidos (Horowitz, Michelangeli, por ejemplo).

- De Juan (2015) hace, para empezar, un análisis formal y estilístico de los 3 *Preludes pour piano* de Dutilleux. Luego hace un análisis técnico detectando posibles dificultades como escalas, arpeggios, series de armónicos para, posteriormente, darles solución. Por último, evalúa las diferencias acústicas según la posición de los micrófonos de su propia grabación de la obra en cuestión.

- Herrero (2008) en su tesis estudia primeramente los temas flamencos mineros para extraer rasgos característicos, integrarlos en su lenguaje compositivo propio, generar una obra musical inédita e interpretarla en público. También aporta un archivo sonoro en formato digital (CD) además de un análisis de su propia obra.

- Palomares (2016), basándose en la figura del también poco conocido compositor alicantino Rafael Rodríguez Albert, elabora una aproximación histórica a su figura, analiza desde una perspectiva formal y armónica diversas obras que incluyen al piano en su plantilla, entrevista al entorno más cercano y da forma a lo estudiado en un concierto público en el que interpreta obras para piano solo y para piano y voz del mencionado autor.

- Por su parte, Gómez Rodríguez (2016) dedica su investigación al poco estudiado compositor barcelonés del siglo XX Miguel Asins Arbó. Realiza una contextualización histórica, social y musical del autor, un análisis armónico y didáctico de cada obra que integra su producción pianística, una catalogación de esta, confecciona unidades didácticas para facilitar la incursión de su repertorio en las aulas, y un estudio guiado de las obras que comprenden la grabación de su CD. Además, da difusión y pone en valor a este compositor con sucesivos conciertos con los que concluye su trabajo.

Los amplios análisis formales y armónicos de De Juan (2015), Palomares (2016) y, sobre todo, Gómez (2016) me han convencido de la importancia de realizar profundas indagaciones en estos ámbitos del punto 3.4. (*Análisis formal y armónico*).

Entre los trabajos que me han ayudado a conocer los enfoques performativos manejados por otros autores abordando *Gaspard de la nuit* para que esta investigación sea innovadora se encuentran:

- «*The influence of musical styles on the use of performance cues by pianists*».

Entre otras tareas de investigación como entrevistas a pianistas reconocidos, Chen (2015) hace un estudio piloto de *Ondine* en base a 3 interpretaciones suyas realizadas en 3 diferentes años. Chen investiga cómo los estilos musicales influyen en el desarrollo de muletillas (rasgos o indicadores) pianísticas y concluye que su aparición está relacionada con la seguridad en la memorización de las obras cuando interpreta, un aspecto muy estudiado en esta tesis también.

- De un modo más tradicional en la tesis de Downum (1999), se realiza un análisis de *Ondine* de cara a su interpretación, con aspectos históricos y biográficos con algunas referencias a la forma, la armonía, elementos rítmicos e idiomáticos y otras consideraciones interpretativas que se pueden encontrar más expandidas en el apartado «Aproximación interpretativa» de esta tesis.

- El estudio de Zhang (2004) se embarca en dar estrategias para solventar los aspectos técnicos del *Gaspard*, explora los fraseos, la rítmica y la conducción de las voces a lo largo de la pieza. También comenta la práctica mental de la pieza como suplemento a la rutina práctica. En sendos trabajos los autores llevan a cabo una exploración concreta de dificultades, por un lado, De Juan da soluciones más mecánicas a los pasajes y Zhang opta por distribuir soluciones en los campos de la digitación, fraseo, rítmica, posición corporal, entre otros.

En último lugar, ha sido de utilidad en la confección de los instrumentos de recopilación de datos del cuaderno de campo varios trabajos en el campo de la etnografía de las artes escénicas y de la música como son el de:

- Fajardo (2019) en su tesis se basa en las grabaciones de las performances que hizo para analizarlas relacionándolas con las influencias que en ellas se observan de la muerte de su padre, cómo la vivió a distancia en España y su situación como migrante en este país.

Similar en cuanto a metodología, cabe destacar la etnografía que realiza Galiano (2016; 2017) para desentrañar el aprendizaje de la comunicación no verbal en la música de cámara gracias a un análisis de contenido de la gestualidad de intérpretes de varias familias instrumentales en su contexto de aplicación. Entre sus conclusiones, observa la relación entre la gestualidad que emplea el intérprete y la especialidad a la que pertenece en la mayoría de los casos.

De igual modo, Magraner (2013) efectúa el mismo trabajo que Fajardo, pero en música tomando como obras a interpretar las renacentistas Ensaladas de Mateo

Flecha y Bartolomé Cárceres. A través de un proceso autoetnográfico de investigación el autor estudia primero su propio pasado artístico con Capella de Ministrers con una autobiografía artística, un relato de vida, la evidencia documental y la experiencia revivida entre las cuales se intercalan entrevistas. Luego, mediante el uso de entrevistas, cine etnográfico y diario de campo lleva a cabo la autoetnografía de las cuatro ensaladas. Magraner realiza un ejercicio de transparencia del proceso de montaje, en base a varios estudios de caso conformados por las ensaladas de Flecha y Cárceres, de una interpretación con criterios historicistas que será exhibida en público y grabada en disco. Además, indaga en sus trabajos realizados con anterioridad para encontrar las influencias que estos han ejercido sobre la nueva propuesta. Sus objetivos son la búsqueda de coherencia entre interpretaciones historicistas realizadas previamente y la que ocupa esta tesis (las ensaladas), el cómo influye la experiencia en el proceso de interpretación y los recursos que se usan para registrarla y describirla, el modelo utilizado en los ensayos del repertorio, y el estilo escogido para la ejecución de las músicas objeto de estudio. En comparación al último, esta tesis no realiza tareas como el relato de vida pero el trabajo de Magraner ha servido para justificar la búsqueda de concienciación interpretativa durante el proceso de estudio de una obra.



## **CAPÍTULO 2. EL AUTOR DE *GASPARD DE LA NUIT*: MAURICE RAVEL**

### **2.1. Antroponimia**

Los orígenes del apellido Ravel se remontan, según los documentos que han sido proporcionados a Roland Manuel por Alfred Perrin, primo hermano de Maurice Ravel, de acuerdo con el *Diccionario histórico y biográfico* de Suiza, a Collonges-sous-Salève, un pueblo de la Alta Saboya de donde eran oriundos (Roland-Manuel 1952, p. 16). El primer Ravel fue Aimé o Ami (Orenstain 2003, p. 1) cuyo padre figura como François Ravet en el acta de nacimiento de su hijo en el registro parroquial, y François Ravex cuatro años más tarde en el registro de defunciones de Collonges. Ravex, Ravet o Ravez son patronímicos saboyanos entre los cuales la pronunciación local no hace diferencia. La «l» de Ravel proviene sin duda de una mala lectura de la «t» (Roland-Manuel 1952, p. 16), por la casualidad de la pluma de un notario suizo podríamos estar hablando hoy del *Boléro* de Ravet o Ravex (Ivry 2000, p. 7). Algunas familias israelitas llevan el mismo patronímico: Ravel derivaría en ese caso de Rabbele (pequeño rabino) lo que ha hecho creer en el origen semita de nuestro músico. Aunque Ivry afirma que la etimología de Ravel como nombre judío derivado de Rabbele (sic.) fue aparentemente inventada por Roland-Manuel en broma y fue repetida mucho después por biógrafos crédulos (2000, p. 7). Con esas diferencias ortográficas, el nombre está bastante difundido: un Simón Ravez, nacido en Rive-de-Gier en 1770 fue par de Francia bajo Carlos X; o Pierre Alfred Ravel, un actor cómico bordelés muy famoso a mediados del siglo XIX en el que se ve ilustrado Ravel lo mismo como nombre de persona que apellido toponímico (Ravel-Salmerange, Puy-de-Dôme) (Roland-Manuel 1952, p. 16).

### **2.2. Antepasados**

El hijo de François Ravex, Aimé Ravel, nació en Collonges-sous-Saève en 1800, pero se trasladó a Versoix, en el cantón de Ginebra (Orenstein 2003, p. 1), y adquirió la nacionalidad suiza en 1834. Allí ejerció de panadero y se casó con una joven del país, Caroline Grosfort. Tuvo cinco hijos: Pierre Joseph, Marie, Alexandrine, Louise y Edouard.

Pierre Joseph Ravel (1832-1908), que será el padre de Maurice Ravel, era originario de Versoix, una pequeña villa suiza a orillas del lago Lemán, que el tratado de 1815 reintegró al cantón de Ginebra (Orenstein 2003; Roland-Manuel 1952, p. 16). Era ingeniero civil (Orenstein 2003, p. 23) y desempeñó un papel pionero en el desarrollo de la industria del automóvil. Con una mente inventiva e inquisitiva (Orenstein 2003, p. 1), era un hombre de rara cultura y de una curiosidad despierta. Pierre Joseph Ravel pertenecía a ese tipo de investigadores eruditos cuya intrepidez corre parejas con la modestia y que, solicitados siempre por nuevos problemas, no tienen otra ambición que esclarecer sus dificultades, como asimismo no tienen a menudo otra recompensa que la alegría de haberlos resuelto. Las revistas técnicas reconocieron a Pierre Joseph Ravel por ser el primer constructor de un «generador a vapor calentado con aceites minerales, aplicado a la locomoción»,<sup>1</sup> y luego el inventor del motor sobrec comprimido a dos tiempos (Roland-Manuel 1952, p. 15).

Sin embargo, Pierre Joseph Ravel no era del todo el genio como ha sido retratado. Juguetó con los inventos en los días pioneros de la construcción de automóviles, pero su proyecto más notable fue también su mayor fracaso. «El torbellino de la muerte», un bucle diseñado para circos y automóviles en 1906-07, se exhibió en el Circo de Barnum y Bailey, pero fracasó ya sea por un accidente fatal, como dice una historia o porque su marco de madera fue destruido en un huracán en Iowa en septiembre de 1907 (Ivry 2000, pp. 6-7).

Espíritu delicado, discreto y seductor, Pierre Joseph fue puesto en contacto con el mundo de los artistas por su hermano menor Edouard, pintor estimado, cuyas telas y paneles decorativos pueden verse en Ginebra, en Lausana y en Nauchâtel, como también en los museos de Marsella y de Lila. Posiblemente fue en este contexto en el que se interesó tanto por la música como para haber iniciado su estudio elemental (Roland-Manuel 1952, p. 16).

Poco después de la guerra de 1870, en 1873, fue a España como ingeniero civil para un trabajo de construcción de ferrocarriles en la provincia de Nueva Castilla, y allí conoció a Marie Delouart, la madre del compositor (Ivry 2000, p. 7), quien se encontraba pasando un tiempo en España y se casó en 1874 (Roland-Manuel 1952,

---

<sup>1</sup> Patente nº82.263 J. R., de fecha 2 de septiembre de 1868. Según testimonio de Pierre Souvestre, un vehículo construido por Joseph Ravel y calentado por ese procedimiento hizo en dos horas, conducido por su conductor el trayecto de ida y vuelta de la carretera de la Révolte a Saint-Denis, en el invierno de 1868.

p. 17), aunque Orenstein (2003, p. 1) fecha el enlace en París el 3 de abril de 1873. Maurice Ravel situaba ese primer encuentro de sus padres bajo las umbrías de Aranjuez. Roland-Manuel (1952, pp. 16-17) ve una relación entre el escenario del jardín de la Isla y la música que compondría años más tarde Ravel. Un «oasis de maravilla en medio del desierto castellano» con sus alamedas y el palacio que evoca a Domenico Scarlatti se presenta como un paisaje raveliano en el que, al igual que su música, se multiplica la decoración que sugiere una China enteramente artificial. Si juzgamos por sus antiguos retratos, como también por el dulce y fino rostro que conservaba bajo el hermoso cabello blanco en los últimos años de su vida, Marie Delouart debió ser una novia encantadora (Orenstein 2003, p. 2).

Por otro lado, los primeros treinta y cinco años de la vida de su madre, Marie Delouart, están casi en blanco (Ivry 2000, p. 5). Supuestamente nació en la región vasca de los Bajos Pirineos, su nombre, afrancesado como ocurre de este lado de los montes, pone suficientemente de manifiesto su apellido: Deluarte o Eluarte (Roland-Manuel 1952, p. 17), una antigua familia vasca según dijo Ravel (Orenstein 2003, p. 23). La única carta conocida de Madame Ravel sugiere que hablaba bastante bien el francés, pero que nunca aprendió a escribirlo. Además, Manuel de Falla elogió su conocimiento del español, lo que indica que no la consideraba una hablante natural del idioma (Ivry 2000, p. 5). Las mujeres vascas y españolas solían casarse jóvenes, pero Marie aparentemente no lo hizo. Según Ivry (2000, pp. 5-6) un biógrafo romántico contemporáneo a Ravel, Victor Seroff, sugirió que Marie podría haber tenido hijos antes de conocer y casarse con Joseph Ravel, o una vida secreta como «gitana o incluso contrabandista»: «Una mujer que quería hacer daño al compositor ... una vez le dijo la verdadera edad de su madre. Ravel estaba tan enfadado que durante mucho tiempo no pudo superarlo». Y cuando Seroff le pidió al hermano de Ravel, Edouard, información sobre los primeros años de su madre, Edouard dijo que «no veía ninguna razón para que [Seroff] hablara de su madre en un libro sobre su hermano». La madre de Ravel poseía un agudo sentido del humor y era algo así como una libre pensadora, dos rasgos entre muchos transmitidos a su hijo mayor (Orenstein 2003, p. 2). Otras fuentes dicen que era una agnóstica violenta, atípica de su tiempo y lugar. Como viuda, una amiga de Saint-Jean-de-Luz la instó a ir a la iglesia y rezar; Marie dijo que prefería «estar en el infierno con su familia que en el cielo sola». Esto se corresponde con la época cuando Ravel se alistó en el ejército durante la Primera Guerra Mundial, que describió a su madre como un «monstruo» que quería aferrarse a sus hijos y no

dejar que se alistaran para luchar por su país. Pero, añadió, ella era un «monstruo» que él amaba. A pesar de, o quizás debido a, sus blasfemias y su oscuro pasado, Ravel era un niño de mamá confirmado. El pianista Robert Casadesus recordó que la primera vez que vio a Ravel, en los primeros años del siglo, fue en un concierto, sosteniendo tiernamente el brazo de su anciana madre, ayudándola a sentarse (Ivry 2000, p. 6). Ravel la describía como una «mujer músico del silencio» como él la llamaba. Ravel a menudo afirmaba lo vital que era la presencia amorosa y silenciosa de su madre, llamándola su «única razón de vivir» (Ivry 2000, p. 17).



Imagen 1 Marie Delouart o Ravel (con apellido de casada) (Nichols 2012, p. 212)

## 2.3. Vida

### 2.3.1. Nacimiento e infancia

Pierre Joseph Ravel y Marie Delouart vivieron algún tiempo en Ciburu (Ciboure en francés), municipio francés de los Bajos Pirineos (Orenstein 2003, p. 23) en el puerto de la costa vasca separado de San Juan de Luz por el río Nivelle (Roland-Manuel 1952, p. 17) cerca de la frontera con España, habitado mayormente por pescadores. La región vasca es conocida por el deporte de la pelota vasca, las

corridas de toros, y una tradición de brujería y demonología; y las siete provincias de la región se comparten entre Francia y España (tres en Francia y cuatro en España) (Ivry 2000, p. 8). Allí nació Joseph Maurice Ravel un 7 de marzo de 1875 (Orenstein 2003, p. 23) frente al muelle del Nivelles<sup>2</sup> en el número 12 de la calle *de Quai*, actual número 27 del muelle Maurice Ravel (Spiers 2017) desde 1929 (Roland-Manuel 1952, p. 18). Las guías regionales afirman que Ravel frecuentemente regresó a su lugar de nacimiento más tarde en su vida por su unión a su majestuoso paisaje montañoso y sus duros y enérgicos campesinos (Ivry 2000, p. 8).

Al nacer, su madre, Marie Delouart, tenía treinta y cinco años, y su padre, Pierre Joseph, tenía cuarenta y tres. Nacido de padres católicos (Orenstein 2003, p. 1), algunos días más tarde, el 13 de marzo, el niño fue bautizado por el vicario de la iglesia parroquial de San Vicente, siendo sus padrinos Simón Goyenague y Gracieuse Bilac, su tía materna (Roland-Manuel 1952, p. 18). A los tres meses del nacimiento, la familia Ravel dejó Ciburu para instalarse en París, donde Ravel viviría desde entonces (Orenstein 2003, p. 23). Desde junio (Roland-Manuel 1952, p. 20) de 1875 a 1880 vivieron en el número 40 de la calle *des Martyrs* en el noveno distrito de París (Spiers 2017). En 1878, 1879 según Ivry (2000) nació un segundo hijo, Edouard. Incluso en la edad adulta, Maurice llamó a su hermano por el apodo infantil de Douardouard (p. 7).

Pierre Joseph Ravel parece haber sido un educador muy suave y muy atento, era cariñoso, con un amor muy desarrollado por la música y la cultura, y no se opuso a que su hijo abrazara una carrera artística, a pesar de la falta de dinero de la familia (Ivry 2000, p. 6). No impuso una orientación precisa a los estudios de sus hijos pero le cautivaba la idea de que uno de ellos pudiese llegar a ser músico. Resultó que su deseo fue concedido porque muy temprano se hizo evidente que sus dos hijos estaban dotados para la música. Después de un tiempo comprobó que el mejor capacitado era el menos entusiasta en el estudio: Maurice Ravel (Roland-Manuel 1952, p. 20). El único hermano del compositor, más bien anónimo en comparación seguiría los pasos de su padre como ingeniero (Orenstein 2003, p. 1). Al mismo tiempo su padre se buscaba la vida en proyectos industriales (Ivry 2000, p. 7).

Los Ravel eran una pareja sensible y devota, y si Maurice era el favorito de su madre, Pierre Joseph tenía un afecto especial por su hijo menor Edouard. Los medios

---

<sup>2</sup> Antiguamente calle du Quai; desde 1929 Quai Maurice Ravel.

de la familia parecen haber sido modestos pero adecuados, y cuando se hizo evidente que el hijo mayor seguiría una carrera en la música, recibió un estímulo y apoyo incondicional. Así pues, Maurice Ravel tuvo la suerte de tener una infancia feliz y no habría ninguna crisis en la elección de la carrera: iba a ser la música desde el principio y el único problema era si seguiría una carrera como concertista o como compositor (Orenstein 2003, p. 2).



Imagen 2 (de izquierda a derecha) Edouard, Pierre Joseph y Maurice Ravel (Nichols 2012, p. 213)

### **2.3.1.1. Primeras clases de música**

Ya de niño, era sensible a la música, a todo tipo de música. Su padre, mucho más versado en este arte que la mayoría de los aficionados, sabía cómo desarrollar su gusto y estimular su celo. Aunque indicaba cierto talento natural como compositor, a menudo se mostraba reacio a tocar el piano, y se requería un soborno paterno ocasional para mantenerlo en el teclado cuando hubiera sido más atractivo jugar en las calles de Montmartre (Orenstein 2003, p. 23 y 2). El soborno consistía en la entrega de cincuenta céntimos por cada media hora de práctica efectiva en el piano; salario considerable para esa época y penosamente ganado (Roland-Manuel 1952, p. 21).

De 1880 a 1886 se mudaron al número 29 de la calle *de Laval*, ahora llamada calle Victor Massé, en el noveno distrito de París (Spiers 2017). En París, el ingeniero Pierre Joseph Ravel disfrutaba llevando a sus hijos de tour para visitar fábricas, donde todos admiraban la maquinaria. A pesar de las preocupaciones económicas de la familia, Maurice tomó clases de piano a los siete años de Henry Ghys, un músico cuya efímera notoriedad fue basada en la canción *Air Louis XIII* (Ivry 2000, p. 9). Según

cuenta el propio Ravel, no llegó nunca a aprender solfeo ni su teoría (Orenstein 2003, p. 23). Henry Ghys llevaba libro de anotaciones (piadosamente conservado por su familia), y ahí se registró el encuentro con el pequeño Ravel: «31 de mayo de 1882. - Empiezo hoy con un pequeño alumno, Maurice Ravel, que me parece inteligente. Decididamente, estoy destinado a los niños ahora». Aunque esos comienzos sencillos no son los de un niño prodigio según Roland-Manuel, la formación musical del neófito se desarrollará bajo la dirección de excelentes maestros, sin prisa ni tropiezos (Roland-Manuel 1952, p. 21).



Imagen 3 Ravel de pequeño (Nichols 2012, p. 212)

En 1887 tomó clases con Charles-René, quien le daba composición, contrapunto y armonía (Orenstein 2003, p. 23). Discípulo de Léo Delibes, a quien reemplazaba en el Conservatorio de París, era un pedagogo lúcido y hábil. De algunos ensayos de composición que le mandaba a Ravel surgen un coral sobre un tema de Schumann y un primer tiempo de sonata que dejaron pasmado, aun veinticinco años más tarde, a su profesor por su coherencia y originalidad del giro melódico:

Ensayos [...] que evidenciaban ya aspiraciones hacia el arte esmerado, elevado, quintaesenciado, que es hoy su noble y constante preocupación. Ha habido una real unidad en su desenvolvimiento artístico: su concepción de la música es natural en él y no es, como en tantos otros, la resultante de un esfuerzo (Roland-Manuel 1952, pp. 21-22).

Mientras tanto, de 1886 a 1896 los Ravel residieron en el número 73 de la calle *Pigalle* en el noveno distrito de París (Spiers 2017).

En 1887 Maurice Ravel tiene doce años y no tiene todavía contacto con el mundo donde se prepara el renacimiento de la música. No obstante, eso no frena a

su nuevo profesor, Charles-René, de meterle en los oídos las tres inversiones del acorde de séptima mayor (Roland-Manuel 1952, p. 21). Maurice conoció a otro joven que se convertiría en un amigo cercano, el pianista Ricardo Viñes.<sup>3</sup> Este temprano entrenamiento en los fundamentos de composición, al mismo tiempo que aprendía el piano, sin duda lo ayudó a desarrollar la capacidad creativa. Entre sus primeros ejercicios, Ravel fue requerido para escribir variaciones de un coral de Schumann y un tema de *Peer Gynt* de Edvard Grieg. Arbie Orenstein encuentra que estos primeros esfuerzos muestran «algunas rarezas escribiendo para el teclado» pero también tienen «un suave y espontáneo lirismo» (Ivry 2000, p. 9).

### 2.3.2. Inicio de la formación reglada

A los catorce años, el 4 de noviembre de 1889, el joven músico consiguió aprobar el examen de piano para entrar en el Conservatorio de París en la clase de piano preparatorio de M. Anthiôme (Roland-Manuel 1952, p. 23; Orenstein 2003, p. 2) tocando el piano para la facultad, incluyendo el jefe de la institución, Ambroise Thomas, el compositor de las óperas *Mignon* y *Hamlet* (Ivry 2000, p. 11).

El mismo año visitó la *Exposición universal*, donde la famosa calle *du Caire* lo retenía menos que las tiendas chinas y el teatro javanés. Los gamelanes<sup>4</sup> le revelaron el atractivo de las escalas modales defectivas que constituyen el encanto de las músicas del Extremo Oriente. Las melodías exóticas lo fascinaron al igual que a todos los compositores que las escucharon en esa época cuando se tocaron por primera vez ante auditores europeos. El joven Ravel se codeó allí, sin conocerlos aún, con los artistas que inspirarán sus comienzos: Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, Erik Satie, y Rimsky-Korsakov, quien confesó en sus memorias que debió a esas músicas los únicos placeres que halló en París (Roland-Manuel 1952, p. 23). Se sorprendió por la Torre Eiffel, construida para la *Exposition Universelle*. La Feria Mundial que incluyó entre sus atracciones a Rimsky-Korsakov dirigiendo sus propias obras, orquestas de gamelanes, bandas gitanas y grupos musicales de Rusia, Sudán, Serbia y Rumanía. La exposición pretendía mostrar que aunque Europa estaba envuelta en una carrera

---

<sup>3</sup> Ricardo Viñes (1875-1943) fue un prestigioso pianista de Lérida. Estudió en Barcelona y París, mantuvo mucha relación con Ravel, tanto que este último le llegó a dedicar obras. Impulsó la interpretación de obras de vanguardia de Ravel, Debussy, Satie y Falla, entre otros, y promovió la recuperación y difusión del repertorio contemporáneo a nivel internacional.

<sup>4</sup> El gamelán es un conjunto instrumental tradicional de Indonesia (especialmente Bali y Java) caracterizado por la utilización de una variada tipología de instrumentos entre los cuales se incluyen metalófonos y cordófonos.



armamentista, la ciencia no estaba sólo para la destrucción, y la guerra «no es el más alto propósito de la sociedad humana». El *Champs de Mars* debajo de la Torre Eiffel se llenó con exhibiciones industriales, como la *Galérie des machines*, que debió haber fascinado a los hermanos Ravel. Las pantallas ofrecían vistas de tierras y pueblos distantes, y en la *Esplanade des Invalides* (Explanada de los Inválidos), los nativos de la llamada tribu Aissaova entretenían a los transeúntes metiendo sus manos en las llamas, y perforando sus lenguas, las cuencas de sus ojos, y abdómenes con púas (Ivry 2000, p. 11).

El progreso de Maurice como alumno de piano debió ser rápido, ya que pronto cambió de profesor, pasando a los más distinguidos: Emile Descombes, que enseñó a jóvenes virtuosos como Alfred Cortot y el compositor Reynaldo Hahn. En 1889 un grupo de alumnos de Emile Descombes, discípulo de Chopin (Ivry 2000, pp. 9-10; Ravel 2011, p. XII), incluyendo a Cortot, Hahn, y Ravel hicieron una presentación pública. Maurice interpretó un extracto del Concierto para Piano no. 3 de Ignaz Moscheles, un pianista virtuoso y amigo de Felix Mendelssohn, quien escribió ocho conciertos para piano, de los cuales el tercero, escrito en 1820, fue el más popular por su temprano estilo romántico, estilo pre-Chopin (Ivry 2000, p. 10).

Dos años más tarde en el concurso de piano celebrado en el Conservatorio de París en julio de 1891 Ravel se llevó el primer premio, el segundo fue para Alfred Cortot (Orenstein 2003, p. 5). Provisto de una primera medalla de piano, el alumno Ravel pasó a la clase de Charles de Bériot.<sup>5</sup> Hizo allí amistad con su camarada Ricardo Viñes, que llegará a ser el más adicto, el más fiel y el más admirable intérprete de sus obras para piano. Ravel se sentía cómodo en esa clase en la que su mejor amigo era un catalán de Lérida y el profesor era hijo de la Malibrán<sup>6</sup> y nieto de Manuel García<sup>7</sup> (Roland-Manuel 1952, p. 23). También progresó a la clase de armonía de Emile Pessard pero aunque hizo un progreso razonable y fue animado por Bériot, no ganó ningún premio es por eso que fue expulsado de sus clases y dejó el conservatorio en 1895 (Sadie y Levy 2001, p. 422). Al principio, el profesor Pessard encontró a su estudiante como «un armonista bastante bueno» que tenía alguna

---

<sup>5</sup> Charles-Wilfrid de Bériot (1833-1914) fue profesor de piano del Conservatorio de París y compositor. Más conocido como hijo del reconocido violinista Charles-Auguste de Bériot y la soprano María Malibrán. A su vez era sobrino de la afamada Pauline Viardot, mezzosoprano.

<sup>6</sup> María Malibrán (1808-1836) fue una cantante de ópera criada en el seno de una familia de cantantes: hija de Manuel García y hermana de Pauline Viardot.

<sup>7</sup> Manuel García (1775-1832) fue cantante de ópera español, predilecto de Rossini y uno de los grandes exponentes del *bel canto* a nivel europeo.

«habilidad natural». Sin embargo, poco después la valoración del profesor empeoró porque parecía que Maurice llegaba tarde a clase, a menudo se distraía (Ivry 2000, p. 11) y, aunque «muy dotado», también fue «un poco descuidado» en lo que respecta a su trabajo. Leyendo entre líneas los informes del profesor Pessard, se tiene la impresión de que Ravel asimiló rápidamente todo lo que el buen profesor tenía que enseñar y quedó cautivado por armonías que estaban muy por delante de las que se enseñaban en clase. Sin embargo, asimiló completamente el *Traité d'harmonie* de Henri Reber (aprobado por el Conservatorio en 1862) y su suplemento de Théodore Dubois (1889) (Orenstein 2003, p. 34).

El Ravel de los años de aprendizaje fue un buen alumno que se esforzaba pero que no se parecía a esos genios que discuten sin cesar los preceptos de la Escuela. Persuadido de que «no hay excepticismo posible con respecto a las reglas de un juego», Ravel obedeció a Reber y estudió a Dubois. Cumplió con exceso las exigencias de sus maestros y de sus examinadores. En él se asomaba ya la ironía, que no es buena, sobre todo cuando se origina sobre una experta docilidad. Entre los colegas que hacía estarían los detractores que cuyo odio, en opinión de Roland-Manuel, acompaña a un artista en el camino del éxito. Sin embargo, su gusto por las reglas no contradecía las inventivas que acometía por lo que los ejercicios académicos le parecían poco flexibles (Roland-Manuel 1952, pp. 23-24).

Poco a poco marcó sus preferencias: Schumann fue distinguido en un principio; Weber, Chopin y Liszt lo reclamaron en seguida. Con el curso de los años, otras revelaciones no lo harán infiel a sus primeras inclinaciones. Por otro lado, descubrió en clase de Émile Pessard, con los deberes de armonía, la *Chanson pour Jeanne* de Emmanuel Chabrier y las *Gymnopédies* y las *Sarabandes* inéditas de un compositor igualmente inédito: Erik Satie. Acababa de descubrir esas novedades que le encantaban al mismo tiempo que la persona de sus autores (Roland-Manuel 1952, pp. 24-25). Entusiasmado por *Trois Valses Romantiques*, pensó estudiarlos con Ricardo Viñes e ir a tocárselos a Chabrier. Chabrier interrumpió constantemente la ejecución de sus admiradores de dieciséis años con conflictivas críticas que dejó a los dos intérpretes aturdidos y agotados (Roland-Manuel 1952, p. 24). Chabrier anotó en su libreta de contactos «Ravel (M. Maurice) pianista, 73 rue Pigalle», pero una semana después tuvo un ataque de parálisis que impidió un futuro contacto con Ravel. Más tarde Ravel también dejaría perplejos a los estudiantes que venían a tocar sus obras con inesperadas opiniones y consejos (Ivry 2000, pp. 14-15). En cuanto a Satie, ese

personaje misterioso y difícilmente accesible, fue su padre Pierre Joseph Ravel quien lo conoció en el *Café de la Nouvelle Athènes*, en la mesa del grabador Marcelin Desboutin. Maurice Ravel no se cansó nunca de insistir sobre el carácter decisivo de su encuentro con Satie. Fue durante treinta y cinco años el instigador de todas las audacias e imprudencias de la música francesa, y a quien Ravel saludaba como «a un precursor torpe y genial» y le recordaba que le debía mucho cada vez que se encontraba con él. Satie, por su parte, en una carta a su hermano Conrado relataba este suceso añadiendo que «Yo, [...] por mi parte, lo creo» (Roland-Manuel 1952, pp. 24-25). Satie consultó seriamente con Ravel y Viñes su plan de poner música en los anuncios de los periódicos, escribiendo minúsculas orquestaciones para los textos de las ofertas de trabajo (Ivry 2000, p. 15).

Sus primeras composiciones, *Sérénade grotesque* y *Ballade de la reine morte d'aimer* datan de alrededor de 1893 cuando aun seguía en la clase de armonía de M. Pessard (Orenstein 2003, p. 23). La primavera siguiente Ravel conoció al compositor Edvard Grieg en el apartamento de Montparnasse, donde Ravel tocó las *Danzas Noruegas* de Grieg al piano. Grieg lo detuvo, diciendo: «No, joven, no es así en absoluto [...]. Es una danza campesina». Ravel empezó a tocar de nuevo y Grieg saltó alrededor de la sala en una auténtica danza campesina, creando una memorable escena de un pianista elfo y un pequeño bailarín trol (Ivry 2000, p. 15).

Como decíamos anteriormente, Pierre Joseph llevaba frecuentemente a sus hijos a visitar fábricas de todo tipo, y ambos muchachos estaban fascinados con las máquinas que veían y los sonidos que escuchaban. Así, de su padre, Maurice parece haber heredado una sana y abierta curiosidad sobre todos los aspectos de la vida, y un particular interés en la artesanía de precisión (Orenstein 2003, p. 1). Su madre le cantaba canciones populares españolas a Maurice, y éstas fueron una inspiración posterior para su trabajo (Ivry 2000, p. 5).

Él disfrutaba socializándose con Viñes, tocando obras de piano a cuatro manos, y discutiendo sobre sus libros favoritos (Ivry 2000, p. 11). Sin embargo, las actividades privadas de Ravel durante sus días de estudiante están mejor descritas en el extraordinario diario de Ricardo Viñes. Ambos jóvenes fueron bendecidos con una insaciable curiosidad, y mientras sus madres conversaban en español, ellos tocaban toda una imponente variedad de música para piano a cuatro manos, tanto obras originales como transcripciones, que iban desde Mozart, Mendelssohn y Franck, hasta Rimsky-Korsakov, Balakirev, Borodin, Glazunov, Chabrier y Satie. Después de las

clases, los chicos daban largos paseos, o jugaban a todo tipo de juegos, copiaban poesía, hacían dibujos, asistían a conciertos, o visitaban galerías de arte. El 15 de agosto de 1892, los jóvenes pianistas pasaron prácticamente todo el día en el teclado, «experimentando con nuevos acordes». Los resultados de estos y otros descubrimientos fueron revelados en la *Habanera* para dos pianos, terminada en 1895. Fue en esta época cuando tomó la decisión crucial de dedicarse a la composición. Además de su madurez como compositor, las esperanzas que había albergado para una carrera como concertista se vieron frustradas, no sólo por Ricardo Viñes, sino también por otros pianistas excepcionalmente dotados del Conservatorio (Orenstein 2003, pp. 2-3).

### 2.3.3. Juventud

El Ravel de veinte años ya fue extrayendo los principales elementos de su estilo. El estudio y el análisis desarrollaron su sentido crítico sin preocuparse por forzar su instinto creador pues Ravel vigiló someter los impulsos artísticos a las variaciones del sentimiento. Leyó la *Génesis de un poema* e interiorizó la diatriba de Edgar Allan Poe contra los subjetivistas que tendían a «hacer de la corriente subterránea de una obra la corriente visible y superior». Sus compañeros de composición de la clase de Massenet le transmitieron un aforismo del maestro que repetirá toda su vida: «Para saber su oficio, hay que aprender el oficio de los otros». Diseccionó metódicamente las partituras de Liszt, Chopin, Chabrier, el *Prélude á l'après-midi d'un Faune* del primer Debussy, luego Borodine y la escuela rusa. Con todo ese bagaje, su personalidad sólo pareció más singular (Roland-Manuel 1952, pp. 28-29).

En el verano de 1895 Ravel escribió *Un grand sommeil noir* (Roland-Manuel 1952, p. 25). El 12 de noviembre de 1895 Viñes anotó en su diario que Ravel y su madre vinieron por la tarde y que él y Ravel «hablaron de literatura y arte» (Nichols 2012, p. 23). Compartían la sed de conocimiento musical y literario que saciaban con la lectura de partituras, tocando arreglos a cuatro manos de obras de Schumann, Mendelssohn, Franck, Rimsky-Korsakov, Balakirev, Borodin, Glazunov, Chabrier, Satie y Debussy, entre otros, y leyendo y discutiendo sobre la última literatura de Poe, Rimbaud, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Verlaine y Bertrand (Sadie y Levy 2001, p. 423). Seis días después [18 de noviembre de 1895] Viñes y su madre visitaron a los Ravel en su nuevo apartamento en el bulevar Rochechouart, y una semana más tarde registró que «Ravel vino y me tocó sus nuevas y extrañas

composiciones y me mostró las obras de Arthur Rimbaud que acaban de ser publicadas». Esto da a entender que todavía se interesaba por el Conservatorio y sus obras. Las extrañas nuevas composiciones habrían incluido la *Habanera* y el *Menuet antique* ambas de 1895 que fueron sus primeras obras publicadas (Orenstein 2003, pp. 29-30).

De 1896 a 1899 se instalaron en el número 15 de la calle *Lagrange* en el quinto distrito de París. Fue la primera vez que estuvieron en la parte izquierda del río Sena (Spiers 2017). Los primeros once meses de 1896 no vieron ninguna obra nueva de Ravel. En su lugar Viñes nos cuenta de exploraciones conjuntas de la literatura francesa (Robert de Montesquiou, Henri de Régnier, Léonce de Joncières y *Gaspard*, que Ravel se llevó el 25 de septiembre) y la ciencia (*Physionomie* y *Phrénologie* de Leclecq) (Nichols 2012, p. 23). Ravel terminó dos canciones más en diciembre de 1896: *Sainte* y *D'Anne jouant de l'espionette* (Ivry 2000, pp. 16-17).

Mientras tanto, una reorganización de la facultad del Conservatorio había provocado la dimisión de Jules Massenet como profesor de composición y la contratación de Gabriel Fauré para ocupar su puesto. En ese momento, Fauré todavía era considerado un radical, cuyas obras eran de una dificultad puntiaguda para los tradicionalistas. Fauré era un maestro abierto y cálido. Durante gran parte de su tiempo, Fauré logró mantener una cierta independencia que sería un buen modelo para su alumno más famoso. Aunque admiraba a Wagner y hacía un peregrinaje a Bayreuth, Fauré no permitió que ninguna influencia audible del compositor alemán se plasmara en su música. A principios de siglo, Fauré se mantuvo obstinadamente dedicado a escribir obras íntimas de cámara, incluso cuando la mayoría de sus contemporáneos buscaban lienzos a mayor escala para la auto-expresión (Ivry 2000, pp. 18-19).

Ravel regresó al Conservatorio de París en 1897 (Sadie y Levy 2001, p. 422) y fue admitido en la clase de contrapunto y fuga de André Gédalge y poco después entró en la clase de composición de Gabriel Fauré (Orenstein 2003, p. 30), tras reemplazar a Massenet en su cátedra. En cuanto a Gédalge, como el viejo Grétry, decía «que no se puede ser sencillo, expresivo y sobre todo correcto sin haber agotado las dificultades del contrapunto». Ravel se sometió con agrado a la disciplina que le impuso su maestro incomparable a quien debía los más valiosos elementos de su técnica (Roland-Manuel 1952, p. 29-30). Gédalge (1856-1926) ingresó en la facultad del Conservatorio en 1905, y su *Traité de la fugue* fue utilizado como texto

estándar para el estudio del contrapunto. Distinguido pedagogo, enseñó a muchos compositores, entre ellos Arthur Honegger, Darius Milhaud y Florent Schmitt (Orenstein 2003, p. 35). Después de que Ravel fuera expulsado en 1903 como alumno del Conservatorio continuó sus clases particulares de contrapunto y orquestación con André Gédalge, que también enseñaba fuga, contando entre sus alumnos a Arthur Honegger, Darius Milhaud y Florent Schmitt. Ravel nos cuenta que Gédalge fue el primero en hacerle comprender la importancia de la estructura en la composición, y de la técnica, no sólo como una «abstracción escolástica». Con un método de enseñanza inusualmente claro, Gédalge se centraba principalmente en las obras de Bach y Mozart, en una época en la que esto era poco común (Ivry 2000, p. 19).

En cuanto a Fauré, sus consejos como artista le dieron un estímulo no menos valioso (Orenstein 2003, p. 30). Ravel estimaba con todo el respeto a Fauré. La clase de Fauré fue un poco para los músicos lo que el salón de Mallarmé había sido para los poetas: un lugar dado a los libres coloquios, donde se insinuaban los secretos del arte sin imponerse dogmáticamente. Con pocas excepciones, los mejores músicos de la época pasaron por esa clase (Roland-Manuel 1952, p. 30). Entre los alumnos de Fauré se encontraban Georges Enescu, Charles Koechlin y Raoul Laparra, y Ravel le dedicaría a Fauré obras posteriores como *Jeux d'eau* y su *Cuarteto de Cuerdas* (Ivry 2000, p. 19). Aunque no siempre fueron aplaudidas las exploraciones que Ravel llevaba a clase nunca fueron despreciadas. El alumno ciburutar se complacía en relatar una anécdota que da cuenta de una lección de humildad y sinceridad por parte del profesor. Después de haberle devuelto a Ravel un ensayo de composición con un juicio muy severo, Fauré, en la lección siguiente, le pregunta dónde están las piezas criticadas. Ravel respondió: «Me guardaría bien de volverle a hablar de ellas, toda vez que usted las ha hallado tan detestables». A lo que Fauré respondió: «Yo he podido equivocarme» (Roland-Manuel 1952, p. 30). Sin abandonar nunca la calidad de la tierna intimidad, las obras de Fauré permanecen entre las más entrañables de la música francesa moderna, y Ravel ciertamente aprendería de este ejemplo. Sin embargo, algunas de las obras posteriores de Fauré, en particular las de piano solo, conservan una calidad mística que trasciende el mero encanto galo. Incluso después de que Ravel fuera definitivamente excluido de la lista de alumnos del Conservatorio en 1900, continuó auditando la clase de Fauré hasta 1903 (Ivry 2000, p. 19).

En esa época los compositores jóvenes no disponían todavía de las numerosas oportunidades que se ofrecen en la actualidad a todas las obras de vanguardia. Las

agrupaciones que dan cabida a las manifestaciones más heterogéneas estaban todavía por nacer. En 1871 comenzó el renacimiento de la música francesa para piano con la creación de la *Société National de Musique*. Su objetivo, muy en la línea nacionalista, era estrenar la música de los jóvenes compositores franceses. Este organismo concibió la música como un arte sonoro en contraste con el movimiento romántico de finales del s. XIX que entendía la música como simple medio de expresión de sentimientos individuales (Ravel 2003, p. 5). La *Société Nationale de Musique*, baluarte del frankismo, órgano complementario de la *Schola Cantorum*, sentía la obligación de mostrar todos los trabajos incluso las obras menos compatibles con su espíritu. Las dos piezas escritas en 1897, *Sonate pour Violon et Piano* en un movimiento, y *Entre cloches*, para dos pianos, muestran la influencia de Gabriel Fauré y César Frank (Ivry 2000, pp. 15-16).

La música de Ravel apareció por primera vez ante el público y la crítica el 5 de marzo de 1898 (Roland-Manuel 1952, p. 31). Ese día, Ravel debutó como compositor con una interpretación de *Sites Auriculaires* en un concierto patrocinado por la *Société Nationale de Musique* (Ivry 2000, p. 21).<sup>8</sup>

La primera de las piezas para dos pianos bajo esa nominación simbolista, era *Habanera* compuesta en 1895. La segunda, *Entre Cloches*, fue casi masacrada. Marthe Dron y Ricardo Viñes, molestos por unos manuscritos casi ilegibles, llegaron a tocar simultáneamente acordes que debieron ser tocados alternados. Un testigo recuerda haber distinguido entre esa confusión combinaciones de acorde en la bemol «cuyas vibraciones se confundían entre los dos pianos a la manera de las resonancias del bronce» (Cortot 1930, p. 26). Basta señalar que los *Sites auriculaires* no podían esperar un juicio favorable por parte del público concurrente a la sala de la *Société Nationale*. De hecho hubo oyentes que recibieron a los *Sites auriculaires* con murmullos irónicos o furiosos. Tal fue la iniciación de Maurice Ravel ante el público (Roland-Manuel 1952, p. 31).

En su primer año bajo el nuevo régimen del Conservatorio, Ravel escribió dos canciones, *Chanson du rouet* (1898), con un poema de Leconte de Lisle, y *Si morne!* (1898), del artista Emile Verhaeren (Ivry 2000, p. 19).

---

<sup>8</sup> Fauré había ejercido su influencia para asegurar el estreno (Nichols 1987, p. 143).

### 2.3.4. El teatro a fines de siglo

Hacia fines del siglo XIX no se podía ver el teatro, que no la música, de otra manera que por los ojos de Richard Wagner (Roland-Manuel 1952, p. 31). Si el compositor de Ciburú se apartaba por gusto de la técnica y la estética wagnerianas, no lo hacía en términos literarios: se veía hechizado por la esencia de fantasía que guardaban las mejores páginas de la *Tetralogía*, *Parsifal*, Weber o los músicos de la escuela rusa de quienes acababa de oír la sinfonía *Antar* (Korsakov) y el poema sinfónico *Thamar* (Balakirev). Y es al mundo de lo maravilloso que correspondieron sus primeros ensayos dramáticos, la ópera *Shéhérazade* y la ópera *Olympia* inspirada en el cuento fantástico *El hombre de la arena* de E. T. A. Hoffman (Roland-Manuel 1952, pp. 31-32).

En 1898 del intento de componer una ópera titulada *Shéhérazade* no quedó más que la obertura, dirigida por su autor el 27 de mayo de 1899, en uno de los conciertos de orquesta de la *Société Nationale*, su primera aparición en el podio (Ivry 2000, p. 24). Fue silbada por el público y muy maltratada por la crítica:

Si es eso lo que el señor Ravel cree ser una obertura «construida según el plan clásico» -escribía Pierre Lalo-, hay que convenir en que el señor Ravel tiene mucha imaginación. Su manera recuerda por la estructura la de Grieg, y más aún la de Rimsky-Korsakov o de Balakirev. Es la misma incoherencia en el plan de conjunto y en las relaciones tonales; pero esos caracteres, ya bastante llamativos en los modelos, son llevados al exceso por el discípulo [...] (Roland-Manuel 1952, p. 33).

Ravel no hizo publicar nunca esta obertura. Según Ivry (2000, pp. 24-25) aunque tuvo una recepción mixta, los defensores superaron a los detractores. El crítico Henri Gauthier-Villars, conocido como «Willy», fue uno de los detractores<sup>9</sup>. Willy, o uno de sus copistas, llamó a la obertura de Ravel «un debut enérgico, un plagio inepto de la escuela rusa (Rimsky falsificado por un Debussy-ito<sup>10</sup> que se esfuerza por alcanzar el nivel de Satie)» (Ivry 2000, pp. 24-25).

En 1899 Ravel escribió una segunda canción después de un poema de Clément Marot, *D'Anne qui me jecta de la neige*. Las dos canciones de Marot se unieron como *Epigrammes de Clément Marot*. El compositor Charles Koechlin recordó que Ravel tocó la parte del piano con especial encanto (Ivry 2000, p. 23). Willy volvió a mostrar

---

<sup>9</sup> Henri Gauthier-Villars, marido de Colette, era conocido por encerrar a su esposa en su habitación hasta que ella produjera ensayos y libros que firmaría con su propio nombre.

<sup>10</sup> En la traducción se utiliza «-ite» como sufijo despectivo comparando a Ravel con el Debussy joven.



su ingenio en un concierto de enero de 1900 en el que se cantaron los *Epigrammes de Clément Marot* (1899) de Ravel; los declaró «agradables, pero no más que eso, no es revelador [...], una personalidad muy individual [...]» (Ivry 2000, pp. 24-25).

Otro estreno significativo sucedió en abril de 1898, cuando Viñes tocó el *Menuet antique* en un recital de música «nueva». Fauré llevaba ocasionalmente a sus alumnos a salones elegantes, como el de Madame René de Saint-Marceaux, donde también estaban presentes Debussy, André Messager y Vincent d'Indy. En una de esas reuniones Ravel se vio obligado a improvisar en el piano cuando la bailarina americana Isadora Duncan actuó, una experiencia que no le gustó. Otro salón al que Ravel asistió fue el de Winnaretta Singer, una lesbiana americana que se había casado con el príncipe gay Edmond de Polignac. La princesa de Polignac encargó más tarde obras a muchos compositores de renombre, incluyendo a Stravinsky, Falla y Milhaud. Ravel se adelantó en la lista con la *Pavane pour une infante défunte* en 1899 (Ivry 2000, p. 21).

De 1899 a 1900 la familia Ravel vivió en el número 7 de la calle *Fromentin* en el noveno distrito (barrio de Montmartre) de París (Spiers 2017). Allí compuso en 1899 una pieza para piano que juzgará con severidad más tarde y le atraerá la admiración del público: la *Pavane pour une Infante défunte*. Ese invierno, en un ensayo general de los *Concerts du Conservatoire*, Ravel conoció a la soprano Jane Bathori, una importante intérprete de la canción moderna y una excelente pianista que le acompañó en los recitales (Ivry 2000, p. 24).

### **2.3.5. El grupo *Apaches***

De 1900 a 1901 los Ravel se mudaron al 40 bis de la calle *de Douai* de París (Spiers 2017). Hacia 1900, se formó un círculo social informal de hombres con un grupo de entusiastas devotos de las artes que se llamarían a sí mismos los *Apaches*. El nombre fue acuñado por Ricardo Viñes (Orenstein 2003, p. 3) cuando, mientras la compañía salía de una sesión de música (seguramente de *Pelléas et Mélisande*), fue empujado por un vendedor de diarios que le gritó con voz áspera e imperiosa al pasar: «¡Cuidado! ¡Apaches!» «Resulta que somos apaches», dijo Viñes. Ese término sirvió desde entonces para designar a la compañía (Roland-Manuel 1952, pp. 39-40). Este nombre era irónico, ya que los verdaderos *Apaches* parisinos eran matones de poca monta que pegaban a sus novias y robaban para ganarse la vida (Ivry 2000, p. 27).

Ese círculo estaba abierto a todas las tendencias novedosas, pero estrictamente cerrado a los hombres doctrinarios y a los falsos estetas. Ravel fue fiel siempre a las reuniones (Roland-Manuel 1952, pp. 38-39) en las que el grupo se congregaba y discutían sobre pintura, recitaban poesía e interpretaban música nueva con bastante regularidad hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, y fue una influencia extremadamente importante para Ravel. No sólo se ampliaron sus propios horizontes intelectuales, sino que fue en las reuniones de los *Apaches* donde conoció a muchos de sus futuros colaboradores y amigos de toda la vida. Entre los miembros del grupo se encontraban los poetas Tristan Klingsor y Léon-Paul Fargue, los pintores Paul Sordes (Orenstein 2003, p. 3), Edouard Benedictus y Séguy, Charles Guérin, Chanvin (Roland-Manuel 1952, p. 39), el abate Léonce Petit, y los compositores André Caplet, Manuel de Falla, Paul Ladmirault, Florent Schmitt y Déodat de Séverac. Otros miembros del grupo eran los críticos Michel D. Calvocoressi y Emile Vuillermoz, y los amigos íntimos de Ravel Pierre Haour y Lucien Garban (Orenstein 2003, p. 3). Se unieron pronto Maurice Delage (que llegaría a ser discípulo de Ravel y su amigo más íntimo) (Roland-Manuel 1952, p. 39), el director de orquesta Désiré-Emile Inghelbrecht, y el amigo íntimo Lucien Garban, los pianistas Marcel Chadeigne y Ricardo Viñes (Orenstein 2003, p. 3), el decorador Georges Mouveau y el dibujante Pivet. También conocería a escritores como Henri de Régnier, Paul Valéry, Léon Blum y Franc-Nohain. Blum fue descrito por Jules Renard como «un joven sin barba con voz de chica, que puede recitar durante dos horas de reloj desde Pascal, La Bruyère, Saint-Evremond, etc.». Décadas más tarde, se convertiría en el Presidente Socialista de Francia y continuaría disfrutando de la música de Ravel (Ivry 2000, p. 29).

El grupo se reunía habitualmente los sábados por la noche, ya fuera al principio en el estudio de Paul Sordes (Orenstein 2003, p. 3), y alrededor de su hermano Charles Sordes (Roland-Manuel 1952, p. 39), en la calle *Dulong*, en casa de Tristan Klingsor en la avenida del parque *Montsouris*, o en el apartamento de Maurice Delage en la calle de *Civry*. Los *Apaches* tenían sus propios apodos (Ravel se llamaba «*Rara*»). Había un miembro, «Gómez de Riquet», que era un personaje inventado por Ravel para abandonar todos un tedioso encuentro o una aburrida fiesta nocturna (Orenstein 2003, pp. 3-4) con la excusa de tener que verlo (Roland-Manuel 1952, p. 40), e incluso su propia melodía secreta (Orenstein 2003, p. 3), el tema inicial de la *Segunda Sinfonía* de Borodine, que lo silbaban para reunirse nuevamente (Roland-Manuel 1952, p. 40). Roger Nichols ha sugerido plausiblemente que esto puede haber

sido una imitación del personaje Bunbury de Oscar Wilde en *La importancia de llamarse Ernesto* (Ivry 2000, p. 28).

Léon-Paul Fargue escribió que «Ravel compartía nuestras predilecciones, nuestras debilidades, nuestras manías por el arte chino, Mallarmé y Verlaine, Rimbaud y Corbière, Cézanne y Van Gogh, Rameau y Chopin, Whistler y Valéry, los rusos y Debussy».

Teníamos más o menos los mismos gustos 'en arte' -escribe Fargue-, y esto constituía un hecho feliz para gentes tan apasionadas como éramos nosotros, porque no se puede discutir, ha dicho alguien, sino con personas que son ya de nuestra opinión, y solamente sobre cuestiones de matices [...] (Roland-Manuel 1952, p. 40).

Las llegadas nocturnas de Fargue a las reuniones, generalmente alrededor de la una de la madrugada, señalaban el cierre de la tapa del piano (Orenstein 2003, pp. 3-4), para respetar el sueño de los vecinos (Roland-Manuel 1952, p. 39) pero las discusiones continuaban con renovado vigor. Ravel a veces entretenía al grupo vistiéndose de bailarina, con tutú y faldas, y bailando en punta, con su barba contrastando con su figura diminuta y delgada, como el cuerpo de una bailarina real. Viñes recordó que los amigos de Ravel «convulsionaban» [de risa] con estos espectáculos (Ivry 2000, p. 27).

Maurice Delage, declaró que su «regla cardinal» era «mantener a las mujeres fuera de la manada tanto como sea posible». Las mujeres eran generalmente rechazadas no sólo como pareja, sino también como músicos. Ravel escribió en abril de 1901 a Florent Schmitt: «Siempre he considerado que una mujer que escribe fugas es algo así como un hermafrodita» (Ivry 2000, p. 27). Entre la única mujer que socializaba con ellos ocasionalmente estaba Jane Mortier, la esposa pianista del amigo de Ravel, Robert Mortier. Las fotos de grupo de los primeros días de los *Apaches* muestran a Jane Mortier sentada al piano. Incluso en los días en que las figuras redondeadas eran apreciadas en París, Jane no era una amenaza erótica para el grupo de solteros. Tristan Klingsor recordó que Ravel, normalmente tan cortés, era extremadamente rígido sobre la política de no permitir mujeres porque «insistía en esquivar el anzuelo». Cuando una cantante «de gran talento y espabilada» se fijó en Ravel, él pronto la rechazó. Klingsor se refirió a esta mujer como judía («fue por su hebreo», dijo), y es posible que la dama en cuestión fuera Emma Bardac, una cantante judía y francesa que solía ser la amante de Fauré y se convirtió en la segunda Sra. Debussy. Ravel dedicó más tarde su canción *L'Indifférent* a Emma Bardac, quizás

como explicación de su indiferencia ante sus insinuaciones sexuales (Ivry 2000, p. 28).

El círculo se desplazaba a menudo en grupo con motivo de un concierto o de una representación de *Pelléas et Mélisande* (Roland-Manuel 1952, pp. 39-40). Esta obra se estrenó en 1902. Ravel asistió repetidamente con fascinación, aunque la afirmación de Fargue de que los *Apaches* estaban presentes en cada una de las cuarenta primeras representaciones probablemente no debe tomarse al pie de la letra (Ivry 2000, pp. 31-32). Los *Apaches* fueron ardientes partidarios de esta ópera de Debussy durante su juventud, lucharon en primera fila, es decir, en las cuartas galerías; y hasta el abate Léonce Petit dejaba el breviario, que leía en los entreactos, para mezclarse a las justas cortesas o descortesas en que se enzarzaban partidarios y adversarios (Roland-Manuel 1952, p. 41); y asistieron fielmente a innumerables recitales de música contemporánea. Hasta cierto punto, los jóvenes se consideraban a sí mismos «marginados artísticos», defendiendo constantemente lo que consideraban importante, tanto si el público estaba de acuerdo como si no (Orenstein 2003, p. 3).

Como homenaje a Debussy Ravel transcribió para dos pianos el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, al cual no se cansaba de llamar textualmente «la obra maestra de la música». Ravel conocía personalmente a Debussy y sus relaciones fueron al principio excelentes (Roland-Manuel 1952, p. 41). Los primeros contactos personales entre ellos probablemente ocurrieron en 1898 (Ivry 2000, pp. 31-32). Si bien nunca fueron íntimos, por lo menos fueron buenos amigos durante varios años. No hay duda, pues, que los dos músicos mantuvieron un trato amistoso y espiritual alrededor de 1902, momento en que el genio de Debussy, llegado al punto de madurez, brillaba con luz propia. Louis Laloy escribió en la *Musique retrouvée* que conocía y admiraba a Debussy e hizo todo lo posible por no provocar un malentendido entre él y Ravel por las intromisiones de ajenos que desmerecían el cuarteto de Debussy frente al de Ravel o planteaban prioridades entre la *Habanera* raveliana y la segunda de las *Estampes* de Debussy. Atestiguaba que los dos músicos dejaron entonces de frecuentarse; como su estima era recíproca, uno y otro lamentaron esta ruptura (Roland-Manuel 1952, p. 41). No han salido a la luz cartas entre los dos hombres, pero las menciones de Ravel en las cartas de Debussy a los demás son siempre un poco irritadas. Ravel, por su parte, admiraba enormemente a Debussy como compositor, diciendo más tarde que le gustaría escuchar *L'Après-midi d'un faune* si se

estuviera muriendo. Pero admitió que tal vez estaba predestinado que él y Debussy se distanciaran, ya que el músico mayor siempre se ofendía rápidamente por cuestiones de carrera. Es natural que la posteridad haya unido estrechamente a Debussy y Ravel, como dos compositores franceses, entre los más grandes de su país, que fueron coetáneos (Ivry 2000, pp. 31-32).

Además de las reuniones *Apaches*, Ravel asistía ocasionalmente a las recepciones de los martes del *Mercure de France*, y a través de su amistad con Misia Godebska, se asoció con el ambiente literario de *La Revue blanche*. En estos círculos, conocería a Henri de Régnier, Thadée y Alexandre Natanson, Jules Renard, Paul Valéry, Léon Blum, Claude Terrasse y Franc-Nohain. También había musicales en los salones de clase media y alta, y Ravel fielmente asistió a los de Madame René de Saint-Marceaux y a los de la princesa Edmond de Polignac, que encargó la *Pavane pour une Infante défunte*. En la casa de Madame de Saint-Morceaux, en medio de una atmósfera agradable de músicos, escritores y artistas que caricaturizaban a los músicos mientras actuaban, Fauré presidía a menudo el teclado, y entre los invitados se encontraban Pierre de Bréville, Colette, Debussy, Vincent d'Indy o André Messager. Ravel participó en las actuaciones informales de música contemporánea, y en una ocasión improvisó al piano mientras la joven americana Isadora Duncan interpretaba danzas interpretativas (Orenstein 2003, p. 4).

En 1904, el «congreso» (el grupo *Apaches*) se trasladó a casa de Maurice Delage, que acababa de alquilar en Auteuil, calle de *Civry*, al fondo de un jardín, un pabellón «pulcro [...], una casita de arte sin vecinos, donde podíamos hacer música toda la noche [...]» (Roland-Manuel 1952, p. 39). El grupo recibió allí nuevas incorporaciones: Joaquín Boceta, «joven español enamorado de las melodías y de las matemáticas»; Florent Schmitt, de vuelta de Roma por el Cáucaso, Austria y Alemania; Déodat de Séverac, André Caplet, Emile Vuillermoz, Paul Ladmirault, Cipa Godebski, Synnesvedt, Manuel de Falla, Maurice Tabuteau, futuro aviador, y el abate Léonce Petit, futuro capellán de la ópera (Roland-Manuel 1952, p. 39), conocido como «Los rizos de Loyola» (Ivry 2000, p. 27).

El verano de 1904, Viñes llevó a Ravel al salón de Ida y Cyprien (Cipa) Godebski, donde se codeó con Cocteau, Valéry, Gide, Larbaud, Satie, Roussel y Bonnard. Los Godebski eran comprensivos con las necesidades de un artista y eran generosos con las invitaciones a pesar de sus propios recursos limitados. Ravel era

un invitado frecuente en su casa de campo, llamada *La Grangette*, a las afueras de Fontainebleau, donde encontró un tranquilo ambiente de trabajo (Ivry 2000, p. 41).

La mayoría de los *Apaches*, después de la dispersión de su compañía, se volverán a encontrar en la rue d'Athènes, en los domingos de Godebski. Allí conocerán, en una cómoda y discreta atmósfera de amistad, al cenáculo de escritores que contribuirá, con Léon-Paul Fargue, a la fundación de la *Nouvelle Revue française* (Roland-Manuel 1952, p. 60). En medio de esta cálida atmósfera de mutuo aliento, Ravel interpretó por primera vez sus *Jeux d'eau* (1901), *Oiseaux tristes* (1905) y la *Sonatine* (1903-5) (Orenstein 2003, pp. 3-4).

### **2.3.6. 1900: Primer *Prix de Rome***

Ravel no tendría que esperar mucho tiempo antes de que el reconocimiento de su maestría llegara. A principios de siglo, Ravel había adquirido destreza como compositor pero aún no se había ido del Conservatorio. En 1900 comenzó una lucha de seis años con las autoridades académicas en su intento de ganar el prestigioso *Prix de Rome*, otorgado anualmente por la *Académie des Beaux Arts* a un prometedor estudiante de composición que luego pasaría cuatro años en la Villa Médicis de Roma. Entre los ganadores anteriores se encuentran Héctor Berlioz en 1830, Charles Gounod en 1839, Georges Bizet en 1857, Jules Massenet en 1863 y Claude Debussy en 1884. Aunque escribir fugas y una cantata con un texto obligatorio de poco valor poético no atrajo a Ravel, ganar el *Prix de Rome* significaría un adelanto en su carrera, y el joven compositor no tenía dinero para ignorar tal imperativo. La primera vez, en mayo de 1900, fue eliminado de inmediato, y cuando volvió a participar en el concurso de fuga en julio, recibió un cero del director del Conservatorio, Théodore Dubois, quien encontró la admisión «imposible, debido a terribles errores en la escritura». Orenstein confirma que las obras contenían «varias infracciones académicas» (Ivry 2000, pp. 25-27).



Imagen 4 Ravel en el Prix de Rome de 1900. (izquierda en el fondo: Roger-Ducasse, Ravel con bombín en el centro, Florent Schmitt leyendo el periódico) (Nichols 2012, p. 214)

Una vez más, aun produciendo obras sustanciales como la obertura *Shéhérazade*, *Entre cloches* (la segunda de los *Sites auriculaires*) y una *Sonata para violín*, no ganó ni la fuga ni el premio de composición y fue echado de la clase de composición en 1900 aunque permaneció en la clase de Fauré como oyente hasta que dejó el Conservatorio en 1903 (Sadie y Levy 2001, p. 422).

En 1901, en la próxima edición del *Prix de Rome* a la que aspiró debía musicalizar según las reglas una cantata de Fernand Beissier intitulada *Myrrha*. El aspirante mallarmeano no pareció haberse desconcertado por lo trillado y absurdo de un texto, y que excedía ampliamente la mediocridad de ese género (Roland-Manuel 1952, p. 34), cosa que molestaría años después. Su éxito fue lo bastante grande para que el jurado estuviera a punto de otorgarle sin más trámite el Primer Gran Premio, que parece perdió sólo por un mínimo. Una carta del 26 de julio de 1901, que escribe «arrullado por el gorjeo de las locomotoras» a su amigo Lucien Garban (Roland-Manuel 1952, pp. 34-35) desde la nueva casa a la que se mudaron en el número 19 del bulevar *Péreire* (en la que estuvieron de 1901 a 1904) (Spiers 2017) aclara el trasfondo del debate académico:

[...] La casi totalidad de los asistentes me daban el premio (el mismo Massenet votó todo el tiempo en este sentido). Me ha sido revelada una cosa muy curiosa: y es que poseo un grifo melódico [...] de donde fluye música sin ningún esfuerzo. Esta graciosa metáfora es de vuestro querido maestro Xavier Leroux, que se había mostrado, a la par de Vidal, muy entusiasmado a mi respecto. Hasta me han asegurado que

Lenepveu había elogiado mucho mi cantata, pero no hasta el punto, sin embargo, de preferirla a la de su discípulo, André Caplet, que obtuvo el primer premio. ¿Por qué no obtuvo usted la recompensa definitiva? Me dirá usted. Es, ¿quién lo hubiera creído?, por causa de mi orquestación. Ésta me jugó esa mala pasada. Aunque mi composición fue una de las que primero quedaron terminadas, yo me había retrasado, y no me restaba sino muy poco tiempo para mi orquestación, que con ello resultó un poco frangollada. Hay que empezar de nuevo, eso es todo [...] (Roland-Manuel 1952, p. 35).

En este intento al *Prix de Rome* obtuvo el tercer puesto (Ivry 2000, p. 30), lugar más alto que ostentaría en este concurso. El alumno que relata en ese tono modesto y burlón las circunstancias de un semi-éxito escolar es el mismo Ravel que acaba de terminar los *Jeux d'eau* donde el sello de la maestría está impreso (Roland-Manuel 1952, p. 35). Acaba de componer la más importante de sus primeras obras para piano (Ivry 2000, p. 30). Cuando *Jeux d'eau* fue estrenada por Viñes en el mismo concierto que la versión original para piano de la *Pavane pour une infante défunte*, algunos críticos, como Saint-Saëns, la encontraron «cacofónica», y complació menos al público que la *Pavane*. Sin embargo, hoy en día se considera en general más significativa musicalmente (Ivry 2000, p. 31). Más tarde, Ravel fue el primer sorprendido con la sensación que produjo *Jeux d'eau* y de la influencia que ejerció en la música de sus colegas. Como dice Ravel, Demets, el editor que publicó en 1902 *Jeux d'eau* (Gil-Marchex 1926, p. 1087), creía tan poco en que pudiera tener éxito que le disuadió de registrar los derechos de autor después de obligar a darle el manuscrito para imprimirlo. Para suerte del compositor que en los Estados Unidos existían una veintena de falsificaciones de la edición francesa de los *Jeux d'eau* (Roland-Manuel 1952, p. 36). *La Habanera* y el *Menuet antique* fueron escritas por un estudiante de veinte años, y con la finalización de los *Jeux d'eau* a la edad de veintiséis años, el estilo del compositor estaba firmemente establecido (Orenstein 2003, p. 22).

### **2.3.7. Posteriores intentos al *Prix de Rome***

Sólo un puñado de cartas han llegado de los días de estudiante de Ravel. Además de sus lecciones de piano e instrucción en armonía, composición y orquestación, escribía sus primeras composiciones, que resultaron ser muy controvertidas, al mismo tiempo que enseñaba en privado para mantenerse y competía sin éxito por el *Prix de Rome* (Orenstein 2003, p. 5). Resultó que su largo



aprendizaje estuvo marcado por un fracaso académico tras otro (Orenstein 2003, p. 2).

En 1902 Ravel tuvo una tercera oportunidad en el *Prix de Rome* con la cantata *Alcyone*, pero el primer premio fue para otro compositor, Aymé Kunc, que no dejó ninguna composición memorable, aunque siguió una respetable carrera como director del conservatorio de Toulouse. Ese mismo año, Frederick Delius, que se había establecido recientemente en Francia, contrató a Ravel para arreglar una partitura piano-vocal de su ópera *Margot la Rouge*. Más tarde Delius escribió algunas cartas mordazmente sobre la música del joven.

Ravel siguió componiendo el primer movimiento de un cuarteto de cuerda al que se presentó a un premio de composición en enero de 1903. El juez del concurso, Théodore Dubois, pensó que «le faltaba sencillez», pero Ravel terminó el cuarteto de todos modos, y lo siguió con su ciclo de canciones *Shéhérazade*.

En 1903 volvió a participar en el *Prix de Rome*, aunque estaba ocupado con sus propias obras, una *Sonatine* para piano, y una canción, *Manteau de fleurs*, a un poema de Paul Grivollet, por lo que no fue posible (Ivry 2000, p. 33). Intentó obtenerlo con la cantata *Alyssa* aunque el premio fue para Raoul Laparra, un compositor vasco de cierto talento, que más tarde se mostró en su ópera *L'illustre Fregona* (Ivry 2000, p. 32-33). La continua falta de éxito de Ravel con el *Prix de Rome*, y con prácticamente todos los concursos en los que participó, fue hasta cierto punto su propia culpa. Como Berlioz le comentó, encontró los textos asignados poco inspiradores y no valían el esfuerzo requerido (Sadie y Levy 2001, p. 422).

### **2.3.8. Recorrido profesional fuera del Conservatorio**

Parece que la educación formal de Ravel se limitó a sus primeras lecciones de piano y, más tarde, a sus estudios de música en el Conservatorio, que tuvieron lugar de forma intermitente entre los catorce y los veintiocho años. Así, todo lo que sabía sobre literatura francesa, historia, ciencia, etc., lo aprendió casi enteramente por sus propios esfuerzos. Por otra parte, su carrera como estudiante fue de inmenso crecimiento, y fue en el marco del Conservatorio donde Ravel pasaría de la adolescencia a la madurez. Aquí conocería a un montón de músicos, y construiría muchas amistades para toda la vida, tanto entre estudiantes como entre profesores. En el Conservatorio, analizó metódicamente las obras maestras estándar de los períodos barroco, clásico y romántico, e interpretó una amplia variedad de música

para piano del siglo XIX. Puede añadirse que si el conocimiento de Ravel de la música europea desde el canto gregoriano hasta el siglo XVII parece haber sido relativamente limitado, se familiarizaría con una enorme cantidad de música escrita durante su vida, gran parte de la cual está ahora olvidada (Orenstein 2003, p. 2).

En 1903 finaliza el *Cuarteto de cuerdas*. Contra su costumbre, sometió su obra al juicio de sus amigos, a la censura de su maestro, a quien está dedicada. Fauré no le ahorró sus críticas. Halló el cuarto movimiento como cercenado, mal equilibrado, en una palabra, malogrado. Finalmente consultó a Debussy, el cual tranquilizó a su colega menor, lo felicitó y le escribió en tono solemne: «En el nombre de los dioses de la música, y en mi nombre, no cambie nada de su cuarteto». Debussy fue obedecido. Sin embargo, ninguna fuente verifica este elogio (Ivry 2000, p. 34; Roland-Manuel 1952, p. 42).

En 1904 el *Cuarteto de cuerdas* de Ravel se tocó por primera vez en París con críticas variadas, aunque más tarde se convirtió en una tarjeta de presentación internacional. Cuando el *Cuarteto Kneisel* lo tocó en Boston el 6 de diciembre de 1906, la *Boston Evening Transcript* calificó la obra como la mejor de su clase desde Debussy:

Rara vez un cuarteto de cuerdas de un compositor casi desconocido deja recuerdos tan persistentes como el de Maurice Ravel después de que los Kneisel lo tocaran el martes [...]. La distinción armónica de la música la hizo sonar como ninguna otra música de este tipo ha sonado desde el cuarteto de Debussy (Ivry 2000, p. 34).

Mientras tanto, las habilidades compositivas de Ravel se desarrollaron. Su siguiente obra (*Shéhérazade*) fue un ciclo de tres canciones para voz y orquesta al contrario que su primera *Shéhérazade* para orquesta. Se inspiró en uno de los miembros más extravagantes del grupo de los *Apaches*, el poeta Arthur Justin Léon Leclère (1874-1966), que tomó lo que un amigo llamó un pseudónimo «doblemente wagneriano», Tristan Klingsor. Conocido homosexual y entusiasta de todo lo oriental, Klingsor publicó una colección de poemas en 1903, *Shéhérazade*, llamada así por la obra orquestal de Rimsky-Korsakov, pero su verdadero conocimiento de Oriente se limitó a las pinturas de Léon Bakst, a las composiciones de Rimsky y a una nueva traducción de las *1001 Noches* del médico francés J. C. Mardrus. Esta había sido publicada entre 1899 y 1904 y deleitó a Marcel Proust, entre otros, por sus licencias sexuales, celebrando la belleza de los niños coperos y echando un ojo a los pederastas que los perseguían. Típicamente, Ravel dijo a sus amigos que prefería la

versión anterior de las *1001 Noches* del traductor del siglo XVIII, Antoine Galland, una versión controlada, mientras que Mardrus enfatizaba los detalles escabrosos (Ivry 2000, p. 37).

Ravel pidió a Klingsor que leyera en voz alta tres poemas, *Asie*, *La Flûte enchantée* y *L'Indifférent*. Adquirió el hábito de escuchar la poesía hablada en voz alta de Viñes, quien recitó de memoria los trabajos de Baudelaire, Hérédia, Gautier, Mallarmé, Jammes y Claudel (Ivry 2000, p. 37-38). «Ravel proyectó inmediatamente poner en música algunas de ellas», escribe Klingsor.

Su amor por la dificultad lo llevó a elegir, junto a *l'Indifférent* y a la *Flûte Enchantée*, una de aquellas que, por su largo relato, parecía la menos apropiada al objeto: *Asie*. Es que estaba justamente muy preocupado de seguir la emisión hablada, de exaltar sus acentos e inflexiones, de magnificarlos por la trasposición melódica; y para afirmarse bien en su designio tuvo cuidado de hacerme leer los versos en alta voz (Roland-Manuel 1952, p. 43).

En esta ocasión la crítica por parte de Pierre Lalo fue más severa juzgando que en la primera *Shéhérazade* (Roland-Manuel 1952, p. 33). En la última pieza, el humor homoerótico de Ravel fue claro desde el principio. Un director de una de las primeras representaciones dijo irónicamente que esperaba que una mujer cantara «*L'Indifférent*». Ravel escribió el ciclo pensando en un cantante masculino, aunque fue interpretado por primera vez por Jane Hatto, una soprano de la Ópera de París (Ivry 2000, p. 39). A medida que se afirman su maestría y sus cualidades creadoras Ravel ve palidecer sus posibilidades en el ámbito académico (Roland-Manuel 1952, p. 44).

En 1904, Ravel comenzó a crear un grupo de canciones populares griegas en sus *Cinq mélodies populaires grecques*, para su amigo el crítico Michel Dimitri Calvocoressi. Calvo, como le llamaban sus amigos, había organizado una conferencia sobre la canción griega como expresión de un pueblo oprimido, y, con un día y medio de antelación, Ravel garabateó acompañamientos de piano para cinco de las melodías elegidas por Calvo. Dos de ellas, *Quel galant m'est comparable*, y *Chanson des cueilleuses de lentisques*, terminaron en la obra final (Ivry 2000, p. 39).

También en 1904 se produjo un escándalo muy discutido en la vida privada de Claude Debussy, cuando dejó a su esposa, Lilly, que había estado a su lado en tiempos difíciles, para vivir con su amante, Emma Bardac. Angustiada, Lilly se disparó en el pecho, lo que no cambió la decisión de Debussy de dejarla. Todos los amigos

de Debussy estuvieron sorprendidos por su comportamiento «inhumano», siendo sus únicos defensores Satie, el crítico Louis Laloy, y un amigo lingüista suizo, Robert Godet. Se organizó una colecta para ayudar a la desamparada Lilly, y todos los que conocían a la pareja participaron, incluyendo al futuro biógrafo de Debussy, René Peter, el director de orquesta André Messager, la soprano Mary Darden, y el poeta Pierre Louÿs. En sus memorias, Misia Sert dijo engañosamente que ella, la soprano Lucienne Bréval, y Ravel «le pagaron una pensión» a Lilly y que Debussy «nunca la perdonó» por esta acción. Ravel no tenía dinero para pagar la pensión a las esposas de otros hombres, aunque pudo haber participado una vez en la colecta general. El musicólogo François Lesure explicó que Debussy estaba enfadado con Ravel por un comentario en broma que el joven hizo con motivo de su matrimonio con Emma Bardac (Ivry 2000, p. 35).

### **2.3.9. Polémica en el *Prix de Rome***

Ravel se estuvo presentando a la competición cinco veces y fracasó en cada ocasión. A modo de resumen, en 1900, después de presentar una fuga y una obra coral, *Les Bayadères* (Sadie y Levy 2001, p. 423), en 1901 con la cantata *Myrrha* (cuando recibió el tercer premio), en 1902 con la cantata *Alcyone* que no resultó premiada; y con *Alyssa*, de 1903, no logró tampoco impresionar al jurado, por lo cual Fauré se enojó y protestó con energía. No pareció que Ravel haya deseado la consagración en el *Prix de Rome*; pero, una vez embarcado en una empresa, estaba en su naturaleza llevarla a buen puerto. A sus padres, a quienes adora, quiere ofrecer, la satisfacción de un éxito consagrado por una recompensa oficial. Al fin y al cabo, su familia no era rica y el *Prix de Rome* aseguraba a sus beneficiarios algunos años de seguridad material (Roland-Manuel 1952, p. 44).

Estuvo residiendo de 1904 a 1908 en el número 11 de la calle Chevallier (actual calle Louis Rouquier) de París en el suburbio industrial Levallois-Perret (Spiers 2017). Habiendo dejado de concurrir en 1904, Ravel se decidió el año siguiente a probar por última vez porque acababa de cumplir treinta años y llegó al límite de la edad. Es en esa ocasión que el jurado del concurso preparatorio, por una decisión extravagante (Roland-Manuel 1952, p. 44), lo eliminó en la ronda preliminar (Orenstein 2003, p. 5) impidiendo con ello subir al estrado a un candidato premiado cuatro años antes (Roland-Manuel 1952, p. 44). En 1905, el jurado le excluyó de la ronda final del concurso (Orenstein 2003, p. 30). ¿Qué pasó en ese intervalo de tiempo? ¿En qué

empeoró Ravel? ¿No era ya capaz de componer una fuga y un coro? ¿Qué errores cometió en esos cuatro años? (Roland-Manuel 1952, p. 44) Es seguro que esos errores se llamaron *Jeux d'eau* (1901), *Cuarteto de Cuerdas* (1902-3) y el ciclo de canciones *Shéhérazade* (1903) (Orenstein 2003, p. 30) que fueron consideradas «peligrosas» por los profesores más conservadores, lo que sin duda influyó en su repetido fracaso para ganar el premio (Orenstein 2003, p. 5). Por parte de Ivry se sabe que numerosos errores técnicos en sus obras sugieren que no estaba poniendo lo mejor de sí mismo en estos forzados escenarios de textos y fugas (2000, p. 41). Escribió una fuga que contenía quintas paralelas y terminando en un acorde con séptima mayor, fue eliminado en la primera ronda (Sadie y Levy 2001, p. 423). Eran más graves por el hecho que su autor no pudo discrepar en que ignoraba los preceptos de la música que había observado casi demasiado bien a satisfacción de sus maestros. Es, por tanto, que los quebrantó con plena conciencia en las obras que hizo publicar con su nombre. Concluye Roland-Manuel que no era un error, era herejía, porque sabía lo que debía hacerse y decidió hacer lo que hizo (Roland-Manuel 1952, p. 44). Un miembro de la Sección Musical de la Academia de Bellas Artes fijó, por otra parte, su condena: «El señor Ravel puede muy bien considerarnos «simples», pero no nos tomará impunemente por imbéciles [...]» (Roland-Manuel 1952, p. 45). En verdad, los jurados académicos no gozan, como los jurados de un tribunal, del privilegio de anonimato. Es por ello fácil señalar en forma de desquite público a Charles Lenepveu, Théodore Dubois, Paladilhe, Massenet y Reyes, miembros del Instituto, y a sus adjuntos Xavier Leroux, Hillemacher y Roujon.

La crítica musical no se calló (Roland-Manuel 1952, p. 45), se provocó un escándalo, y se sucedió un reguero de noticias constante tras la competición (Orenstein 2003, p. 5). Misia Godebska Edwards (conocida más tarde como Misia Sert), la hermanastra de Cipa Godebski, afirmó haber dirigido una campaña de protesta tras el rechazo de Ravel, atacando la decadencia del Conservatorio (Ivry 2000, p. 41). Jean Marnold, con vehemencia, fue el primero que entró en disputa con la autoridad que le confirió un artículo publicado en abril de 1904 en el cual previó el acontecimiento y advirtió en el autor del *Cuarteto en fa* a «uno de los maestros de mañana». El crítico del *Mercure de France* fue categórico: después de haber señalado que «el excomulgado obtuvo el sufragio ostensible de Reyes», Jean Marnold comprobó que todos los candidatos admitidos resultaron ser discípulos del mismo Lenepveu que se sentaba en el jurado «sin duda alguna entre los señores Paladilhe y

Dubois [...]»; y planteó crudamente la cuestión de saber si el *Prix de Rome* debió en adelante «ser extorsionado por la intriga o discernido por imbéciles» (Roland-Manuel 1952, p. 45). En una carta al director de la Academia de Bellas Artes, el novelista Romain Rolland dijo que aunque no tenía «ninguna simpatía personal» por el arte de Ravel, consideraba que el rechazo de Ravel era «una condena para siempre de estos jurados». Las personalidades del arte de París estuvieron de acuerdo (Ivry 2000, p. 41) El escándalo trascendió los círculos musicales. La prensa grande se hizo eco de él. Alfred Edwards conocía a Ravel y lo admiraba. *Le Matin*, que él dirige, entrará en la discusión. Hay un asunto Ravel que conmovió al «tout Paris», con excepción de la víctima; y hasta Romain Rolland, cuyas preferencias no concordaron en manera alguna con las tendencias de Ravel, protestó generosamente contra una sentencia inicua (Roland-Manuel 1952, p. 45). Incluso los críticos que normalmente le eran hostiles, como Romain Rolland y, en particular Pierre Lalo, se sorprendieron de que un compositor que se había establecido en la *Société Nationale de Musique* con obras como *Jeux d'eau* y el *Cuarteto de Cuerdas* hubiera sido eliminado de la competición en la ronda final de este prestigioso premio estudiantil (Sadie y Levy 2001, p. 423).

Esta campaña no podía enmendar lo irreparable, no podía aportar nada a Ravel, que no se quejó y nada pidió. No por eso la contienda dejó de tener una repercusión beneficiosa para la enseñanza oficial de la música, porque, por un lado, algunos de sus más declarados oponentes en el jurado lo habían dado más a conocer y, por otro, causó el colapso del elemento reaccionario-conservador en el Conservatorio (Orenstein 2003, pp. 4-5): acarreó la renuncia de Théodore Dubois, director del Conservatorio, y el nombramiento de Gabriel Fauré en su lugar (Roland-Manuel 1952, p. 45) en el otoño de 1905. Gracias a un programa de reformas audaces, un renovado sentido de dedicación y entusiasmo llenó las aulas (Orenstein 2003, pp. 4-5). Con Fauré al frente del Conservatorio, Ravel podría haber sido nombrado para un puesto de profesor, pero no quiso (Ivry 2000, p. 42).

No obstante, aunque Ravel pareciese indiferente a los conflictos que suscitaba no podía dejar de sentirse secretamente afectado (Roland-Manuel 1952, p. 46). En esta turbulenta coyuntura (Orenstein 2003, p. 5) sus amigos Alfred Edwards y señora, una Godebska de nacimiento, trataron de distraerlo de esa preocupación (Roland-Manuel 1952, p. 46) invitándole a unirse a ellos a bordo de su lujoso yate *Aimée* para unas largas vacaciones en Bélgica, Alemania y Holanda (Orenstein 2003, p. 5), país que soñaba conocer (Roland-Manuel 1952, p. 46). El logo de Ravel (MR) se originó

adaptando el logo de las banderas del yate de ME (Misia Edwards), en un monograma (también podría leerse como «Monsieur»), que usó en cartas y partituras musicales por el resto de su vida. Antes de dejar París, sin embargo, Ravel terminó una nueva obra, *Introduction et Allegro* (Ivry 2000, p. 42).

El 2 de junio, en el momento mismo en que aparecía el sermón de Jean Marnold en el *Mercure de France*, Ravel corría por las carreteras en busca del yate fluvial *l'Aimée*, a cuya partida no llegó a tiempo, por cierto, y que logró alcanzar en *Soissons*, donde los propietarios del barco y los pintores Bonnard y Laprade le aguardaban en compañía (Roland-Manuel 1952, p. 46). En el verano de 1905 (23 de agosto) escribió a Madame René de Saint-Marceaux:

Durante todo este tiempo, no compuse dos compases, pero estaba almacenando un montón de impresiones, y espero que este invierno sea extraordinariamente productivo. Nunca he estado tan feliz de estar vivo, y creo firmemente que la alegría es mucho más fértil que el sufrimiento (Orenstein 2003, p. 5).

Esta última afirmación dice mucho sobre el perfil personal y artístico de Ravel (Orenstein 2003, p. 5). En adición, desde Alemania, Ravel escribió a su colega *Apache* Maurice Delage sobre las fábricas que visitó, llamándolas «una maravillosa sinfonía de líneas de ensamblaje, silbatos y terribles golpes de martillo [...] Qué música hay en todo esto, y seguramente pienso usarla». En su lugar, produjo una canción a continuación, *Le Noël des jouets* (1905), con un texto de Ravel (Ivry 2000, p. 42).

En definitiva, el fiasco del *Prix de Rome* de 1905 marcó un importante punto de inflexión en la vida de Ravel (Orenstein 2003, pp. 4-5). Al retorno de ese viaje, Ravel se sintió liberado de toda preocupación de orden escolar (Roland-Manuel 1952, p. 46): se acabaron para siempre las fugas académicas, las cantatas aburridas y las batallas inútiles con jurados conservadores y reaccionarios (Orenstein 2003, pp. 4-5). Por mucho que amaba la exigencia, no dejó de sentirse aliviado. Proclamó que uno nunca acaba de aprender su oficio, y que sólo se escribe, en resumidas cuentas, a fin de escribir mejor. Sin embargo, debe matizar que a este respecto el Conservatorio no tenía ya nada que enseñarle (Roland-Manuel 1952, p. 47). Mirando hacia atrás en su carrera, Ravel en el Conservatorio había recibido un primer premio como pianista (cuyo segundo premio en el concurso de julio de 1891 fue para Alfred Cortot), pero nunca como compositor (Orenstein 2003, pp. 4-5).

Ravel se sintió presa de un ardor en el trabajo del cual él mismo se asombró, según se desprende de su correspondencia (Roland-Manuel 1952, p. 46). Además,

no sólo el invierno de 1905 fue rico en logros (Orenstein 2003, p. 5), este frenesí no se extinguió después de sus primeros desahogos: produjo infatigablemente piezas de una permanente variedad, sin que ninguna de ellas fuese menospreciable (Roland-Manuel 1952, p. 46). Va a construir en tres años, de 1905 a 1908, una parte de su catálogo que, en opinión de Roland-Manuel, no será ni la menos importante ni la menos característica. Este comprenderá la *Sonatine*, los *Miroirs*, las *Histoires naturelles*, la *Rapsodie espagnole*, *L'heure espagnole*, *Gaspard de la nuit*, *Ma mère l'Oye*, sin olvidar el esbozo, muy avanzado, de la *Cloche engloutie* (Roland-Manuel 1952, p. 47).

### 2.3.10. Madurez

En esta época, Ravel no había compuesto todavía las *Histoires Naturelles* (1906), y los díceres lo daban por ocupado secretamente en poner en música, además de la *Cloche Engloutie* (1906), *Intérieur* de Maeterlinck, proyecto que acarició efectivamente durante varios años (Roland-Manuel 1952, p. 57) pero Orenstein (2003, p. 118) señala que lo único que se conserva es un boceto de una página para un preludio de esta obra fechado en 1895.

La *Sonatine*, compuesta en 1905 para un concurso abierto por una revista musical, es publicada inmediatamente por Durand, que se convertirá bien pronto en el editor de Ravel. Esta obra ardiente y melancólica conquistó rápidamente entre los intérpretes y el público una popularidad más legítima cien veces que el éxito de la *Pavane pour une Infante défunte* (Roland-Manuel 1952, p. 47).

De julio a diciembre de 1905, Ravel aceptó un contrato exclusivo del editor Durand, que incluía una renta vitalicia (anual), y esta estrecha asociación duraría toda su vida (Orenstein 2003, pp. 4-5). Según el contrato, el editor tendría derecho de prioridad sobre las nuevas obras de Ravel a cambio de un anticipo de 12.000 francos, una suma modesta. Ravel le dijo a Calvo que hubiera preferido la mitad de esa suma para sentirse menos obligado a producir música que complaciera a su editor (Ivry 2000, p. 43).

Viñes una noche que fue a someter su interpretación de *Un cahier d'esquisse* al célebre Debussy, llegó a la calle *de Civry* (a casa de Maurice Delage, donde se celebraban reuniones de los Apaches) embargado por el ánimo de lo que acababa de oír: Debussy le declaró que soñaba con componer una música cuya forma fuese lo suficientemente libre como para parecer improvisada, con producir obras que



pareciesen arrancadas de las páginas de un cuaderno de esbozos. Ravel estuvo presente en la reunión; contra toda previsión, dice Roland-Manuel, aprobó ese propósito. Confesó que la obra en que trabajaba respondía a preocupaciones análogas: «Desearía -dice- hacer alguna cosa que me liberase de los *Jeux d'eau*». Algún tiempo después Ravel ya tocaba los *Oiseaux tristes* (una de las piezas que componen *Miroirs*) ante sus amigos. Los mismos adictos de Ravel disintieron largo tiempo acerca de la «sinceridad» de los *Oiseaux tristes*. En 1905 terminó su obra *Miroirs* (Roland-Manuel 1952, pp. 47-49) y el 6 de enero, Ricardo Viñes dio la primera interpretación pública de la nueva obra para piano de Ravel, *Miroirs* (Ivry 2000, p. 43).

Cabe decir que a finales de 1906, Ravel hizo una transcripción orquestal de *Une barque sur l'océan*, pero la retiró tras una infructuosa actuación pública en febrero de 1907 (Ivry 2000, p. 46). Según muchos observadores, Ravel perdía el tiempo en clubes nocturnos y reuniones sociales. Bennett estuvo de acuerdo en que esto era «muy cierto» (pp. 45-46).

Todavía en 1905 Ravel, siempre entusiasmado por el espectáculo de hadas (estilo *féerie*) que le era difícil separar del teatro, descubrió en los muelles o embarcaderos la *Cloche engloutie* del dramaturgo alemán Gerhardt Hauptmann en la traducción francesa de A. F. Herold (Roland-Manuel 1952, p. 49). En opinión de Ivry, el guión se ajustaba mejor al compositor Ottorino Respighi, quien unos años más tarde escribió una popular ópera, *La Campana sommersa*, basada en la misma obra (Ivry 2000, p. 54).

Ravel escribió a Maurice Delage, después de este enviarle numerosas cartas y telegramas, el 12 de junio de 1906:

[...] Desde hace dos semanas no abandono más la fragua. Jamás he trabajado con tanto frenesí. Sí, en Compiégne también, pero aquello era menos alocado. Es apasionante esto de hacer una obra de teatro. No le diré que ello surja enteramente por sí solo, pero eso es precisamente lo más hermoso. ¡Pardiez! Dentro de algunos días estaré seguro de mi asunto. Pereza, pesimismo, reproches amargos a mis padres por no haberme empleado en un almacén de víveres. Eso no es nada en este maldito oficio hay momentos admirables [...] (Roland-Manuel 1952, p. 50).

El 20 de agosto del mismo año estuvo en Hermance, en torno al lago de Ginebra. Acompañó allí a su padre, que acababa de sentir los primeros amagos de la enfermedad que lo llevará a la tumba dos años más tarde. El lugar le agradaba, pero no al punto de hacerle olvidar el proyecto de *La Cloche engloutie*:

[...] Coloraciones intensas y paradójales, valores falsos. Y luego esas barcas de velas asombrosas, de formas anticuadas. Y sobre todo este clima suave y de una pureza sorprendente. Mi padre se encuentra rejuvenecido y pretende no tener ya casi dolor de cabeza. Los habitantes son también muy curiosos. Yo había dejado a un primo aquí de relojero [su primo Alfred Perrin, hijo de Louise Ravel], y ahora lo encuentro de primer violín en el teatro de Ginebra. Espero un piano para ponerme a trabajar en la *Cloche*, momentáneamente interrumpida. [...] Piense que hay ya, además de lo que Vd. conoce del primer acto, una gran parte del segundo. (¿Quiere Vd. una ópera en cinco actos? ¡En una semana la tendrá!). [...] Le escribiré los detalles próximamente (pp. 50-51).

A despecho del entusiasmo que se revela aquí por su puesta en obra *La Cloche engloutie* fue dejada por otros trabajos, retomada luego y definitivamente abandonada en 1914.

La notoriedad de Ravel como compositor crecía, pero no su renombre como profesor. Siempre corto de dinero, trató de llegar a fin de mes dando clases particulares de teoría musical a pequeños grupos de estudiantes (Ivry 2000, p. 46). En febrero de 1906, un pequeño grupo de estudiantes despidió a Ravel como su profesor porque a menudo llegaba tarde a clase. La carta de Ravel sobre esta «insolente» decisión revela su asombro y disgusto (p. 48).

En el invierno de 1906 Ravel emprendió la composición de esas cinco melodías que comprenden *Histoires Naturelles*, que hicieron más por su renombre que una gran obra:

«El lenguaje directo y claro, la poesía profunda y oculta [de las *Histoires Naturelles*] de Jules Renard me atraían desde tiempo atrás. El texto mismo me imponía una declamación particular, estrechamente ligada a las inflexiones del lenguaje francés. La primera audición de las *Histoires Naturelles* en la Société Nationale de Musique provocó un verdadero escándalo seguido de vivas polémicas en la prensa musical de entonces [...]» (Roland-Manuel 1952, p. 51).

Cuesta comprender hoy que esa obra placentera hubiera ofendido los oídos y el gusto de sus primeros oyentes (Roland-Manuel 1952, p. 51). Jules Renard no tenía oído para la música, y, como la mayoría de los no músicos, especialmente los escritores opina Ivry, veía los conciertos una pérdida de tiempo. Como prueba de ello, escribió en su diario después de escuchar *Pelléas et Mélisande* en 1902:

Una sombría torpeza, y cómo no reírse de la puerilidad de un marido que señala a su esposa y canta: '¡No le doy importancia a eso!' Es una conversación cantada. Estaba

esperando una rima que nunca llegó... En la música prefiero un aria que me suena como un aria (Ivry 2000, p. 47).

Se ha hecho mucho ruido a propósito de los dos pasajes del *Diario* de Renard donde ese gran lírico habló del músico de sus *Histoires Naturelles*. El testimonio es curioso, pero enseña más sobre Renard que sobre Ravel, y parece difícil aceptarlo sin reserva. Cuando el 19 de noviembre de 1906 Thadée Natanson le dijo a Jules Renard que un músico le había escrito y quería poner música a algunas de sus *Histoires Naturelles* este ni se inmutó. Le respondió gracias únicamente, además, según se agrega en el *Diario* de Renard, no estuvo por la labor de escuchar su música. En suma, atribuyó a Ravel opiniones que nunca pronunció: «[Ravel] Se trata de un músico para quien Debussy es ya una vieja peluca [...]». Posteriormente Renard escribió con total arbitrariedad el 12 de enero de 1907: «El señor Ravel, el músico de las *Histoires Naturelles*, moreno, rico y fino, insiste en que yo vaya esta noche a escuchar sus melodías», y siguió diciendo que no entendía qué es lo que podía haber agregado a las *Histoires*, a lo que Ravel contestó que no agregaba sino interpretaba, es decir, decía con la música lo que Renard decía con palabras. Este diálogo contiene muchas inverosimilitudes. Atribuye a Ravel expresiones que corresponden tan mal a su carácter que se debe poner en duda la autenticidad de las declaraciones incluida la que dice que su música es «sentimental». Era tentar a la suerte proponer a los melómanos conservadores que formaban el público de la *Société Nationale* la socarronería de las *Histoires Naturelles* ((Roland-Manuel 1952, pp. 52-53).

El auditorio se apretujaba en la Sala Erard el 12 de enero de 1907. Pierre Lalo declaró, algunos días más tarde, que había «pocos asuntos más extraños a la música». En cambio, las *Histoires Naturelles* hacían pensar a Lalo en «el café-concierto con novenas», al tiempo que ponía furiosos a Auguste Sérieux y sus amigos, decididos a combatir una estética de todo punto opuesta al jansenismo sentimental (pp. 53-54). El público se rió de la línea *Ni un bocado en toda la noche* en *Le Martin-Pêcheur*, tomando la queja del pescador por la de una meretriz fracasada, un tema común del music-hall. Respecto a esto, en febrero de 1907, Debussy escribió a Louis Laloy, que había alabado *Histoires naturelles*, quejándose del «deliberado americanismo» de su obra, tal vez en referencia a sus aspectos irónicos, de music-hall. Además, Claude Debussy respondió irritado a una copia de *Histoires naturelles* enviada por su editor, Durand: «Es excesivamente curioso, artificial y quimérico como la casa de una bruja». Debussy vio a Ravel como un «embaucador» y la inspiración

de su arte como un defecto: «Un truco es siempre premeditado y sólo puede asombrar una vez» (Ivry 2000, p. 48).

El asunto hubiera quedado ahí, si uno de sus detractores, Pierre Lalo, no hubiese dicho que en las *Histoires Naturelles* escuchaba el eco de la música de Debussy. La aseveración no era nueva, pero era en realidad difícil sostenerla en la ocasión. Fue recogida con vivacidad. La discusión degeneró pronto en conflicto. De ello resultó un segundo «Asunto Ravel» que atrajo la atención sobre la música del joven maestro y le permitió contar sus defensores y sus amigos, en cuya primera fila combatieron Jean Marnold, Louis Laloy, G. J. Aubry y M. D. Calvocoressi (Roland-Manuel 1952, p. 54). Este último tuvo el mérito de poner las cosas en su sitio en un estudio cuyo espíritu objetivo y tono mesurado eran a propósito para impresionar:

[...] Es bastante curioso comprobar que el reproche dirigido más frecuentemente a los artistas más innovadores es el de plagio. [...] El señor Debussy tiene partidarios entusiastas a quienes una admiración legítima, pero llevada al exceso hace formular sobre su arte los más extraños elogios: el autor de *Pelléas* habría «inventado», creado en todos sus detalles un lenguaje musical, un estilo de excepción convertido en cosa de su propiedad. [...] Un estilo ... es el resultado, concretado cuando llega la hora, de todo un conjunto de tendencias dispersas, cuyo origen es a menudo lejano y su progresión lenta: es producto del tiempo. [...] Nadie hubiese tenido jamás la idea de pretender que Weber, Schubert, Beethoven, contemporáneos los tres, se hubiesen copiado unos a los otros, con el pretexto de que emplearon una cantidad de ritmos, acordes y giros melódicos análogos. [...] Dicho esto, queda como cierto que el lenguaje musical de hoy en día es extraordinariamente rico en modos de expresión nuevos [...] Todos los neologismos que esta transformación implica son notables para el oyente por el solo hecho de ser insólitos: no se presta atención sino a ellos, y hay la propensión a aislarlos con el pensamiento. De modo que tal persona a quien jamás se le ocurriría pensar en un músico antes que en otro cuando oye una sucesión de acordes perfectos dominante-tónica, piensa en Debussy en cuanto oye un acorde de novena o un rozamiento de segundas [...]. (*Grande Revue*, 10 de mayo de 1907) (pp. 54-55).

Alejado como siempre de los conflictos que lo ponían en tela de juicio, Ravel aparentó con su silencio que lo que pensarán de sus obras no le atañía. No observaba más gratitud para con sus partidarios que resentimiento hacia sus adversarios. Cuando la opinión se ocupó de su pequeña persona puso distancia entre el mundo y él. Mientras la crítica discutía sobre su música, se embarcó en el yate *l'Aimée*,

amarrado en Valvins, como en el momento álgido del primer «Asunto Ravel» (p. 55). Sin embargo, el ciclo de canciones se puso de moda y Diaghilev consideró la posibilidad de adaptar un balé en Lausana, pero el proyecto no funcionó (Ivry 2000, p. 48).

Después de *Histoires naturelles* vinieron tres canciones más, *Vocalise-Etude en forme d'habanera* (1907), *Les Grands Vents venus d'outremer* (1907), sobre un poema de Henri de Régnier; y *Sur l'herbe*, con un poema de Paul Verlaine (1907) (pp. 47-48).

Ravel conservó de su infancia esa extraña pasión por los autómatas, cuyo atractivo no está exento de un poco de terror. De ahí nace *L'heure espagnole* (Roland-Manuel 1952, p. 32). En cuanto a los proyectos teatrales, Ravel en 1907 comenzó a montar dicha obra, con la esperanza de que su producción complaciera a su padre enfermo, que murió al año siguiente (Sadie y Levy 2001, p. 424). El contento que presidió durante su realización estuvo enturbiado por el agravamiento de la enfermedad de su padre día a día magnificada paulatinamente por su edad. Ravel estaba impaciente por ofrecer a ese padre formidable la satisfacción de uno de esos éxitos que sólo el teatro confiere y que parece el reconocimiento de algo logrado. Trató, pues, de ganarle en rapidez a la enfermedad (Roland-Manuel 1952, p. 59). Su producción apresurada pudo haber sido una señal para su debilitado padre de que él era capaz de tener intereses heterosexuales. Joseph Ravel probablemente se preguntó sobre los *Apaches*, algunos de ellos homosexuales públicamente conocidos. *L'heure espagnole*, por tanto, posiblemente tranquilizó a su padre pero no fue más sincero de lo que Ravel pensaba que cualquier arte debería ser (Ivry 2000, p. 55).

En noviembre, la salud del padre de Ravel comenzó a fallar. Joseph Ravel sufría de depresión y lasitud mental. Escribió a Ida Godebska que la «capacidad mental de su padre está en su punto más bajo: lo mezcla todo, y a veces ya no sabe dónde está». Era uno de los sueños de Joseph ver la obra de su hijo en el teatro, y Ravel dejó de lado un proyecto a largo plazo, *La Campana Hundida*, para trabajar en una corta ópera cómica, *L'heure espagnole* (p. 50).

Una vez terminada la partitura, hubo que ejecutarla para el libretista. La reducción al piano y las deficiencias de la voz llamada «de compositor» obligan siempre al auditorio a suplir con la imaginación todo aquello que no se puede hacerle oír. Encima, Franc-Nohain no tenía una imaginación muy musical. El último acorde de *L'heure espagnole* cayó en el silencio, después de lo cual, sacando el reloj, el autor

de los *Poèmes amorphes* articuló: «Cincuenta y seis minutos» (Roland-Manuel 1952, p. 59). Cuando el director de la *Opéra Comique* se negó a poner en escena *L'heure espagnole* debido a su tema lascivo, Ravel dijo a Ida en una carta de febrero de 1908 que se dio cuenta de que «la transgresión menos inocente de Carmen, Manon, Khrysis y la Reina Fiamette era meterse los dedos en la nariz con demasiada frecuencia», quizá una metáfora del coito heterosexual a ojos de Ivry (2000, p. 55). Roland-Manuel asegura que no fue el tema lascivo el que echó para atrás a Albert Carré para programarla. Pero por el contrario insinúa que tuvo algo que ver que la *Opéra Comique* era donde, en esa época, se realizaban de común las entrevistas preliminares a los esponsales burgueses. De modo que Carré aplazó de temporada en temporada la preocupación de poner en programación *L'heure espagnole* (1952, pp. 59-60).

Nadie hubiera podido prever que la comedia ligera de Franc-Nohian conocería un día el éxito bajo la forma de una ópera bufa. En realidad, Claude Terrasse, que sirvió de benévolo intermediario, una noche de 1906, entre el músico de *Miroirs* y el fantasioso de los *Poèmes amorphes*, tuvo que convencer a este último que un compositor de música seria y «sabia» pudiera congeniarse a su lirismo irrisorio, a sus sonrisas fruncidas, como también al juego complicado de sus metros desiguales y de sus falsas rimas, para no mencionar el tono de libertinaje que colora con bastante crudeza algunas escenas de la comedia (p. 57).

Por otro lado, ciertas formas de música exótica siempre le atrajeron. Desde su infancia, cuando tocaba música rusa con Ricardo Viñes, Ravel siempre se había sentido atraído por las melodías eslavas. En 1907 el empresario Sergey Diaghilev presentó un festival de música rusa en París, en el que Rimsky-Korsakov y Glazunov dirigieron su música y Chaliapin cantó canciones de Mussorgsky. Los cinco conciertos, realizados en la Ópera entre el 16 y el 30 de mayo, hicieron un despliegue deslumbrante de compositores notables, desde Glinka hasta Scriabin. Esta vez Ravel se encontró con Diaghilev. Su íntimo amigo Calvo fue asesor del festival, que tuvo un éxito medio. Pero fue un evento colosal para Ravel (Ivry 2000, p. 49).

En un artículo de julio de 1907 de *Censeur politique et littéraire*, el amigo de Ravel, Georges Jean-Aubry, lo alabó como el «enfant terrible de la música francesa actual». Nadie más, según Jean-Aubry, «desata tal furia en el medio musical o impide que los académicos musicales duerman». Pero Manuel de Falla rechazó la imagen de Ravel como un *enfant terrible*, afirmando que era en cambio un *enfant prodige* (niño

prodigio) «cuya mente milagrosamente cultivada realiza hechizos por medio de su arte».

A finales de 1907 se forjó una nueva amistad internacional cuando Ravel fue presentado a Ralph Vaughan Williams, quien, aunque era tres años mayor que Ravel, le había pedido clases de composición. Vaughan Williams, de aspecto montañoso y bovino incluso cuando era joven, rechazó el primer encargo de escribir un «pequeño minué» mozartiano (p. 51).

En 1908 Ravel era una figura destacada en la escena musical de París. Jean Sibelius, de 42 años, viajó a París ese año, alojándose en la casa del compositor escandinavo Emil Sjögren, y se emocionó cuando Michel Calvocoressi vino a visitarlo, con la esperanza de que Calvo le presentara a Ravel. En lugar de eso, la tarde la pasó escuchando a «una cantante americana de segunda clase, Minnie Tracey», y Sibelius volvió a casa furioso, «¿Es para sufrir este tipo de cosas que uno viene a París?».

La posición de Ravel era lo suficientemente fuerte como para permitirle luchar contra las injusticias. El compositor francés Antoine Mariotte escribió una ópera llamada *Salomé* basada, como la ópera de Richard Strauss del mismo año, en la obra de Oscar Wilde. El editor de Strauss intentó prohibirla, y Ravel, aunque no le gustaba la música de *Schola Cantorum* que Mariotte producía, escribió una carta abierta de protesta. El editor de Strauss retiró sus objeciones (p. 53).

En el descanso que se tomó, después del mencionado segundo «Asunto Ravel» (en la polémica de las *Histoires Naturelles*) compuso, en un mes, la *Rapsodie espagnole* (Roland-Manuel 1952, p. 55), según dice Roland Manuel, lo que parece contrariar la opinión de Nichols quien sitúa su composición durante los años 1907 y 1908 (2012, p. 399). La *Rapsodie espagnole* estuvo dedicada a «su querido maestro Charles de Bériot» dieciséis años después de que Ravel entrara a su clase (Roland-Manuel 1952, p. 23). La *Habanera* de 1895 aparece orquestada pero no modificada como tercera pieza de la *Rapsodie espagnole* (p. 26). En la partitura del movimiento habanero, Ravel añadió la fecha de la versión para piano, 1895, para establecer su precedencia sobre Debussy, que no había escrito ninguna música española en ese momento. Esto es importante porque críticos posteriores acusarían a Ravel de imitar a Debussy (Ivry 2000, p. 50).

Fue escrita originalmente para piano a cuatro manos, pero orquestada en el siguiente febrero. Estuvo dirigida por Edouard Colonne (p. 50) la primera audición de la *Rapsodie espagnole* dada en el Chatelet el 28 de marzo de 1908 y permitió a Ravel

afrontar directamente al gran público, el público semipopular y apasionado de los Conciertos Colonne. Aunque la obra excediese un poco la capacidad de un Edouard Colonne, con buena voluntad, pero debilitado por la edad, la ejecución fue bastante satisfactoria. Recibió del público una acogida cortés que se hizo entusiasta al final de la *Malagueña*, la cual debió bisarse por imposición de las terceras galerías. El bis fue seguido de algunos murmullos irónicos en las filas de la platea. Fue entonces que, de lo alto del gallinero, la voz tonante de Florent Schmitt pidió que se tocase «una vez más para los de abajo, que no habían comprendido» (Roland-Manuel 1952, p. 56). En la primera actuación, alguien llamó desde la galería, «¿Dónde está el gato?» por los primeros violines tocando en un registro grave (Ivry 2000, pp. 50-51).

## 2.4. Persona

Como cualquier otro ser humano, Ravel tenía su temperamento y sus peculiaridades. Era muy sensible a su corta estatura y a sus limitadas habilidades como pianista y director de orquesta (Orenstein 2003, p. 18). A Roland-Manuel, Ravel le recordaba a un jinete, a Colette, a una ardilla. Su complexión ligera (48.98kg) era notable, así como sus rasgos tersos y demacrados, y sus gentiles y traviosos ojos marrones (Orenstein 2003, p. 13). También debido a su pequeña estatura, alrededor de 1,57m, tenía ciertos problemas con el piano (Ravel 2011, p. XII). Cuenta Gil-Marchex (1926, p. 1088) que si Ravel hubiese querido podría haber sido un gran pianista al igual que Saint-Saëns. Sin embargo, nunca practicó lo suficiente aun con la ventaja de unas manos delgadas, muñeca flexible y dedos finos y ágiles, cuyos pulgares volvían a la palma de la mano con facilidad, lo que le permitía tocar varias notas juntas. Ravel, aun queriendo ser pianista, cada vez más descubría su talento para componer. En 1985 su antiguo alumno Manuel Rosenthal describió a Ravel así:

Se sentó ligeramente por debajo [del nivel del] teclado. No mantenía sus manos sobre el teclado sino casi debajo de él. Sus manos no sólo eran planas, sino que su curvatura estaba por debajo de las teclas, por lo que [...] no hay pasajes de octava en sus obras. Pero para compensar esto, usó su notable pulgar, sus dos pulgares que sobresalían del resto de la mano y casi llegaban al nivel del primer dedo. Entre nosotros, amigos cercanos, los llamábamos «los pulgares estranguladores». Y en efecto, en sus obras de piano se ve el pulgar tocando algún tema, mientras que el resto de la mano ejecuta un acompañamiento (Hirsbrunner 1989, p. 25).



Contemporáneos suyos informan de otra anomalía anatómica, el amplio espacio entre el dedo anular y el meñique. Pero, según todas las apariencias, sus manos tenían una extensión bastante limitada, muy en contraste con las exigencias de su escritura pianística (Ravel 2011, p. XII).

Fue siempre un alumno dócil pero perezoso (Roland-Manuel 1952, p. 20). Los rasgos esenciales de la personalidad colorida y un tanto esquiva de Ravel se establecieron durante su época de estudiante. Su condiscípulo Alfred Cortot recordaba a su colega de veinte años como un «joven bromista, intelectual y algo distante, que leía Mallarmé y visitaba a Erik Satie» (Roland-Manuel 1952, pp. 27-29). Ravel era, en efecto, «algo distante», ya que fuera de unos pocos compañeros de escuela cercanos, generalmente mantenía un aire de distanciamiento frío. Un cierto humor bromista y un intento deliberado de mistificación le ayudaban a mantener a los demás a distancia, y este aspecto de su personalidad parece indicar la influencia de Satie. Sin embargo, más que el bohemismo de Satie, le atraía la descripción que Baudelaire hacía del dandy, que se suponía que debía exhibir sencillez y elegancia en el aseo y llevar a cabo una búsqueda digna de la belleza. Así, Ravel prestó cuidadosa atención a su higiene y vestuario, y analizó los colores de sus corbatas y camisas con la mayor seriedad (Gubisch 1980; Orenstein 2003, p. 14).

Su amiga Colette (1873-1954) utilizó las palabras «excesivamente tímido, con un porte distante y sobrio en la conversación» para describir la personalidad del compositor (Stuckenschmidt 1968, p. 47). Bricard en cuanto a la cita de Colette dice que esta actitud reservada hace que su música tenga un grado alto de restricción y nada de abandono. Aunque esto, no quiere decir que su música esté desprovista de contenido emocional (Ravel 2003, p. 6).

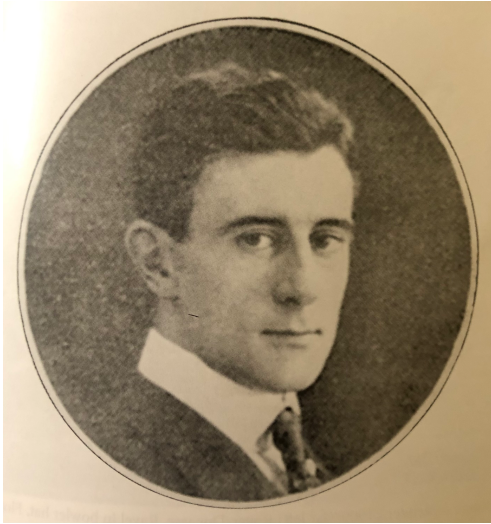


Imagen 5 Ravel a los veinte años (Nichols 2012, p. 213)

Otras observaciones reveladoras se encuentran en la entrada del diario de Viñes con fecha 1 de noviembre de 1896. Ese domingo por la mañana, los jóvenes músicos fueron a la iglesia de Saint Gervais para escuchar una misa del compositor italiano Francesco Soriano (1549-1621). Por la tarde asistieron a un concierto de la Orquesta de Lamoureux, que incluyó la interpretación del *Prelude de Tristan und Isolde*. Viñes lo describe cómo, «aparentemente tan fresco y cínico, Ravel, el decadente super excéntrico, tembló convulsivamente y lloró como un niño» en la actuación. «Es, además, muy complicado, habiendo en él una mezcla de catolicismo medieval e impiedad satánica, pero también un amor por el Arte y la Belleza que le guían y le hacen reaccionar con franqueza». La «mezcla de catolicismo medieval e impiedad satánica» no es una referencia a la religión, sino más bien a la fuerte aceptación de Ravel de la tradición artística junto con una sed de exploración individual e innovación. Por encima de todo, era sensible, incluso hipersensible, a la belleza artística, y este ideal seguiría siendo su guía continua. Así, a los veinte años, la personalidad de Ravel estaba firmemente asentada en su propio camino paradójico. Correcto y tranquilo con los extraños, era amante de la diversión y se divertía con los amigos, optimista, independiente, testarudo e idealista. A medida que maduraba, estas cualidades permanecían esencialmente inalteradas. Sin embargo, otros rasgos de juventud, como la tendencia al sarcasmo, la mistificación deliberada y ciertas afecciones se eliminaron en años posteriores (Orenstein 2003, pp. 14-15). Esta descripción, de Ricardo Viñes, ofrece una importante pista de la elegancia, refinamiento y preciosismo que subyacen en muchas de las primeras composiciones

de Ravel.

Ravel y Viñes pasaron horas inclinándose sobre el balcón del apartamento de la familia Ravel en la rue Pigalle, con vistas a un café donde los artistas se reunían y las modelos coqueteaban con ellos. Los chicos trataban de adivinar qué modelo terminaría con qué artista y esta temprana sofisticación sexual desmiente la impresión dada en algunas biografías de que Ravel fue un inocente toda la vida. Inclinarse sobre un balcón de manera voyeurista se convertiría en una típica pose de Ravel, y una serie de fotos muestran al compositor adulto observando lo que está pasando abajo, mientras mantiene su distancia de la acción (Ivry 2000, p. 10).

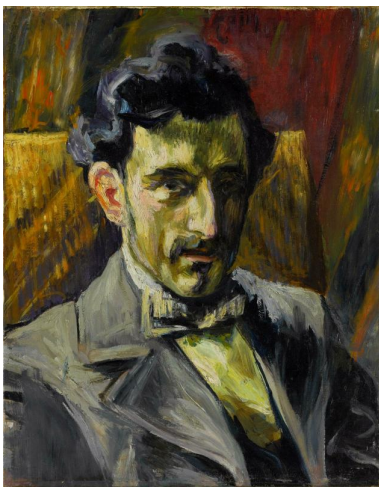


Imagen 6 Retrato de Ravel por Henri Manguin (Centre, 2022)

Ravel en sus días de *Apache* es evocado en un retrato al óleo de 1902 por Henri Manguin, un pintor conocido sobre todo por sus desnudos y su relación con los Fauves. El retrato tiene un aspecto sorprendentemente luciferino, con piel morena, rasgos sensuales gruesos y un ojo diabólico. La barba «aguijón» y la sonrisa burlona y melancólica sugieren un antepasado de Frank Zappa. Mientras pintaba, Manguin a menudo silbaba temas de la quinta y novena sinfonías de Beethoven, lo que habría levantado una mueca de Ravel, que detestaba al compositor al que llamaba «el Gran Sordo». Este es un Ravel oscuro y sensual, que se parece a la descripción de Viñes de «impiedad satánica», pero raramente visto en fotos u otros retratos, donde normalmente parece autocontenido (Ivry 2000, pp. 33-34).

En los primeros años del siglo XX la apariencia de Ravel era exótica, como recordó el pianista Maurice Dumesnil: «Todavía puedo visualizar su cuello alto y rígido y la corbata de Lamartine, y los bigotes laterales que le daban el aspecto de un

diplomático austríaco» (Ivry 2000, pp. 28-29). Viñes describió al joven Ravel «como un paje florentino, de pie recto y tieso con flequillo y pelo negro suelto [...] Su delicado rostro vasco de perfil puro era grácil y delgado sobre su flaco cuello y sus estrechos hombros» (pp. 9-10).

Léon-Paul Fargue rescató una fotografía de grupo, tomada en el castillo de Compiègne en 1901, durante un recreo de los candidatos al *Prix de Rome*. Ve allí a un Ravel

[...] que usa patillas y un 'cronstadt' (sombbrero de copa alta)<sup>11</sup>, con la mano pasada por la abertura de la levita, que se mantiene un poco apartado de los otros aspirantes y mira a otra parte. Ya entonces no era 'como los otros'; había perdido ese falso aire de estudiante alegre e inconsciente que distingue a los aficionados a los premios [...]. Su rostro mostraba ya un poco las marcas y las sombras del artista maduro y hacía pensar en la expresión trabajada de un Baudelaire, de un Wagner, de quien tenía, por otra parte, la dignidad preocupada y distante» (Roland-Manuel 1952, p. 38).



Imagen 7 Contendientes al Prix de Rome 1901. Ravel a la derecha frontal (Nichols 2012, p. 214)

Tal era el Ravel que Léon-Paul Fargue, conoció en 1902 en casa de Paul Sordes, un pintor refinado, melómano ardiente, amigo seguro y delicado, esteta decadente, admirador de Whistler y Aubrey Beardsley. Independientemente de que la amistad de Fargue con Ravel incluyera o no el sexo, debió sentirse aliviado por las maneras tan reservadas de Ravel en cuanto al eros, en comparación con la histeria exhibicionista de Alfred Jarry (su examante con el que tuvo consecutivos conflictos);

---

<sup>11</sup> Sombrero de fieltro rígido y de copa cuadrada (N. del T.).

la enjuta pequeñez de Ravel puede haber recordado físicamente a Jarry (Ivry 2000, pp. 29-30).

La tendencia de Ravel a crear distancia entre él mismo y sus sujetos indica una necesidad de control emocional y artístico (Sadie y Levy 2001, p. 431). Ravel le preguntó a Calvocoressi: «¿No se les ocurre a esas personas que yo puedo ser «artificial» por naturaleza? (Nichols 1987, p. 180) «La gente siempre habla de que no tengo corazón», le dijo a Jacques de Zogheb, un vecino de Montfor l'Amaury. «No es verdad, y lo sabes. Pero soy vasco. Los vascos sienten profundamente, pero rara vez lo muestran, y sólo a muy pocos». A pesar de su herencia vasco-suiza, Ravel era sobre todo un francés. Señaló algunas generalidades interesantes sobre sus compatriotas (y hasta cierto punto sobre sí mismo) en una entrevista con un periodista vienés en febrero de 1932:

Como el austriaco, es comunicativo, pero nunca lleva su corazón en la manga. Nunca deja que un extraño se acerque demasiado a él, no quiere ser entendido a cualquier precio, y nunca muerde más de lo que puede masticar. Tal vez eso lo hace aislado y estrecho de miras. Sin embargo, seguramente siempre es claro y preciso, como el claro paisaje de la «gentil Francia», con su perpetuo y claro cielo azul (Orenstein 2003, p. 16).

Un periodista francés, Nino Frank, escribiendo en *Candide* en 1932, capturó perspicazmente el espíritu interior del hombre:

Quienes esperan encontrar al legendario Ravel, abrupto y distante, encuentran en su lugar a un hombre diminuto, elegante y sonriente, con los ojos brillantes de alegría y perspicacia, que habla con una voz bastante grave. Las fotografías han popularizado la línea cincelada de su rostro, con su pelo plateado y sus cejas negras, un rostro que parece diseñado por un geómetra, retratando una fuerte determinación; en realidad, su rostro irradia una bonhomía afectuosa inexpresable, una extraordinaria juventud y una inteligencia brillante, que humanizan estos rasgos. Delgado y pequeño como un español, Ravel se expresa sin ninguna petulancia, con una mezcla de modestia y timidez que resulta desconcertante (Frank 1932; Orenstein 2003, pp. 13-14).

Calvocoressi escribió en el *Musical Quarterly* que Ravel estaba «dotado de una gran capacidad de indiferencia y también de desprecio [...]. Detrás de la manera de cortar, la ironía y la distancia, se escondía una capacidad de afecto aún mayor». Conocidos como el pianista Arthur Rubinstein, que trató a Ravel durante décadas,

afirmaron que siempre mostró «una indiferencia competitiva para todos los que le rodeaban» (Ivry 2000, pp. 40-41).

Don Lennox Berkeley ha recordado las muchas contradicciones en la personalidad de Ravel. Él era:

muy reservado y a la vez gregario en el sentido de que le gustaba estar rodeado de amigos, un hombre de lealtades apasionadas, pero de aparente indiferencia a los grandes temas de la vida, teniendo en cierto modo una simplicidad infantil pero buscando parecer un sofisticado hombre de mundo. Era de estatura muy pequeña con una cabeza que parecía demasiado grande para su cuerpo. En todo, él estaba fuera de lo común... A diferencia de muchos grandes hombres, cuanto más exitoso y famoso se volvía, menos permitía que se mostrara cualquier rastro de autoimportancia. Solía encontrarme con él a veces después de los conciertos, cuando me llevaba, generalmente con otro estudiante o joven compositor, a uno de los grandes cafés del distrito de St. Lazare donde nos hablaba de la música que habíamos escuchado. Ahora me parece, aunque no me parecía entonces, que podría haber pasado la noche en mejor compañía tanto social como intelectualmente, pero creo que se aburría del mundo que ya había conquistado y prefería estar con jóvenes músicos por muy humildes que fueran. Era capaz de prolongar la velada invitándonos a acompañarle a un club nocturno. Fue en estos establecimientos donde se escuchaba por primera vez el verdadero virtuosismo que caracterizaba al buen jazz desde entonces. A Ravel le encantaba, y se quedaba hasta la madrugada, cuando por fin volvía a su hotel a paso tranquilo. Sufría de insomnio, y estas divagaciones nocturnas eran, creo, una excusa para no ir a la cama [...] Ciertamente [como profesor] había con él una barrera que uno sabía que no debía ser cruzada; aunque claramente tenía una naturaleza afectuosa, odiaba cualquier cosa demasiado demostrativa y siempre permanecía ligeramente distante (Berkeley 1978, p. 15).

Los hábitos personales de Ravel han sido frecuentemente descritos por aquellos que lo conocieron. Ravel, decía a sus amigos: «Sólo empiezo a vivir de noche» (Ivry 2000, p. 20). Aunque era un ermitaño confirmado cuando componía, disfrutaba de la vida nocturna parisina, las conversaciones, las luces, el jazz y las multitudes. Léon-Paul Fargue lo recordaba como,

[...] una especie de mago cortés, enterrado en su rincón del *Grand Ecart de Le Boeuf sur le toit*, contándome un sinfín de historias que tenían la misma elegancia, riqueza y claridad que sus composiciones. Podía contar una anécdota así como componer un vals o un adagio (Orenstein 2003, p. 15).

Fumador empedernido de cigarrillos, Ravel también disfrutaba de condimentos picantes, platos exóticos, cócteles y vinos finos. Sobresalía en la natación y era un caminante infatigable. Había una agilidad juvenil en su paso, y el bosque de *Rambouillet*, las calles de París y grandes áreas del territorio vasco le guardaban pocos secretos. Empero, se ponía nervioso con los mares agitados (Ivry 2000, pp. 43-44).

El meticuloso aseo de Ravel fue contrarrestado por un desorden en sus asuntos personales. Sin embargo, Perlemuter decía que nunca había visto una partitura en el teclado o en su mesa de trabajo, pero bajo la reserva y la modestia del compositor discreto latía el intenso corazón de Ravel (Ravel 2008, p. 3). Por otro lado, era un poco despistado y a menudo perdía la noción del tiempo, especialmente en las tiendas de antigüedades, cuando compraba regalos, o cuando examinaba ediciones raras para su biblioteca. De hecho, los plazos y los horarios eran un anatema para Ravel (Orenstein 2003, p. 16). De las reuniones con los *Apaches* se puede extraer que la puntualidad no haya sido jamás su virtud dominante (Roland-Manuel 1952, p. 39).

Cuando sufría impases creativos, su solución era viajar. Si la nueva ubicación resultaba ser útil, se quedaba; si no, se iba. Este fuerte sentido de independencia, tanto como artista como individuo, está en el corazón de la personalidad de Ravel. «Me encanta trabajar libremente y sin prejuicios», le dijo a un periodista danés. «Siempre lo he hecho. Por lo tanto, no pertenezco a ninguna escuela, ni a ningún partido en particular. Siempre he sido libre». Y en una carta a Florent Schmitt, escrita en 1921, se refirió a su negativa a aceptar la *Legión de Honor*, que creó un gran revuelo: «¿Mi lógica? No hay nada sorprendente en ella: es hacer sólo lo que quiero, según lo que me atraiga. La gente te regaña, pero a quién le importa, ¿verdad?» (Orenstein 2003 pp. 15-16).

Si tenía que hacer un cumplido, a menudo se lo comunicaba a un tercero. Así, cuando Marcelle Gerar fue a *Le Belvédère* para una audición, fue recibida correctamente pero con frialdad. Sólo más tarde, a través de un amigo mutuo, se enteró de que Ravel estaba impresionado con su capacidad, y poco después se le pidió que concertara un concierto con el compositor (Chalupt y Gerar 1956, p. 202). Las críticas, por otra parte, se daban normalmente directamente a la persona involucrada. «Tu *ballet* es muy malo», le dijo a un joven compositor; y luego, con una sonrisa amable, «te digo esto porque sé que puedes hacerlo mucho mejor» (Orenstein 2003, p. 18). Algo similar dice Rosenthal: «Él también podía ser cruel [...]» (p. 584).

El Ravel que usa patillas y rinde culto discretamente, pero con asiduidad a las exigencias de la moda, se muestra como un dandy baudeleriano: frialdad elegante, horror a la trivialidad y a todas las efusividades del sentimiento. Tiene la altivez de alguien que conoce un secreto que no ha revelado aún. De suerte que el debutante que frecuenta a los *Apaches* parece más frío, que el compositor (Roland-Manuel 1952, p. 40).



Imagen 8 Ravel en la playa de St Jean-de-Luz en 1902 (Nichols 2012, p. 215)

Un retrato de Maurice de esta época muestra el pelo rizado y grandes ojos brillantes que podrían parecer exagerados si no supiéramos de las fotos que sus ojos eran de hecho tan radiantes y expresivos. Maurice era claramente considerado la belleza de la familia, después de su madre; un retrato de Edouard, hecho en esta época, muestra a un joven impassible, con cara de patata. La satisfacción de Ravel en su propia apariencia se convertiría en un narcisismo que consumiría mucho de su tiempo (Ivry 2000, p. 10). De hecho, el dandismo de Ravel incluía estar al día con las últimas modas en ropa. Fue uno de los primeros en llevar camisas de color pastel en Francia (Orenstein 2003, p. 13). La atención que prestó al perfeccionamiento de su imagen pública como dandi desde sus días de estudiante hizo que algunos lo encontraran distante (Sadie y Levy 2001, p. 431).



Respecto a *Histoires naturelles*, en las novelas de Huysmans y en los poemas de Robert de Montesquiou, el pavo real y el cisne expresaban el alma del dandi, distante y desdeñoso de los demás, mostrándose, pero nunca ofreciéndose. Ravel puede haber querido un autorretrato en el pavo real, que grita *Léon, Léon*, seguramente no por casualidad, el nombre de la querida amiga de Ravel, Fargue. La introducción en el piano del pavo real es tan alegre y pesada como para presentar a un bebé elefante. El amigo de Ravel, André Suarès, lo llamó «grillo español», lo que plantea la posibilidad de otro autorretrato. Las *Histoires naturelles* pueden ser vistas como más «espejos» en los que Ravel se examinó a sí mismo (Ivry 2000 pp. 46-47).



Imagen 9 Ravel en 1907 (Nichols 2012, p. 216)

Detrás de esta máscara de dandi, le atraían las cosas complejas e incluso contradictorias, y se inclinaba hacia todo lo que fuera «poesía, fantasía, precioso y raro, paradójico y refinado» (Gubisch 1980, p. 163; Orenstein 2003, p. 14). Como se puede ver, Ravel siempre amó los cuentos de hadas. Su curiosidad literaria, sin ser muy diversa, se extiende en profundidad, ajustándose sorprendentemente a una estética que apenas variará más que la elección de sus libros de cabecera. Baudelaire -el Baudelaire del *Arte romántico*, de las *Curiosidades estéticas* y de los *Diarios íntimos*, Edgar Poe a través de Baudelaire-, el Edgar Poe de la *Génesis de un poema* y del *Principio poético*, serán los profetas de su ley, y Stéphane Mallarmé su poeta predilecto. Se le oirá poner por las nubes *La Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam y el famoso *A contrapelo* de J. K. Huysmans, novelas de artificio y de lo artificial (Nichols 2012, p. 104). En cuanto a las lecturas filosóficas, ellas se ceñirán curiosamente a

Condillac (*Tratado de las sensaciones*) y a Diderot (*Paradoja del comediante*) (Roland-Manuel 1952, p. 29). En agosto de 1892, Maurice mostró a Ricardo Viñes dos dibujos muy oscuros y sombríos que había hecho, basados en los cuentos de Poe *Descent into the Maelstrom* y *MS. Found in a Bottle* (Orenstein 2003, p. 22). Ravel se sentía atraído por la escritura macabra y de suspense del poeta, crítico y escritor americano Edgar Allan Poe (1809-1849) (Ravel 2003, p. 11).

Estaba intrigado con la estética simbolista desde el principio, y los libros que leyó siguieron siendo importantes influencias para el resto de su vida. Ravel era secretamente reservado, escondiendo lo que leía de la mayoría de sus amigos (Ivry 2000, p. 11). Sus favoritos incluían *La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam, *Sobre el dandismo y George Brummell* y *Las diabólicas* de Barbey d'Aurevilly, *A contrapelo* de J. K. Huysman y los escritos de Edgar Allan Poe, traducidos por Charles Baudelaire (pp. 10-11).

*La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam, de 1886, se sitúa en el laboratorio de Thomas Alva Edison en Menlo Park, Nueva Jersey, donde el inventor lamenta que su fonógrafo llegó demasiado tarde para capturar los momentos clave de la historia. Edison construye un robot femenino, Hadaly, a partir de los cables con «dos fonógrafos de oro» para los pulmones, y un cilindro en el que se registran sus gestos. Siempre fascinado con las máquinas, Ravel estuvo más tarde jugando con la puesta en marcha de la historia de la muñeca mecánica Olympia de E.T.A. Hoffman. En *A un diner d'athées*, una novela de la colección de *Las diabólicas* de Barbey, un sádico llamado Mayor Ydow, que parece un busto de ojos esmeralda de Antinoo, el compañero del emperador Adriano, sella los órganos sexuales de su amante Rosalba con cera hirviendo. En otro *La Vengeance d'une femme*, una duquesa convertida en prostituta, se dedica a su oficio en la zona natal de Ravel, Saint-Jean-de-Luz, la cual le debe haber dado una emoción. *Du Dandysme et de George Brummel* impresionó aún más al joven Maurice, que comenzó a lucir y actuar como un dandi tal y como fue definida por Baudelaire, Huysmans y el propio Barbey d'Aurevilly (Ivry 2000, p. 12).

En el ensayo de Barbey sobre Brummel, se describen los rasgos del dandi: ingenio glacial; la apariencia de total autocontrol; elegancia sobria y rígida; una habilidad para herir a otros con palabras e ignorar el malestar de sus víctimas. Ravel se ajustaría más tarde a este comportamiento en situaciones sociales, inspirado en los dandis británicos del siglo XVIII como Brummel o Horace Walpole. Ravel dibujó algunos elementos de su personaje como dandi de las obras de Edgar Allan Poe,

traducidas por Baudelaire. Jean-Paul Sartre sugirió que el mito de Baudelaire sobre el dandi no ocultaba la homosexualidad, sino el exhibicionismo. Sin embargo, Oscar Wilde y otros escritores homosexuales avanzaron una tradición del dandi andrógino. El ensayista Jules Lemaître señaló, «El dandy tiene algo contra la naturaleza, algo andrógino con el que puede seducir sin cesar» (Ivry 2000, p. 13).

Huysmans llamó a otro de los libros favoritos de Ravel, la novela *A contrapelo*, «vagamente clerical, un poco pederasta», y a su personaje principal, *Des Esseintes*, un «cristiano y pederasta, impotente e incrédulo». El afeminado de *Des Esseintes* proporcionó un modelo a seguir a una generación de estetas y dandis que, como él, se retiraron a sus neurálgicas colecciones de libros y obras de arte. El «catolicismo medieval e impiedad satánica» al que se refiere Viñes se acerca más a una descripción de *Des Esseintes* que a la del agnóstico Ravel (Ivry 2000. p. 13).

En 1898 Ravel y Ricardo Viñes conocieron al pintor simbolista Odilon Redon en casa de un amigo común, y surgió una amistad. De adulto, Viñes se convirtió en un estudiante de las artes místicas, la grafología, la quiromancia y el simbolismo numérico, en el que pudo haber involucrado a Ravel. Escribió un poema sobre el simbolismo numérico, inspirado en *Voyelles* de Rimbaud, asignando colores a las letras; también le gustaba citar a San Agustín: «En el mundo, todo es número, peso y medida». Como monárquico, Viñes hizo el horóscopo del rey Luis XVII, el heredero no reconocido al trono francés, y perteneció a una secta llamada «Los Salvadores de Luis XVII», que creía que la familia de Orléans, que se declaraban herederos al trono, eran «el mal encarnado». Viñes era un ávido lector de místicos como Blanc de Saint-Bonnet que estaban obsesionados con el mito del «Divino Andrógino», uniendo elementos masculinos y femeninos. Los amigos de Ravel, Déodat de Sévérac y Michel Calvocoressi, también eran devotos de la quiromancia y sus predicciones fueron contadas por médiums parisinos como Madame Fraya y Madame de Thèbes, a quienes más tarde se les atribuyó la predicción de la Primera Guerra Mundial. Ravel, con sus antecedentes vascos de brujería y sus consecuencias, encaja fácilmente en la búsqueda simbolista de la magia y el andrógino ideal, tal como se representa en las obras de arte de Odilon Redon (cuadro *El árbol rojo* ca. 1905). Viñes anotó en su diario el 21 de mayo de 1898: «Fui a la casa de Ravel y le propuse llevarlo a la de Fabre para ver los pasteles de Redon, ¡y sorpresa! ... ¡Redon apareció en persona! Fabre nos presentó. ¡Redon me dijo que viniera a verlo! Ravel murió de entusiasmo ante los pasteles, que son maravillosos» (Ivry 2000, pp. 21-22).

El cuadro de Redon *El árbol rojo* (ca. 1905, en una colección privada de París) muestra a un hombre afeitado que se parece a Ravel; lleva «un gorro de iniciado» y mira fijamente con concentración infantil a un árbol. Las ramas del árbol, en su mayoría desnudas, tienen flores blancas y algodonosas; aunque no hay pruebas de que Redon tuviera en mente el rostro de Ravel al pintar a su iniciado, la fascinación por los árboles y las flores coincide con las obsesiones de la naturaleza del propio compositor. Desde el momento de su encuentro, Redon fue un invitado frecuente, junto con Ravel y Viñes, en la casa del coleccionista de arte Cyprien Godebski. Conocido como Cipa, Godebski fue recordado más tarde como el hermano de Misia Godebska, la extravagante musa de pintores como Bonnard y Vuillard, y amigo de Diaghilev. Misia se casaría más tarde con Alfred Edwards, un magnate de la prensa, y luego con el pintor de murales J. M. Sert, de ahí el nombre con el que se la conoce mejor para la posteridad, Misia Sert (Ivry 2000, pp. 22-23).

Con relación al gusto por el ocultismo Ivry cuenta que la región vasca es conocida por el deporte de la pelota, las corridas de toros, y una tradición de brujería y demonología. En 1608 Pierre de Lancre, un juez de Burdeos fue nombrado por Henri IV para investigar la preocupante abundancia de brujas que «contaminó» el País Vasco. El informe de De Lancre reveló que la brujería era una forma de expresar la sexualidad prohibida: el diablo, al tener sexo con chicos o chicas, «tomaba tanto placer en la sodomía como en la más ordenada y natural voluptuosidad. «Testigos masculinos admitieron haber realizado la sodomía para favorecer al diablo», a menudo con parientes masculinos, un hombre vasco dice que lo hizo «a menudo de manera pasiva con [el Diablo], a menudo activamente con otros hechiceros». Los jueces decidieron que los testigos vascos no creían realmente en el diablo, sino que simplemente deseaban cometer adulterio y sodomía, «y así se reunieron, y el más travieso de ellos se hacía pasar por Satanás» (Ivry 2000, p. 8).

En otoño de 1897, a Ravel se le ofreció un trabajo de profesor de música en Túnez, que rechazó para poder estar cerca de su familia y amigos. El hecho de no ir al norte de África significaba que se perdían oportunidades para el desarrollo personal y para una investigación completa de los temas árabes. La fascinación de Ravel por estos temas siempre fue muy distante. La experiencia no desarrollada con el mundo árabe podría no haberle ofrecido la artificialidad que anhelaba. El peligro de los contactos con el norte de África fue ilustrado por Camille Saint-Saëns, el profesor de Fauré, que estaba plagado de cartas de chantaje de hombres norteafricanos a los que

pagaba, aparentemente demasiado poco, por sexo. Saint-Saëns recibió una serie de cartas de este tipo, como una en 1893 de un joven argelino llamado Cictor Dumesnil: «Tal vez haya pederastas de su clase en París a los que mantiene con trozos de pan, pero no será lo mismo conmigo [...]. Eres un mentiroso, un ladrón y un pederasta». Ravel evitaría este tipo de experiencias, comunes en esa época (Ivry 2000, p. 18).

Como muchos adultos, le encantaba refugiar su propio placer detrás del de sus amigos más jóvenes. También compartía con los niños una visión directa y una capacidad de entusiasmo (Nichols 2012, p. 104). Si nunca estuvo destinado a la paternidad, Ravel tuvo una extraordinaria relación con los hijos de sus amigos. Les contaba a los niños Godebski cuentos de hadas y aparentemente disfrutaba jugando con sus juguetes tanto como ellos. Su extrema sofisticación se combinaba con un entusiasmo y maravilla infantiles (Orenstein 2003, p. 17). Como anécdota, de niño experimentó curiosidad frente a un pato de juguete hecho por Vaucason (Vuillermoz *et al.* 1939, p. 110). En conversación con la viuda de Jacques Ibert recordó cómo, cuando se notó su ausencia en una fiesta en la casa de los Ibert, se le encontró en el suelo de la guardería jugando con los juguetes de los niños, solo (Nichols 2012, p. 104).

En el Conservatorio Ravel era un bromista exuberante. Entraba en el aula en ausencia del profesor y hacía una parodia en el piano, poniendo las palabras del aria *Pourquoi me reveiller?* del *Werther* de Massenet a la melodía de *Tarara boom-de-ay!*, un éxito de principios de siglo. *Tarara boom-de-ay!* tenía una fama pícaro, se cantaba en los cabarets donde las chicas se subían las faldas, y Rara (el apodo que tenía Ravel en el grupo *Apaches*) era fan de esta canción, que contenía su apodo en el título (Ivry 2000, p. 20).

Alrededor de 1904 Ravel también jugaba con el género en las bromas a los amigos. Por esta época, Calvo compiló un inédito *Diccionario cómico de la música*, invitando a sus amigos *Apaches* a contribuir: Ravel anotó dos páginas de ideas, de las cuales sólo unas pocas eran imprimibles, según Calvo, incluyendo: «Octava - un emperador romano que medía ocho notas de un extremo a otro»; y «Viole-un antiguo instrumento considerado un crimen» (en francés, *Viole* significa tanto violín como violación) Calvo también dejó un cuaderno lleno de recuerdos «más personales» de Ravel, penetrando en la «sequedad y distanciamiento» de su amigo (Ivry 2000, p. 40).

Daba generosamente a la caridad y aborreció todo el racismo. Ravel participó en varios conciertos cuyos beneficios fueron donados a varias organizaciones

benéficas. Aunque no era católico practicante y no aceptaba los últimos ritos de la Iglesia. Aparentemente era agnóstico, confiando en su conciencia interior y sensibilidad moral. La biblioteca de Montfort l'Amaury contiene una traducción francesa del Antiguo y *Nuevo Testamento*, así como una traducción de *I Fioretti (Las florecillas)* de San Francisco, una obra que él admiraba particularmente.

Se puede decir relativamente poco sobre los grandes aspectos de su vida, debido a la extrema reserva de Ravel. A Manuel Rosenthal le explicó lo siguiente:

Un artista debe tener mucho cuidado cuando desea casarse con alguien, porque nunca sabe hasta qué punto puede hacer infeliz a su compañero. Un artista está obsesionado por su trabajo creativo y por los problemas que plantea. Vive un poco como un soñador despierto, y eso no es divertido para una mujer que vive con él. Uno siempre debe considerar esto cuando desea casarse (Orenstein 2003 p. 17).

Si las circunstancias hubieran sido diferentes, Ravel podría haberse casado con Hélène Jourdan-Morhange. Pero se conocieron en 1917 (ella tenía veintinueve años, Ravel cuarenta y dos), poco después de que su primer marido, el pintor Jacques Jourdan, hubiera muerto en la guerra. Amigos de Ravel dijeron que él quería casarse con ella, pero ella se negó, y otros han afirmado que ella quería casarse con Ravel pero él se negó. Aunque ella vivió con Luc-Albert Moreau durante varias décadas, es sugerente que se casó con él sólo después de la muerte de Ravel. Sea cual sea la verdad exacta, su relación fue de particular afecto y comprensión. Ravel afirmaba a menudo que su única amante era la música. Aunque hubo discretos encuentros con prostitutas (según el testimonio de D. E. Inghelbrecht registrado en la biografía de Stuckenschmidt), al final fueron intrascendentes. Como Ravel nunca se casó, esto ha dado lugar a muchas especulaciones. No han salido a la luz cartas de amor, probablemente porque nunca fueron escritas (Orenstein 2003, pp. 16-17). También Manuel Rosenthal observó más tarde que Ravel se relacionaba con prostitutas en un bistró de París y concluyó que Ravel se había «acercado a las prostitutas» y Marguerite Long habló de su encuentro con una ocasional «Venus de la acera». Cualquiera que fuera su relación real con las prostitutas, el joven Ravel aún encontraba el matrimonio y el sexo incompatibles. «El amor nunca se eleva por encima del libertinaje», diría más tarde, en respuesta a las insistencias de Long de casarse y formar una familia (Ivry 2000, p. 52).

Aunque no es insensible al encanto y la belleza femeninas, está claro que la mujer dominante en su vida era su madre, y, en un raro comentario sobre el

matrimonio, escribió en enero de 1919 a Madame Alfred Casella: «La moralidad [...] es lo que practico, y lo que estoy decidido a continuar. Los artistas no están hechos para el matrimonio. Rara vez somos normales, y nuestras vidas lo son aún menos» (Orenstein 2003, pp. 16-17). El apego de Maurice Ravel a su madre fue sin duda el vínculo emocional más profundo de toda su vida. Ravel pertenecía a la especie bastante rara de los hijos mimados, a quienes la ternura de los padres ha hecho a la vez exigentes y apasionadamente agradecidos. El sentimiento que profesaba a los suyos era una muda adoración, de la cual su exterior casi nada dejaba traslucir. Los únicos refugios y los únicos confidentes de sus penas fueron siempre la soledad y el silencio (Roland-Manuel 1952, p. 63).

Admirador de Léon Blum y Paul Painlevé, sus opiniones políticas eran socialistas. El único periódico al que estaba suscrito, *Le Populaire de Paris*, ya olvidado, era un conocido órgano socialista. En términos económicos, Ravel pasó gradualmente de la clase media baja a la clase media alta, y al final de su carrera era rico. Además de la renta fija de Durand y de las sumas especiales para sus manuscritos, había generosos honorarios de los mecenas que le encargaban obras (Orenstein 2003, p. 18).

En los libros sobre él, el tema de la sexualidad de Ravel se reduce típicamente a unos pocos párrafos reluctantes y poco iluminadores, sin relevancia en sus composiciones. Algunos amigos, como el director de orquesta Manuel Rosenthal, creían sinceramente, aunque equivocadamente, que era heterosexual, porque le gustaba hablar con mujeres prostitutas, aunque nadie afirmaba saber que Ravel tenía relaciones sexuales con una mujer. Sin embargo, existen pruebas, en las cartas del compositor y en el testimonio de sus amigos, de un retrato más claramente definido. La necesidad de falta de sinceridad, o la falta de franqueza, también se extiende a lo que el compositor permitió que se supiera de su vida privada. Su personalidad y sus hábitos han conservado su misterio, particularmente su sexualidad, una motivación importante para su arte (Ivry 2000, p. 3).

Respecto a su vida personal, Ravel seguía siendo cauteloso, aunque escribía con facilidad sobre temas sexuales a Ida Godebska. Alrededor de junio de 1908 informó a Ida que había presenciado un encuentro entre su marido, Cipa, y el poeta italiano Ricciotto Canudo, un propagandista bisexual de las artes en Italia y Francia, que trabajaba en proyectos con Blaise Cendrars, Pablo Picasso, Jacob Epstein, Paul Claudel y el director de cine Abel Gance. Ravel bromeó con que los nuevos amigos

varones podrían verse pronto en el «banco Mallarmé», adecuado para «la ruptura de los amoríos», en referencia a un banco de la propiedad vecina de la familia Mallarmé. Con Ida, Ravel se sentía cómodo haciendo comentarios punzantes sobre la homosexualidad. En una carta de junio de 1908, señaló que una nueva obra de teatro, *Le Monsieur aux chrysanthèmes*, sobre un triángulo amoroso homosexual, había sido descrita por la poetisa y crítica Catulle Mendès como la puesta en escena del «más estúpido y repugnante de los vicios». El seco comentario de Ravel «La vieja guarda sigue siendo virtuosa» era una observación irónica sobre la variada vida sexual de Mendès (Ivry 2000, pp. 54-55).

Desde el principio, algunos amigos vieron *L'indifférent* como una discreta declaración de la homosexualidad de Ravel. El crítico Emile Vuillermoz, que conocía a Ravel como un *Apache*, se preguntó sobre la «rara ambigüedad» de esta canción, que habla de un joven extraño cuyos ojos son tan «dulces como los de una chica» y que sigue su camino, «balanceándose ligeramente en su andar femenino y agotado». Vuillermoz preguntó: «¿Rechaza este joven la invitación de una cortesana o la de un filósofo griego?» Concluyó:

Quando uno sabe acerca de lo que se ha llamado el enigma sexual de Ravel, que también era un 'indiferente', uno permanece preocupado por el delicado misterio que flota alrededor de este pequeño texto, lleno de tan extrañas resonancias, y observa que en esta página, el músico ha desvelado una de las zonas mejor protegidas de su sensibilidad. Abandona su habitual modestia y se entrega a una especie de efusión lírica, discreta pero penetrante, que constituye una confesión excepcional en toda su obra (Ivry 2000, pp. 38-39).

Significativamente, el propio Ravel señaló más tarde a *L'Indifférent* como un ejemplo de expresión emocional en sus composiciones.

Madame de Saint-Marceaux meditaba sobre el impasible Ravel en su diario: «¿Está satisfecho de escuchar su música? No se puede saber. Qué tipo más raro». En agosto de 1898, Ravel escribió a Madame de Saint-Marceaux, refiriéndose a sí mismo como un «Alcibíades musical». El historiador francés Henry Houssaye describió a Alcibíades como un joven encantador rodeado de perversos amigos varones que querían tener sexo con él, pero sólo aceptó el amor de un hombre, Sócrates. Ravel, al referirse a sí mismo como Alcibíades, o «Alkibiade», como lo deletreó, no especificó quién era su Sócrates. Pero su favorito *Du Dandysme et de George Brummel* afirmaba que los dandies eran «Andróginos de la historia, no de la



Fábula, entre los cuales Alcibiades era el más hermoso» (Ivry 2000, p. 21). Algunos amigos, como Vuillermoz, más tarde le darían a Léon-Paul Fargue el papel socrático de consejero amoroso de Ravel. Para Vuillermoz, fue el consejo de Fargue lo que evitó que Ravel se volviera demasiado extremista en su gusto artístico. Sin él, el compositor era propenso a exagerar con juicios excéntricos, como declarar al exagerado Honoré d'Urfé el más grande poeta francés. En cuanto a Fargue, comparó a Ravel con Leonardo da Vinci; la visión francesa de principios de siglo de Leonardo fue personificada en un ensayo de 1865 de Hipólito Taine que lo describía como un «andrógino espiritual» que tenía «algo bastante delicado, bastante suave, casi femenino». Taine también remarcó el «amor casi maternal» de Leonardo por sus estudiantes varones y la androginia de una pintura como la de San Juan Bautista (Ivry 2000, p. 30).

El pintor Romaine Brooks, la cantante Doda Conrad y el director de orquesta Dimitri Mitropoulos, todos amigos de Ravel, le dijeron a Diamond que «por supuesto» era homosexual; otros amigos, como el violinista Maurice Hewitt y Emile Vuillermoz también sugirieron que era gay. Basando sus apreciaciones en estos relatos y en sus propias reuniones con el compositor, Diamond concluyó que Ravel y Garbo eran «los dos grandes enigmas» que colocaban cortinas de humo alrededor de su sexualidad.

El compositor estadounidense David Diamond, que conoció a Ravel de 1928 en adelante, cree que era homosexual, a juzgar por sus propias impresiones y por las conversaciones con sus amigos, como Alexandre Tansman, quien dijo que a Ravel «le gustaban los jóvenes muy discretamente». El tenor suizo Hugues Cuénod, que lo conoció en los años 20 y 30 en París, comentó: «En cuanto a Ravel, creo que su homosexualidad fue sublimada, y que fue sobre todo una 'reina de armario', de las que hay muchas». Sin embargo, otros que conocían al compositor dicen que Ravel no era cerrado, sólo cauteloso (Ivry 2000, pp. 3-4).

La apariencia de su postura heterosexual lo habría hecho todo más viable artísticamente de acuerdo con su estética. En cuanto al *Menuet Antique*, que está relacionado con el mundo griego, en Arcadia, Pan expresaba la sexualidad violenta a través de la música. Los antiguos griegos usaban la expresión «para honrar a Pan» para referirse a la actividad homosexual masculina, y el amor paniano, como el miedo paniano, era violento, repentino e imprevisto. La danza y la música eran ocupaciones esenciales de este saltador animal, deforme e infeliz en el amor, cuya música podía ser irresistiblemente encantadora. El miedo al pánico estaba a menudo presente en

los ejércitos durante la guerra, y los festivales de iniciación de Pan, que duraban toda la noche, estaban marcados por gritos y música especiales para exorcizar los miedos y fantasmas. Profundamente imbuido en esta tradición mitológica, las obras de Ravel a menudo encarnan el ideal paniano (Ivry 2000, p. 16).

Respecto a la obertura *Shéhérazade* que compuso, las *1001 Noches* que inspira *Shéhérazade* (1898), proporcionaron al compositor una atmósfera de liberación sexual, entre otras cosas. Varias historias de la obra bromean sobre la homosexualidad, como por ejemplo diciendo que a otros personajes les gusta «comer tanto higos como granadas», una metáfora de la bisexualidad. Gérard Pirlot escribió sobre la perversión de *Shéhérazade*, destacando que *Shéhérazade* se salvó a sí misma y a un rey que fue deshonrado por la infidelidad de una esposa con un «esclavo negro bien dotado más viril que él», explica Pirlot, «sobre el que proyecta fantasías de homosexualidad pasiva». Ravel, como criatura nocturna, usaba la música para algunos de los propósitos a los que *Shéhérazade* apuntaba con las palabras (Ivry 2000, p. 20).

Ravel siempre se refirió a 1820 como su período histórico ideal, y él más tarde poseería un piano Érard hecho en ese año, con un seco, tono duro que sin duda influyó en las obras que escribió en él (Ivry 2000, p. 10). Mientras que Hopkins ha sugerido que la fascinación de Ravel por la precisión mecánica y la perfección anticipó los engranajes y resortes de los compositores posteriores, como Ligeti y Riley, también se pueden encontrar paralelos en el interés de Messiaen por el canto de los pájaros, la modalidad y las estructuras claras (Sadie y Levy 2001, p. 438). Los biógrafos de Ravel han observado que en Montfort-l'Amaury se rodeó de bibelots, mecanismos y falsificaciones, y habitó un entorno en el que incluso el jardín reflejaba su control sobre la naturaleza. Jourdan-Morhange recuerda la decoración conformada por pequeños objetos góticos colocados junto a los muñecos, pájaros de relojería y buzos en botellas en su pequeña casa de campo (Perlemuter y Jourdan-Morhange 2005, p. 3).

A diferencia de Debussy o Schoenberg, Ravel no tuvo ningún discípulo, animando a sus pocos alumnos, especialmente a Roland-Manuel, Delage, Manuel Rosenthal y Vaughan Williams a desarrollar sus propios personajes musicales (Sadie y Levy 2001, p. 438).

En varios escritos se declaró nacionalista en la música pero no en la política: esta actitud no chovinista se ve confirmada por su negativa en 1916 a unirse a la *Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française*, que pretendía prohibir la

interpretación de música alemana y austríaca que aún no era de dominio público. También fue igualmente sincero en su defensa del pianista Jean Wiéner (en *Le courrier musical* en 1923), que fue atacado por organizar una serie de conciertos que incluía a Schoenberg, Stravinsky y la banda de jazz de Billy Arnold (Sadie y Levy 2001, p. 428).

## 2.5. Estilo

El flautista y director Marcel Moyse, que conocía y trabajaba con ambos hombres, pensó que Ravel era un «genio aún más grande que Debussy». Su rango de trabajo era extraordinario. La poetisa Marie Ponsot afirma que su música es admirada por «una gran variedad de personas, por muchas razones independientes: algunos [...] se interesan principalmente por la música para piano, o por las *mélodies*, o por obras orquestales como el *Boléro*». Tuvo un intenso logro en tantos campos diferentes» (Ivry 2000, p. 2).

Si se tuviese que buscar asociaciones, se podría emparentar la digitación de Ravel con la de Scarlatti, la sutileza del tacto con el Chopin de los *Estudios* y los *Preludios* y el modo de fraseo con Chabrier (Gil-Marchex 1926, p. 1088).

En una carta a Roland-Manuel, Charles-René, alumno de Léo Delibes, escribió sobre la coherencia y la originalidad melódica que se encuentra en las primeras composiciones de Ravel: «Había una genuina unidad en su desarrollo artístico; su concepción de la música era natural para él, y no, como en tantos otros, el resultado de un esfuerzo» (Orenstein 2003, p. 31). Era frecuente el uso de octavas simples y compuestas, a menudo en registros de agudos y bajos, como en la *Habanera* y la *Pavane pour une infante défunte* (Sadie y Levy 2001, p. 433). La predilección de Ravel por el modo dórico (sin los grados segundo y séptimo) fue identificada por Roland-Manuel en una serie de obras que incluyen el *Menuet Antique* y *D'Anne jouant de l'epinette*. En la *Ballade de la Reine morte d'aimer*, la melodía dórica y folclórica domina el acompañamiento descriptivo y burlón-arcaico (p. 435). Las primeras canciones, como *Un grand sommeil noir*, *Si morne!* y *Sainte* muestran una oscura introspección con el piano dominando la textura. La fluidez rítmica de la línea vocal en *Sainte*, las frases de tonos enteros y una cuarta aumentada en la primera línea de *Si morne!*, y los acordes paralelos alternados en *Un grand sommeil noir* traicionan la influencia de Debussy (p. 436). Estas primeras obras indican muchas de las

tendencias que seguiría: una predilección por los ritmos de baile, la música de España, el pastiche arcaico y las técnicas impresionistas contemporáneas. Así, desde el principio, el enfoque de Ravel sobre la composición podría llamarse metamórfico, es decir, que en cada nueva empresa cubriría un terreno nuevo, poniendo su sello personal en técnicas y modismos muy diferentes. La observación de Ravel de que de niño era sensible «a todo tipo de música» ofrece una importante pista de la sorprendente diversidad que se encuentra en su arte (Orenstein 2003, pp. 22-23).

Debussy y Ravel compartían amistades comunes con Satie y Falla y se sentían fuertemente atraídos por Baudelaire, Mallarmé y Poe. A pesar de su herencia común y muchos puntos de contacto, Ravel afirmó que había seguido una dirección «opuesta a la del simbolismo de Debussy», e, influenciado por Poe, había decidido «abandonar la vaguedad y la falta de forma de los primeros impresionistas franceses en favor de un retorno a los estándares clásicos». Mientras que la melodía de Debussy es a menudo elíptica, la pureza y la omnipresencia de la melodía caracterizan el arte de Ravel. Ambos compositores extendieron audazmente la práctica armónica en el marco de la tonalidad. Teniendo en cuenta que una vez que un artista logra su propia personalidad, Debussy y Ravel se influyeron mutuamente hasta que desarrollan tal personalidad que las influencias externas son de importancia secundaria. Si *Shéhérazade* y los *Miroirs* indican el espíritu de Debussy, las *Estampes* hablan de los logros de Ravel. Es posible que los contornos y estructuras más claros que se encuentran en las últimas obras de Debussy se produjeran por la influencia de Ravel, y el llamamiento de Debussy a un arte más fino y menos congestionado fue asumido por Ravel, *Les Six* y gran parte de la generación de la posguerra (Orenstein 2003, p. 21).

Los movimientos rígidos, como las notas sostenidas y repetidas, son particularmente evidentes en las obras que representan relojes, campanas y formaciones de agua, como el carillón representado por el pedal de si bemol en la temprana *Ballade de la reine morte d'aimer*, y el pedal de si bemol en *Le gibet (Gaspard de la nuit)*. En los *Jeux d'eau, La vallée des Cloches (Miroirs)* establece repetitivos patrones de ostinato que parecen independientes del material circundante (Sadie y Levy 2001, p. 431). También transmite una sensación de espacio en su uso de notas pedales, ostinatos y cambios de registro, revelando su asimilación de Liszt. Las texturas de ostinatos en capas de *Entre cloches, La vallée des cloches* y el tercer movimiento de la *Sonatine* crean un efecto similar. Liszt vive en la cultura francesa

más que en la cultura alemana a través de la experimentación de los timbres (Rattalino 2005, p. 177). Detrás de todos estos múltiples hilos se encuentra la conciencia soberana del compositor y, en palabras de Tristan Klingsor, «el corazón irónico y tierno que late bajo el chaleco de terciopelo de Maurice Ravel» (Orenstein 2003, p. 24). La tendencia de establecer ostinatos en diferentes capas contrasta con la simplicidad sin arte característica de gran parte de la escritura melódica de Ravel. Lo logró a través de la modalidad combinada con un fraseo en forma de arco y a veces expansivo (Sadie y Levy 2001, p. 435).

El fenómeno de la repetición se ha utilizado en la música desde hace mucho tiempo. Si durante las épocas del periodo clásico y el romanticismo fueron sometidos a un cierto declive, aparecieron más intensamente a finales del siglo XIX. Maurice Ravel se interesó especialmente en esta técnica y la utilizó en varias de sus obras. Se convirtió en una característica de Stravinsky, Bartók, Hindemith y muchos otros. Pero en tres de sus obras Ravel llevó este principio hasta límites inalcanzables: *Habanera* (1895), *Le Gibet* (1908) y *Boléro* (1928) (Gut 1990).

Un completo recuento de los elementos del arte de Ravel abarcaría desde el canto gregoriano a Gershwin, pasando por las épocas renacentista, barroca, clásica y romántica. Consiguió mantener su toque personal en un estilo que variaba desde la sencillez clásica de *Ma mère l'Oye* hasta el virtuosismo romántico trascendental de *Gaspard de la nuit* (Orenstein 2003, p. 24). Ravel admitió la influencia de Satie, Chabrier y Debussy en su «Esbozo biográfico». Se puede observar la influencia de Chabrier en la escritura del piano del *Menuet Antique*, la *Sérénade grotesque* y el movimiento paralelo a dos octavas de distancia del primero de los *Deux épigrammes* (Sadie y Levy 2001, p. 429).

En muchas otras obras, favoreció las formas ABA; los primeros ejemplos incluyen el *Menuet antique* y *Entre cloches*. Una excepción a esta búsqueda de coherencia formal son los *Oiseaux tristes*, que según explicó fue un intento de liberarse de los *Jeux d'eau*. Ravel puso un fuerte énfasis en su propio trabajo y enseñanza en la sujeción a las formas tradicionales. Se sintió atraído por los géneros clásicos en el *Cuarteto de Cuerdas*, las sonatas, la *Sonatine* y tenía una particular afición por el minué. Aunque las ideas extramusicales estaban a menudo estrechamente ligadas a la concepción de las obras de Ravel, le gustaba escribir sobre sus composiciones en términos formales. Los comentaristas contemporáneos, incluyendo a Pierre Lalo, el «establishment» de la Schola y el propio Debussy, se

sorprendieron por la comprensión que Ravel hizo de las terminaciones femeninas a la manera de un discurso natural y de los escenarios de los *music-hall* (Sadie y Levy 2001, p. 436). La estructura sorprendentemente abierta que se encuentra en el arte de Debussy se ve compensada por la preferencia de su colega más joven por enmascarar los contornos esencialmente clásicos de sus obras (Orenstein 2003, p. 21).

Su música requiere una preparación muy diferente a la de los pianistas del siglo XIX (Gil-Marchex 1926, p. 1088). La historia de la ejecución en los últimos años del siglo XIX no está suficientemente documentada en disco y, por lo tanto, no puede decirse hasta qué punto la generación de los intérpretes nacidos alrededor del año 1860 desarrolló la técnica colorista. Al parecer, se elaboró una técnica a fines del siglo que se diferencia de la del pasado. Es muy significativo a este respecto lo que Bartók escribe de Emil von Sauer en la carta a su madre del 21 de enero de 1900: «Lo que ha tocado, lo ha ejecutado admirablemente. Cómo no sentir un piano, si tan extraño resulta algunas veces el efecto de sus timbres». Bartók hacia poco tiempo que se había establecido en Budapest, donde estudiaba con un discípulo de Liszt, István Thomán (Rattalino 2005, p. 251).

Las influencias clave en su técnica orquestal fueron las partituras de Rimsky-Korsakov (en particular *Scheherazade*, *Mlada* y el *Capriccio espagnol*) y Richard Strauss (en gran parte *Don Juan* y *Till Eulenspiegel*). Los tratados de Berlioz y Rimsky-Korsakov fueron ampliamente asimilados, y la *Technique de l'orchestre moderne* fue frecuentemente consultada por sus útiles datos técnicos. La técnica orquestal de Ravel fue el fruto de largos años de estudio, incesantes cuestionamientos de los ejecutantes, mucha experimentación e innumerables ensayos. Le intrigaban los recursos aparentemente ilimitados de la orquesta moderna, y sus partituras indican una extensión natural de los recursos técnicos y el alcance de cada instrumento, una cuidadosa atención a la linealidad de cada parte y la búsqueda de nuevas combinaciones tímbricas. Era particularmente sensible a las sutilezas rítmicas y colorísticas en la sección de percusión y escribió para el arpa con marcada habilidad. La familia de los metales, por otra parte, es generalmente tratada de manera relativamente tradicional. Parecería que dentro del límite de la capacidad humana y la eficacia de la escritura, cualquier instrumento puede asumir cualquier papel, y aquí los elementos ravelianos de sorpresa e incluso paradoja salieron a la luz. Así, curiosamente, las únicas composiciones orquestadas del compositor, propiamente

dichas hasta 1908, son la obertura de *Shéhérazade* y la *Rapsodie espagnole* (Orenstein 2003, p. 23). Por ejemplo, los detalles de la artesanía eran de vital importancia para Ravel, y en general encontró débil el tratamiento de Debussy de la sección de percusión. Además, criticó *L'Île joyeuse* por estar mal escrita para el teclado, llamándola una reducción orquestal para el piano (p. 21).

Aunque algunos contemporáneos parecen haber sido sobrevalorados, reconoció inmediatamente la importancia de Debussy y Milhaud, Bartók y Kodály, Richard Strauss, Falla, Vaughan Williams y Stravinsky, en una época en que muchos de estos compositores estaban sometidos a las más crudas diatribas. Sería difícil exagerar su admiración por la escuela rusa, en particular por Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov; si bien era plenamente consciente de las deficiencias encontradas en algunas de sus músicas, su espontaneidad directa, su color orquestal, su exotismo y su modalidad se consideraban una dirección fresca digna de imitación, en particular porque ofrecía un fuerte antídoto a la influencia wagneriana. Ravel creía que la corriente principal de la música francesa no se uniría a la amalgama de elementos franceses y germánicos que se encontraban en la enseñanza de d'Indy (Orenstein 2003, p. 20).

La diversidad de la música instrumental de Ravel se corresponde con la sorprendente variedad de sus obras vocales. Ravel raramente se repite, poniendo en alejandrinos y poemas en prosas desde el Renacimiento hasta el siglo XX. La mayoría de las veces, se volvió hacia el verso libre y los poemas en prosa. A diferencia del estilo instrumental más aventurero, la escritura vocal indica una tesitura tradicional con relativamente poco interés en el virtuosismo. Detrás de esta diversidad se encuentra el deseo del compositor por la claridad textual, la prosodia correcta y su gusto literario individualista y sofisticado (Orenstein 2003, p. 24). Ravel optó a menudo por un estilo vocal estático, de tipo recitativo, como el que a menudo se asocia con Debussy, que es sensible a la sutil acentuación de la lengua francesa (Sadie y Levy 2001, p. 435). El gusto estético francés se inclinaba hacia la exactitud y equilibrio de la dicción. Se puede ver una conexión, en este aspecto, entre Rameau y Ravel (Chiantore 2001, p. 437).

Ravel se mueve hacia la generalización de la emoción (Nichols 2012, p. 92). También se observa una reserva emocional más que una expansividad, elegancia y preciosidad, humor y ternura, todo ello respaldado por una marcada sensualidad (Orenstein 2003, p. 20). Gil-Marchex (1926 p. 1090) opina que los sentimientos se

alcanzan desde la tosquedad; se pueden interiorizar con sensibilidad y sin la menor vergüenza mientras que Ravel se interpreta a través de impasibilidad, refinamiento voluptuoso, con el corazón, pero con un intelecto claro (aclara: éste controla la rebeldía del anterior). Deja el impresionismo de sus primeros trabajos (ej. *La vallée des cloches*) para dedicarse a «un mundo más concreto, [...], arquitectónico y si se quiere, [...] escolástico». Para esto se necesita habilidades técnicas más «claras» que las de Debussy. Ravel se está refiriendo a una capacidad técnica mayor (Casella 1998, p. 60).

Una fuerte, aunque cortés polémica, contrapuso en 1907 a Debussy con la figura de Maurice Ravel, quien escribió entonces una carta abierta a Pierre Lalo:

Usted se extiende mucho sobre una escritura pianística totalmente particular cuya invención atribuye a Debussy. Ahora bien, los *Jeux d'eau* se publicaron a comienzos de 1902, cuando de Debussy no existían más que las tres piezas de *Pour le piano*, obras sobre las que no tengo necesidad de expresar mi ilimitada admiración, pero que desde el punto de vista pianístico no añaden nada verdaderamente nuevo (Rattalino 2005, p. 251).

La visión de Ravel del piano ha diseñado por mucho tiempo el horizonte de la composición para nuestro instrumento (Levaillant 1998, p. 48). En reacción a las piezas burlescas o de salón de autores como Grieg y Massenet, Debussy fue el primero en percibir el universo sonoro todavía por explorar. Después de Ravel componer *Jeux d'eau* aplicó su ingenio para dar a luz *Estampes* (1903) en la línea de esa experimentación pianística que había iniciado Ravel (Gil-Marchex 1926, p. 1087).

Ravel y Debussy tratan el piano con un gran virtuosismo de nuevo estilo. El primero realiza una sabia mezcla entre brillante y preciosista del estilo mozartiano, las aportaciones de Liszt y las influencias del jazz (Levaillant 1998, p. 50). Sin embargo, la música de Ravel y Debussy era poco parecida. Debussy era a menudo impresionista, y Ravel raramente lo era, prefiriendo un pulso duro e inteligente (Ivry 2000, p. 32).

En algunas de sus músicas para piano, Ravel difumina la frontera entre la armonía y la melodía. En obras como *Jeux d'eau*, *Une barque sur l'océan* (*Miroirs*) y *Ondine* (*Gaspard de la nuit*), la melodía emerge de las figuras del arpeggio, resultando en un ritmo melódico más lento que el movimiento de la superficie (Sadie y Levy 2001, p. 435).



El complejo virtuosismo de Ravel requiere una multitud de indicaciones que dificultan la lectura. A esto se añade su preferencia por las armaduras con muchas alteraciones y una escritura armónica que requiere numerosas alteraciones accidentales. Aunque amplía considerablemente la tonalidad, no se apartó de ella. Aunque suene banal, es esencial estudiar el texto musical con la mayor meticulosidad. En los pasajes complejos, las alteraciones de precaución adicionales pueden resultar útiles (Ravel 2011, p. XII). En 1947 Walter Giesecking (1964) rindió homenaje a la obra pianística de Ravel con, entre otras, las siguientes palabras:

Para mí, las composiciones para piano de Maurice Ravel pertenecen a las obras más interesantes de todo el repertorio pianístico. Ningún otro compositor, ni siquiera Debussy, ha «orquestado» [instrumentado] mejor para las dos manos y los pedales del pianista. Si, por una parte, la obra de Debussy puede ser más diversa y tal vez más expresiva, Ravel ha logrado, por otra parte, una brillantez de escritura tan inaudita que sería ocioso discutir acerca de cuál de los dos grandes maestros franceses, hasta ahora insuperables en la música para piano del siglo XX, ha creado las obras más valiosas. Para mí, Debussy y Ravel significan la utilización más consumada de las posibilidades del piano moderno (p. 122).

La disposición de Ravel a percibir los colores de la orquesta tanto en su propia obra para piano como en otras le indujo, en el curso de su vida, a crear un gran número de arreglos (Ravel 2011, p. XIII).

Ravel ha compuesto poco para piano (15 obras) pero ese poco ha sido muy bien valorado (Casella 1998, p. 60). Tal y como dice Bricard, Ravel expresa sus ideas a través de la forma, el color y el matiz. La originalidad en la concepción de texturas prevalece en toda su música (Ravel 2003, p. 6). De esta manera Ravel devolvió el protagonismo que había perdido al pianoforte desde los tiempos de Liszt (Gil-Marchex 1926, p. 1090). Además de la distancia histórica, Ravel a menudo creó un sentido de distancia geográfica al permitir su fascinación por otras culturas que le resultaban exóticas como la española. Prueba de ello son las primeras obras como la *Habanera*, la obertura *Shéhérazade* y las canciones de *Shéhérazade* revelan su preocupación por lo exótico (Sadie y Levy 2001, p. 429).

Rosen (2014) afirma que la escritura pianística de Ravel transmite el efecto de escucharse desde lejos y apunta que las disonancias se sitúan en la parte central del teclado (pp. 228-229). Según Bricard, el virtuosismo raveliano proviene de las tradiciones de teclado de Chopin, Liszt y Saint-Saëns (Ravel 2003, p. 6). Liszt

repercutió como el que más en la generación de nueva escritura para piano. La seguridad que tenían los compositores posteriores en si era funcional esta escritura residía en la fama de Liszt como el mayor pianista de su tiempo. Se puede ver sus trazas en la música para piano de compositores como Wagner, Franck, Saint-Saëns, Balakirev, Ravel y Stravinsky (Casella 1998, p. 56). El apego de Ravel a la música francesa del siglo XIX no disminuyó su interés por una tradición europea más amplia, como indica su entusiasmo por Mozart, Weber, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Chopin, Bellini, Richard Strauss y Puccini (Sadie y Levy 2001, p. 428). A Rusia le tenía menos arraigo personal, aunque reconocía la afinidad entre la cultura francesa y la rusa en general y el impacto liberador que la reciente música rusa había tenido en su generación. De hecho, admitió que este exotismo era el aspecto de la música rusa que apreciaba, mientras que Tchaikovsky le parecía menos interesante en comparación (p. 430).

En las obras de Ravel hay una tendencia hacia la escritura más simple y clara al igual que en las de varios de sus contemporáneos (Sadie y Levy 2001, p. 437). De su admiración por Mozart nace esta disposición a la claridad y la transparencia. Su textura melódica se caracteriza en gran parte por elementos claramente contorneados (Ravel 2011, p. XIV). La idea de Gide de que una obra clásica sólo es bella en virtud de su romanticismo suprimido («romantisme dompté») puede aplicarse con acierto a algunas de las obras de Ravel. En ciertas obras revela su naturaleza más romántica, señalada por su profesor de piano Bériot y descrita por Viñes (Sadie y Levy 2001, p. 437). Gil-Marchex (1926, p. 1090) también hace hincapié en lo claro que es componiendo Ravel lo cual mejora la labor de un intérprete si lee el texto escrupulosamente. En cuanto a su técnica compositiva, Bricard dice que no hay ningún rasgo impulsivo en su música, todo está en el lugar indicado. La obra está metódicamente elaborada (Ravel 2003, p. 5). Vuillermoz (1939) dijo:

Uno puede ver fácilmente a Ravel inclinado en su banqueta, con la lupa en el ojo, poniendo una nota en una de sus partituras de orquesta con el mismo cuidado que un buen trabajador mete un rubí en el mecanismo de un reloj. Esa precisión, esa meticulosidad y esa destreza manual son todo un honor para él (p. 13).

En referencia al apodo que le ponía Stravinsky («el relojero suizo») y esta misma cita de Vuillermoz, Bricard dice que Ravel probablemente heredó estos rasgos de su padre, que era ingeniero e inventor de origen suizo (Ravel 2003, p. 5).

En una carta a Jean Marnold en 1906 declaró que valoraba «la alegría de vivir expresada por la danza mucho más profundamente que el puritanismo franquista» (Orenstein 1990, p. 80). Ravel tenía una preocupación duradera por la danza, que consideraba significativa no sólo desde el punto de vista estructural, sino también como una importante fuente de invención rítmica. Rindió homenaje a numerosas tradiciones de baile, tanto occidentales como no occidentales, incluyendo las francesas (pavana), centroeuropeas (minué, vals) y españolas (habanera, malagueña) (Sadie y Levy 2001, pp. 436-437).

Para Bricard Ravel abrió nuevos caminos durante su carrera como compositor pero siempre manteniéndose atado a la tradición como demuestra el testimonio del propio Ravel en una entrevista con el musicólogo David Ewen en la revista *Étude* (Ravel 2003, p. 6):

No soy un compositor moderno en el sentido estricto de la palabra, porque mi música es una evolución, no una revolución. Aunque siempre he estado receptivo a las nuevas ideas en la música, nunca he intentado tirar las leyes de la armonía y la composición a la basura. Por el contrario, siempre me he inspirado generosamente en los maestros. Nunca he dejado de estudiar a Mozart. En la medida de lo posible, mi música se construye sobre las tradiciones del pasado y crece a partir de ellas [...] (Stuckenschmidt 1968, p. 224).

Bricard ya lo subraya: la melodía es un aspecto fundamental. De su música emerge escritura con ritmos depurados de danza, notas repetidas, pasajes veloces con el pulgar y su claridad recuerda a Mozart, Scarlatti y a los clavecinistas franceses (Ravel 2003, p. 6). El libro de Orenstein (1968, p. 132) recoge la opinión de Roland-Manuel sobre este lirismo. Para él es «flexible, pero extremadamente puro, con contornos que indican fuertemente (...) el sentido del italianismo de Mozart, Schubert, incluso de Weber, o de Chopin». La moderación que Ravel muestra al evocar un estilo pasado dentro de la tradición musical occidental da paso a una sensualidad más abierta en sus obras exóticas, cuando se trata de fantasía más que de homenaje. Aunque se puede apreciar una progresión en la obra de Ravel, influenciada por eventos importantes en su vida, su carácter musical se desarrolló tempranamente. Su lenguaje armónico es firmemente diatónico y su uso del bajo cifrado en los bocetos y la enseñanza confirma su apego a la tonalidad funcional (Sadie y Levy 2001, pp. 430-432).

Ansermet recordó una conversación entre Ravel y Stravinsky en la que discutían la construcción de un acorde mayor/menor. Ravel insistió en que tal acorde sería posible siempre que la tercera menor se colocara sobre la tercera mayor, mientras que Stravinsky declaró: «Si este arreglo es posible, no veo por qué no debería ser posible también lo contrario: y si lo deseo, puedo hacerlo» (White 1979, pp. 556-557). Esos comentarios indican de manera reveladora la forma en que los dos compositores difieren en sus actitudes hacia la práctica común: Ravel raramente oscureció sus líneas de bajo. Los acordes extendidos, especialmente las novenas y undécimas, son parte integral del lenguaje armónico (Sadie y Levy 2001, p. 432). El uso de Ravel de notas cromáticas de paso y apoyaturas no resueltas dio como resultado lo que podría considerarse como bitonalidad localizada. Aunque a menudo escribía pasajes con claves separadas, todavía pueden ser analizados en términos de apoyaturas no resueltas y terminaciones femeninas convencionales no resueltas (p. 433).

Una vez más, Casella (1998, p. 60). También se refiere a la música de Ravel con el sustantivo «refinamiento» que combina con dominio de la técnica orquestal, paleta pianística de sonoridades y sentimiento recatado y profundo

El ministro de Educación de Francia, Jean Zay, en el funeral de Ravel resumía su arte diciendo que el «genio de Ravel era una forma supremamente inteligente de ver las cosas, ya sea la más apasionada o la más patética, y someterlas a la disciplina del estilo» (Orenstein 1968, pp. 108-109).

Los vascos se distinguen de sus vecinos tanto por su música como por su lengua. La melodía popular éuskara tiene sus modos y sus ritmos propios, que la aproximan más a la música bretona que a los cantos y danzas del resto de España. Pero Maurice Ravel sólo conoció el auresku y los zorricos en la edad madura. Y también sólo una vez se vinculó a ellos porque su primera infancia casi no fue arrullada por los aires de su país natal, mal conocidos o desconocidos en el ambiente que lo rodeaba (Roland-Manuel 1952, p. 19).

Entre los primeros recuerdos que tiene el compositor se encuentran las melodías populares españolas que le cantaba su madre, y a través de ella heredó el amor al País Vasco, a su gente y a su folclore, así como una profunda simpatía por la música de España (Orenstein 2003, p. 2). Además, Ravel fue familiarizado con elementos de la cultura española gracias al pianista español Ricardo Viñes (1875-1943), un amigo cercano desde su adolescencia (Ravel 2011, p. XII).

Con todo, no es menos cierto que el origen vasco de Maurice Ravel marcó su ser físico y moral con una impronta particular y particularmente dominadora. Pasarlo por alto equivaldría a descuidar muchos rasgos esenciales de su carácter y de su genio. Pero también es necesario poner esas fuerzas en su sitio y guardarse de confundir, sobre todo cuando se habla de música, el País Vasco con sus alrededores (Roland-Manuel 1952, p. 18).

Los primeros cantos que oyó tararear y cuyo recuerdo lo persiguió toda la vida, eran sacados de los boleros, sevillanas, guajiras, habaneras sobre todo; danzas y canciones andaluzas y cubanas estiradas, dulzonas, sofisticadas por dos siglos de italianismo; estribillos de zarzuelas finalmente, porque el fin del siglo anterior vio el triunfo de esas operetas extravagantes y deliciosas donde la alegría de las mandolinas alterna con las sombrías guitarras, caprichos napolitanos «con un poco de España alrededor». Tal es la música que el compositor de *L'heure espagnole* escuchó y cuyos ecos prolongó la voz maternal: el artificio y la apariencia de esas españoladas suscitarán algún día una España de ensueño y de mentira, la España de Maurice Ravel (1952, pp. 18-19). También en esta obra es fácil ver cómo este orden creado por Franc-Nohain atrajo a Ravel, cuya preferencia por lo construido y fabricado queda patente en su vida y en sus elecciones musicales (Sadie y Levy 2001, p. 431). Sus evocaciones de España difieren de su tratamiento de otros temas exóticos (p. 429). Se observa el homenaje que le hace a lo español en la *Habanera*, *Rapsodie espagnole* con sus tres piezas y *L'heure espagnole*.

Falla describió la música española de Ravel como «sutilmente genuina» (Nichols 1987, p. 79), esto a pesar de que la mayoría de ella fue escrita mucho antes de que él visitara el país por primera vez de mayor en 1924. Los elementos españoles en la música de Ravel están filtrados a través de una clara conciencia musical cosmopolita (Sadie y Levy 2001, pp. 429-430). Antes de decir eso, dijo:

España es mi segunda patria musical

¿Cómo puedo explicar la sutil autenticidad del hispanismo de nuestro músico, sabiendo por su propia declaración que sólo tenía relaciones de vecindad con nuestro país, al haber nacido cerca de la frontera? Resolví rápidamente el problema: la España de Ravel era una España idealmente percibida a través de su madre, de la que me alegró la exquisita conversación, siempre en excelente español, cuando me habló de sus años de juventud pasados en Madrid... Comprendí entonces la fascinación que su hijo había despertado en ella, desde la infancia, esas evocaciones nostálgicas

inolvidables, sin duda acentuadas por la fuerza que el tema de la canción o la danza, inseparablemente ligado a ella, transmite a todos los recuerdos. (Manuel de Falla en *La revue musicale* en 1938) (Jourdan-Mohrange 1945, p. 152).

En última instancia, como cualquier otro artista relevante, Ravel estableció sus propias leyes y creó su propio universo: su herencia vasco-suiza y la sofisticación parisina, su sutil humor, su fascinación por los viajes y el exotismo, su interés por la fantasía y los niños y sus agudas observaciones de la naturaleza se reflejan en su arte (Orenstein 2003, p. 24).

## 2.6. Estética

Como artista creativo, Ravel era muy consciente de sus fortalezas y debilidades.

Es verdad -le dijo a Manuel Rosenthal- que tengo genio». ¿Pero qué significa eso? Si todos supieran trabajar como yo, entonces todos escribirían música que exhibiera tanto genio como el mío. Pero no todos saben trabajar como yo, y ahí está la esencia de la genialidad: saber trabajar con inteligencia y organizar las ideas (Orenstein 2003, p. 24).

En una crítica expresó un punto de vista diferente: «El principio del genio, es decir, de la creación artística, sólo puede establecerse por instinto, o por sensibilidad». Esta problemática dualidad de artesanía e inspiración fue resumida perceptiblemente por Ravel cuando advirtió que sabía exactamente cómo compuso el *Boléro*, pero no supo cómo compuso *Daphnis et Chloé*.

Este innovador enfoque del estilo musical fue explicado a un periodista francés de la siguiente manera:

La verdadera personalidad de un compositor [...] no consiste en buscar una que sea inmediatamente reconocible y estilizada en fórmulas inalterables. Ese es el lado débil de Richard Strauss, que por lo demás es un músico de genio, mientras que el ejemplo de un Stravinsky, que busca constantemente renovarse y explora sin cesar dominios extremadamente variados, me parece infinitamente preferible (Leroi 1931).

El hecho es que el más pequeño acto creativo requería una inmensa cantidad de trabajo, y esto explica en gran parte su pequeña obra así como sus muchos proyectos incompletos. En esta área de la creatividad, Ravel estaba más cerca de Beethoven que de Mozart (Orenstein 2003, p. 24).

Como dice el periódico *Le Gaulois* en su sección el 18 de mayo de 1919: «Su humor está tan lejos de nuestro gusto por la fantasía y la alegría; sus *jeux d'eau*, *ondines* y *miroirs* no se corresponden con ese amor a una verdad superior que admiramos en un cuadro de Picasso» (Nichols 2012, p. 198).

Un aspecto importante del credo artístico de Ravel era su predilección por remodelar su música. Parece que una vez que una composición se perfeccionaba, se intentaba sacar todas sus posibilidades inherentes. De hecho, casi la mitad de sus obras fueron rearmadas de una manera u otra: un número considerable de piezas para piano y acompañamientos vocales fueron orquestados, y varias obras para teclado fueron transcritas y luego montadas como balés (Orenstein 2003, p. 23).

Ernest Ansermet recordó un encuentro con Debussy en el que el compositor le dio una partitura de los *Nocturnes* cubierta con correcciones de todo tipo. Cuando se le preguntó cuáles eran válidas, Debussy respondió: «Ya no estoy seguro. Todas son posibles. Toma esta partitura y usa las que te parezcan buenas». Apenas se podía imaginar a Ravel haciendo tal declaración. Para él sólo había un producto final, el que era tan perfecto como podía hacerlo. En última instancia, las personalidades creativas de Debussy y Ravel eran muy divergentes. La productividad de Debussy fue efusiva, desinhibida y abrió nuevos caminos, mientras que la pequeña producción de Ravel, la reticencia emocional y la innovación dentro de la tradición se unieron a un inigualable dominio técnico de su oficio (Orenstein 2003, p. 21).

La visión de Ravel sobre la naturaleza y el significado del arte se basaba principalmente en sus estudios de formación en el Conservatorio, su lectura de Baudelaire y Poe, y, por supuesto, su amalgama personal de estos y otros elementos. Declaró que su objetivo como compositor era buscar la «perfección técnica». «Puedo esforzarme incesantemente para este fin, ya que estoy seguro de que nunca podré alcanzarlo. Lo importante es acercarse a ella todo el tiempo» (Roland-Manuel 1956, p. 53). Si el «sentido de la vida» puede ser interpretado como la forma en que uno pasa su tiempo entre dos eternidades, entonces su significado final para Maurice Ravel era crear una música tan perfecta, tan pulida y bella como pudiera hacerla. Esta era su pasión; de hecho, su obsesión (Orenstein 2003, p. 19).

Ninguna discusión sobre el arte de Ravel estaría completa sin comentar la importancia decisiva de los escritos de Edgar Allan Poe. Se ha observado con frecuencia la marcada influencia de Poe en la literatura francesa moderna y, entre otros, Baudelaire y Mallarmé tradujeron sus obras, que resultaron ser una revelación

para Ravel (Orenstein 2003, pp. 21-22). Por encima de todo, es en *El principio poético* donde se encuentra la aproximación más cercana a la estética de Ravel:

Ese placer que es a la vez el más puro, el más elevado y el más intenso, se deriva, afirmo, de la contemplación de lo bello. Sólo en la contemplación de la Belleza es posible alcanzar esa elevación placentera, o excitación, *del alma*, que reconocemos como el Sentimiento Poético, y que se distingue tan fácilmente de la Verdad, que es la satisfacción de la Razón, o de la Pasión, que es la excitación del Corazón (Poe 2002).

El arte de Ravel no se esforzó ni por la pasión ni por la verdad, sino por «la contemplación de la Belleza», a través de la satisfacción de la mente, por medio del placer del oído. Así, una paradoja final fue perfectamente enunciada por Keats, quien ya sabía que, al crear su propia belleza, Ravel crearía su propia verdad. Además, con su esfuerzo por la claridad, el equilibrio y el buen gusto, el compositor de *Daphnis et Chloé* creó un arte que encarna los valores eternos de la nación francesa (Orenstein 2003, p. 22).

Ravel parece haber comprendido desde muy temprano que el amor por la novedad y el espíritu de aventura son inoperantes y no llevan a nada, cuando descuidan los recursos de una artesanía cuyo rigor esté a la altura de sus ambiciones. Ahora bien, el rigor supone contención, y no se obtiene sino por el juego de los artificios (Roland-Manuel 1952, p. 24).

Aunque el arte de la composición fue algo que valoraba mucho en sus propias obras y en las de otros, esto no impedía la implicación emocional, que consideraba el núcleo expresivo de cualquier obra de arte. A Edgar Allan Poe lo consideraba su tercer maestro después de Fauré y Gédalge. Se sintió particularmente atraído por la noción de Poe de concebir la totalidad de una obra en su cabeza antes de escribirla, y su énfasis en el proceso de composición y en el tipo de deliberación, planificación calculada y lógica que esbozó en su ensayo *La filosofía de la Composición* (1846). De manera similar, la preocupación de Poe por la proporción, brevedad, y el objetivo de la belleza y la perfección tenía similitudes con su propio pensamiento (Sadie y Levy 2001, p. 424). Por poner un ejemplo, una vez le comentó a Poulenc que su orquestación de la *Habanera* en la *Rhapsodie espagnole* era defectuosa porque «la orquesta es demasiado grande para el número de compases» (Nichols 1987, p. 118).

Para el joven Maurice, Poe fue una doble influencia, no sólo como dandi sino también como teórico creativo. Citó el ensayo de Poe, *La Filosofía de la Composición*,



como la lección más importante que recibió sobre composición. En él, Poe declaró: «Cada trama, digna de ese nombre, debe ser elaborada hasta su desenlace antes de que se intente algo con la pluma». Esto se convirtió en el enfoque de Ravel para la composición, pensando todo en su cabeza antes de pasar de la pluma al papel. Supuso un intenso esfuerzo mental y constante presión, consciente e inconsciente, durante el acto creativo (Ivry 2000, pp. 13-14). Poe describió su escritura de «El cuervo» paso a paso «con la precisión y las rígidas consecuencias de un problema matemático». A Ravel le gustaba decir a los estudiantes «Hago logaritmos», para llegar a las soluciones de composición. Tanto Poe como Ravel asumieron esta pseudociencia como una forma de disciplinar el frenesí creativo que temían que de otra forma se descontrolara; la necesidad de disciplina de la creatividad obsesionaba a ambos hombres (p. 14). Más tarde, una de las grandes cualidades de Ravel como compositor era producir obras terminadas, que parecen haber emergido de su cerebro (p. 9).

También estaban de acuerdo en la duración ideal de los trabajos creativos. En un ensayo que Ravel atesoraba, *El principio poético*, Poe sostenía que un poema sólo puede mantener su emoción durante media hora, «como máximo». Con pocas excepciones, este era también el límite de tiempo de las composiciones de Ravel, aunque sólo fuera para hacer posible que sostuviera una obra entera en su cabeza antes de ponerla en el papel. Poe subrayó que la belleza era más importante en la poesía que la verdad, que se adaptaba mejor a la prosa. Ravel insistía a menudo en que en cualquier obra de arte, la belleza era primordial (Ivry 2000, p. 14).

Cuando era joven, Ravel fue atraído por paradojas de todo tipo, y en años posteriores disfrutó explorando el aspecto paradójico del arte con sus colegas. Aunque declaró que el arte era «falso» y «una maravillosa impostura», esta noción debe verse en su perspectiva adecuada, es decir, que él creía que el arte era una búsqueda de la belleza, más que de la verdad, y la idea que derivaba de los escritos de Poe (Orenstein 2003, p. 18).

Sin embargo, tenía serias reservas con respecto a Beethoven, Berlioz, Brahms, Wagner, Franck y d'Indy, cuya arquitectura expansiva o aspiraciones metafísicas estaban muy alejadas de sus propias prioridades artísticas. Si el hilo de Beethoven a d'Indy era problemático, la línea que va desde Mozart a través de Schubert, Mendelssohn, Chopin, Bizet, Massenet, Gounod, Chabrier, Saint-Saëns, Satie, y Fauré estaba más cerca de la orientación estética de Ravel. La posteridad ha

considerado conveniente vincular los nombres de Debussy y Ravel, y una comparación de sus logros podría quizás destacar mejor el camino estético individual de Ravel. Ambos compositores fueron pianistas formados en el Conservatorio, y cuya herencia nacional abarcó un milenio de música. Su aprobación de Mozart, Chopin, Chabrier y Mussorgsky, y sus reservas con respecto a Beethoven, Wagner y d'Indy, fueron bastante similares (Orenstein 2003, pp. 20-21).

Detrás de todas las rarezas, sorpresas y paradojas del hombre se encuentra su inquebrantable probidad e integridad artística. Ravel creía en su arte y luchaba por él, no a la manera de un Berlioz, que consideraba grotesco, sino de una manera modesta y digna. Presentó su música al público y se interesó por la interpretación de sus obras.

Y ahora bien, ¿cómo se acercaba uno al objetivo de la perfección técnica? Según Ravel, uno se sometía a una formación académica completa y rigurosa. Además de analizar las partituras y estudiar los preceptos tradicionales de armonía, contrapunto y orquestación, junto con sus colegas del Conservatorio, escribió fugas a cuatro voces en partitura abierta, utilizando las claves de soprano, alto, tenor y bajo. Ravel creía que este tipo de formación era crucial, ya que desarrollaba las habilidades técnicas necesarias para resolver problemas de composición. En efecto, los primeros bocetos de *Morgiane*, que eran las últimas notas que salieron de su pluma, no consistieron más que en una melodía y un bajo cifrado, procedimiento idéntico al que había utilizado como estudiante para analizar las composiciones. En años posteriores, le dio el siguiente consejo a los jóvenes compositores: «Si no tienes nada que decir, no puedes hacerlo mejor, hasta que decidas dejar de componer para siempre, que repetir lo que ya ha sido bien dicho. Si tienes algo que decir, ese algo nunca surgirá más claramente que cuando le seas infiel a tu modelo sin quererlo». Ravel estaba convencido de que los compositores deberían aprender su oficio como los pintores, imitando buenos modelos (Orenstein 2003, p. 19). Sin embargo, como Jean Cocteau señaló en *Le Coq et l'Arlequin*, «un artista original no puede copiar. Por lo tanto, sólo tiene que copiar para ser original» (Cocteau 2009). Esta observación es particularmente acertada en lo que respecta a la música de Ravel, en la que a menudo hay un modelo que finalmente se eclipsa.

Además de los axiomas de la imitación como puerta de entrada al dominio del oficio y objetivo de la perfección técnica, Ravel estaba convencido de que una obra de arte es el producto de la conciencia individual del compositor, que está

indisolublemente unida a su patrimonio nacional: «La manifestación de estos dos tipos de conciencia en la música puede romper o satisfacer todas las reglas académicas, pero tal circunstancia tiene una importancia insignificante en comparación con el objetivo real, a saber, la plenitud y la sinceridad de la expresión». Es evidente que la «plenitud y sinceridad de expresión» de Ravel se encuentran sólidamente dentro de la tradición francesa. Calvocoressi (1933) señaló que su preferencia por escribir composiciones más cortas se debía a una «elección estética deliberada y cuidadosamente pensada», y esta brevedad de la lógica es característica del arte francés (Orenstein 2003, p. 20). Al explicar lo que buscaba en una composición, Ravel subrayó la importancia de la «sensibilidad musical», y que «un compositor debe tener algo que decir». Calvocoressi señaló que se sentía particularmente atraído por

... puntos de originalidad en el idioma y la textura. Cuando llamaba la atención sobre alguna cosa hermosa, a menudo terminaba con: Y pues, ya sabes, ¡eso no se ha hecho antes! Las cuestiones de forma parecían preocuparle mucho menos. La única prueba de buena forma, solía decir, es la continuidad del interés de la escucha. No recuerdo que haya alabado alguna vez una obra por su forma. Pero, por otro lado, era muy sensible a lo que consideraba una forma defectuosa (Orenstein 2003, p. 19).

Ya entonces la música le gustaba menos hecha que cuando la estaba haciendo. Las largas sesiones ante el piano «entre artistas» lo abruman: «Casi en seguida estoy harto», le confiesa a Maurice Delage. Los Apaches de la rue Dulong están notificados y se apresuran a hacer música antes de que llegue (Roland-Manuel 1952, pp. 40-41).

En cuanto a la interpretación de su música muchos compositores han discrepado. Ravel afirmó: «No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada» (Long y Laumonier 1973, p. 16). Una afirmación de la que Stravinsky (1936, p. 75) se hizo eco al escribir: «La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?».

Long también citó el siguiente diálogo entre Ravel y Toscanini:

Ravel: «Ése no es mi tiempo»

Toscanini: «Cuando toco su tempo, la pieza resulta ineficaz».

Ravel: «Entonces, no la toque» (Long y Laumonier 1973, p. 18).

Schuller (1997, p. 4) afirma que «la idea de que un artista musical, un director, ha de servir a la música y no que la música sirve al músico es apoyada a veces en apariencia, pero raramente se pone en práctica». Prosigue señalando que los directores han sido con frecuencia menos competentes en ciertos aspectos de su arte, y además han adoptado una actitud equivocada ante la música. No deberían interpretarla en absoluto, sino que sus interpretaciones deberían ser «realizaciones» y citó a Ravel como la autoridad en la que se apoya para exigirlo. Ravel diseñó y escribió sus obras con una precisión y artesanía del más alto nivel. Estaba justificadamente obsesionado con el temor de que los intérpretes intentasen hacer cambios no autorizados en sus obras. Incluso con las celebridades era estricto (Ravel 2011, p. XII). Fue, de todas las piezas, *Le Gibet*, donde las diferencias de interpretación llevaron a la discordia con Ricardo Viñes, que no sólo había ayudado a Ravel con las correcciones, sino que también estrenó con éxito la obra (Gubisch 1980, p. 210).

Apoyaba la nueva corriente que concebía la música como un mero arte sonoro frente al subjetivo pensamiento romántico de expresión de sentimientos individuales. Ravel, según Bricard, pensaba que la maestría técnica era más importante que la transmisión de emociones personales (Ravel 2003, p. 5):

A veces me han dado opiniones, aparentemente muy paradójicas, sobre las mentiras del arte y los peligros de la sinceridad. El hecho es que simple y absolutamente me niego a confundir la conciencia del artista, que es una cosa, con su sinceridad, que es otra. Lo último no tiene valor si lo primero no ayuda a lo primero a manifestarse. Esta conciencia exige que desarrollemos en nosotros mismos al buen trabajador. Mi objetivo es, por lo tanto, la perfección técnica. Puedo esforzarme constantemente en ello, ya que estoy seguro de que nunca lo lograré. Lo importante es acercarse cada vez más a ella. El arte, sin duda, tiene otros efectos, pero el artista, a mi juicio, no debe tener otro objetivo (Roland-Manuel 1956, p. 53).

Una vez le dijo al compositor suizo Frank Martin: «El mayor peligro de un artista es la sinceridad»: Si hubiéramos sido sinceros, aunque fuera por un segundo, sólo habríamos conseguido escribir la música de Wagner» (Ivry 2000, p. 3). La opinión crítica de Ravel ha enfatizado a menudo la artesanía sobre expresividad (Orenstein 1990, p. 38). No obstante, Ravel dijo: «La gran música siempre debe venir del corazón. La música que solo es hecha con técnica e intelecto no vale el papel en el que está escrita» (Stuckenschmidt 1968, p. 224).

Roland-Manuel (1956) recoge el testimonio que dejó por escrito Ravel de una reflexión sobre su estética:

Nunca he sentido la necesidad de formular, ni para los demás ni para mí mismo, los principios de mi estética. Si se me requiriera, pediría permiso para adoptar las simples declaraciones que Mozart hizo sobre este tema. Todo lo que dijo fue que la música puede hacer cualquier cosa, atreverse a hacer cualquier cosa y pintar cualquier cosa, siempre y cuando encante y siga siendo música al fin y al cabo (p. 53).

Por otra parte, Serge Gut (1990, p. 45) estudia la repetición de un solo elemento persistentemente en varias de sus obras (como sucede en *Le Gibet*). De hecho, la intensa repetitividad de las obras de Ravel tiene una connotación insípida y mórbida. Concluye que un fenómeno técnico se ha extendido al significado ético-estético; se conjuga con ideas de muerte, locura, destrucción y aniquilación, «la obsesión de la repetición se expande hacia una visión apocalíptica del fin del mundo».

Por último, en varios de sus escritos y cartas, sobre todo en *Finding Tunes in Factories* (*Encontrando melodías en las fábricas*, 1933), expresó su deseo de combinar la composición con el mundo mecanizado de la fábrica. La famosa descripción de Stravinsky como «relojero suizo», aunque no pretende ser un cumplido, contiene algo de verdad (Sadie y Levy 2001, p. 431).



## CAPÍTULO 3. *GASPARD DE LA NUIT* Y SU CONTEXTO

### 3.1. Producción previa a *Gaspard de la nuit*

Cuando aparecen entre paréntesis tres fechas se refieren, en el siguiente orden a la fecha de composición de la obra, la primera actuación pública y su publicación según Nichols (2012).

#### 3.1.1. *Sérénade grotesque* (c. 1893/1975/1975)

Esta primera composición permaneció inédita durante la mayor parte del siglo XX (Orenstein 2003, p. 23). Es una pieza para piano solo con influencias de Chabrier en la escritura para piano. A veces se entrega a una escritura de piano muy compleja (como, por ejemplo, en *Scarbo* de *Gaspard de la nuit*), y exuberantes texturas orquestales (particularmente como en la *Rapsodie espagnole*). Aunque no todas sus texturas tienen la transparencia de la *Ballade de la reine morte d'aimer*, por ejemplo (Sadie y Levy 2001 p. 429 y 437).

Al mismo tiempo, las imitaciones de guitarra y los pequeños guiños españoles como en los compases 13-14 auguran la llegada de la *Alborada del gracioso* (Nichols 2012, p. 16). Marcada como «muy pizzicato», fue la primera de las obras de Ravel que lo retratan como un personaje grotesco y tragicómico (Ivry 2000, p. 15).

#### 3.1.2. *Ballade de la reine morte d'aimer* (1893/1975/1975)

Al igual que *Sérénade grotesque*, *Ballade de la reine morte d'aimer* permaneció inédita gran parte del siglo XX (Orenstein 2003, p. 23). Es una pieza para piano y voz con letra de Roland de Marès (1874-1955). El acompañamiento descriptivo-burlón que evoca la antigüedad está sujeto a una melodía floclórica en modo dórico (Sadie y Levy 2001, p. 435). El carillón está representado por el pedal de si bemol (p. 431). La influencia de Satie se refleja en esta balada (Roland-Manuel 1952, p. 25). La *Ballade de la Reine morte d'aimer*, ambientada en un poema del escritor belga Roland de Marès, era una cancioncilla de montaña, con sus campanillas de Thulé que tocan un *Hosanna* supremo para una reina de Bohemia (Ivry 2000, p. 15).

### **3.1.3. *Un grand sommeil noir* (1895/¿?/1953)**

Compuso la pieza *Un grand sommeil noir*, según la fecha del manuscrito, el 6 de agosto de 1895 (Roland-Manuel 1952, p. 25). Es una pieza para voz y piano basada en un texto de Verlaine. La compuso en agosto de 1895, y con ella Ravel volvió a la composición. El poema de Paul Verlaine permaneció inédito en vida del compositor. A lo largo de su trayectoria compositiva sólo empleó dos poemas de Verlaine, que fue mucho más usado por Debussy y Fauré. *Un grand sommeil noir* comienza con un estado de ánimo sombrío, describiendo en el bajo cómo «un vasto y oscuro sueño cae sobre mi vida» (Ivry 2000, p. 15).

Según Roland Manuel (1952, p. 25) fue frustrada voluntariamente pero no añade ningún detalle más. Es una obra curiosa y punzante en su implacable monotonía, a la cual el *Preludio* de *L'heure espagnole* y la campana del *Gibet* le harán eco doce o trece años más tarde. La armonía, que tiene al principio un vago aire de familiaridad con algún *Lamento* de Henri Duparc, se inspira sobre todo en las *Sarabandes* de Satie; pero se aparta y se distingue ya de ellas por el rigor que regula el movimiento de las partes (p. 26). *Un gran sommeil noir* alberga una oscura introspección en la que el piano domina la textura además de los debussistas acordes alternados en movimiento paralelo (Sadie y Levy 2001, pp. 435-436).

### **3.1.4. *Menuet Antique* (1895/1895/1898)**

Es uno de sus dos primeros trabajos publicados. Las numerosas e imaginativas excursiones de Ravel al pasado comenzaron al principio de su carrera (Sadie y Levy 2001, p. 428). Porque es también la querrela entre el orden y la aventura lo que este fragmento trata de apaciguar en la unidad de una forma clara. En el *Menuet antique* se vislumbra aun escolar haciendo malabares de maestro con sus elementos. Queda patente el conflicto entre los moldes escolásticos y la búsqueda experimental de nuestro compositor. Ravel en una dedicatoria a su viejo mentor Henri Ghys de la partitura de esta obra en la edición de 1898 le decía, con humor, «esta obra un tantico retrógada» (Roland-Manuel 1952, pp. 26-27).

El título es una paradoja que une una danza del siglo XVIII a una antigua sensibilidad griega. El *Menuet antique* es picaresca, como una pintura traviesa de Fragonard, rococó, pero con pasión terrenal. El ritmo palpitante y pulsante de la danza de Pan se entrega a armonías que suenan tentadoras como las de la Chacona de



Bach. La partitura publicada del *Menuet* mostraba una imagen de un Pan descalzo tocando sus pipas. La antigua imaginería griega en el arte representó para la generación de los decadentes un renacimiento de la tradición arcádica, incluyendo la libertad sexual (Ivry 2000, p. 16).

En el *Menuet antique*, las séptimas cadenciales bemolizadas, la escritura secuencial y quintas desnudas sugieren un pasado imaginado más que concreto (Sadie y Levy 2001, p. 428). Las elegancias académicas teñidas de una brizna de arcaísmo se realzan con disonancias aciduladas, novenas y séptimas de segunda especie, cuyo juego, hecho más flexible, volveremos a encontrar en la *Sonatine* de 1905. Su destacada ligereza y brillantez (Roland-Manuel 1952, p. 27) alterna con una abundancia del modo dórico sin el segundo ni el séptimo grado (Sadie y Levy 2001, p. 435).

Esta obra guarda relación con el compositor Emmanuel Chabrier se evidencia en el enfoque de la escritura para piano (p. 429) y se observa claridad de la forma ABA (p. 436). El uso de pedales para controlar la dirección tonal se puede distinguir en su apertura de Fa pedal de tónica (p. 432).

### **3.1.5. *Sainte* (1896/1907/1907)**

En *Sainte* se utiliza texto de Stéphane Mallarmé (Sadie y Levy 2001, p. 423). El escritor Vladimir Jankélévitch vio a *Sainte* como una prueba del período esotérico de Ravel influenciado por la música rosacruz de Satie. *Sainte* es atípicamente simple y directa y puede haber sido pensada como un homenaje a su madre como santa del hogar. La canción suena inusualmente sincera, dado que Ravel ya estaba formulando su imagen de sí mismo como un dandi insincero. *Sainte*, que se publicó sólo en 1907, es como un retrato refinado de una santa de Puvis de Chavannes (Ivry 2000, pp. 15-17).

Por otro lado, *Sainte* dará testimonio de una doble atracción por la pureza de hielo que se manifiesta en los poemas de Mallarmé y por las armonías esotéricas de Satie (Roland-Manuel 1952, p. 29). El piano prima en la textura introspectiva y posee, en la línea vocal, fluidez rítmica. Esto último recuerda a la música de Debussy (Sadie y Levy 2001, pp. 435-436).

### **3.1.6. *Sonate pour Violon et Piano (1897/1975/1975)***

La *Sonate pour Violon et Piano*, en un solo movimiento, dura unos catorce minutos. Es exuberante y está llena de emociones. Ravel aún no había desarrollado la teoría de que el piano y el violín eran «esencialmente incompatibles». También tiene influencia de Gabriel Fauré (Ivry 2000, pp. 15-16).

### **3.1.7. *Sites auriculaires (1895-7/1898/1975)***

*Sites auriculaires* fue escrita para dos pianos. Su título, de naturaleza médica hace eco a los paródicos de Satie. Significa literalmente «lugares que pueden ser percibidos por el oído». *Entre Cloches* se unió a *Habanera* para formar los *Sites auriculaires* en dos movimientos (Ivry 2000, pp. 15-17).

#### **3.1.7.1. *Habanera (1895)***

Fue el otro de los dos primeros trabajos publicados. Ravel cree que la *Habanera* contenía el germen de varios elementos que predominarían en sus composiciones posteriores (Orenstein 2003, p. 30) y, como dice Roland-Manuel, la influencia de Chabrier, especialmente de la *Chanson pour Jeanne*, le ayudó a precisar. La *Habanera* sorprendió a todos los músicos, salvo al que la escribió. Sus primeros oyentes no la comprendieron (Roland-Manuel 1952, pp. 26-27).

. Entre estos elementos estaría su gusto por el exotismo (Sadie y Levy 2001, p. 429), la influencia de España y su gusto por los ritmos de baile (Orenstein 2003, p. 34). Sin embargo, el juego de las influencias no puede explicar la *Habanera* dada su originalidad (Roland-Manuel 1952, p. 26).

La *Habanera* comienza como si llamara tímidamente a la puerta. Hay una disyunción cómica entre los orgullosos temas españoles y la forma en que son tratados, pasajes rítmicos presentados con vacilación, como si necesitaran ser aprendidos obstinadamente. Este enfoque, similar al humor de Chabrier y Satie, está en varias reminiscencias irónicas de España (Ivry 2000, pp. 15-16).

Además, un tipo de lenguaje armónico similar se encuentra en *Noctuelles (Miroirs)* (Orenstein 2003, p. 34). En la *Habanera* se suceden las octavas simples y compuestas, a menudo en registros de agudos y bajos (Sadie y Levy 2001, p. 433). La *Habanera* presenta en cambio un incesante pedal de dominante (do) de una manera que recuerda a la misma herramienta de Debussy en *La soirée dans Grenade*

(p. 432). Afirmó audazmente su predilección por la armonía sofisticada, la sensualidad y los ritmos de baile hispanos (Orenstein 2003, pp. 2-3).

En cuanto al recurso de la repetición, ya se ha mencionado la mucha afinidad que proyecta Ravel en varias obras de su producción. Así, en su *Habanera* (1895) un do sostenido se repite 178 veces, apareciendo en 55 de 64 compases en total (Gut 1990).

### **3.1.7.2. *Entre Cloches* (1897)**

En la obra *Entre Cloches* se ve otra vez el esquema ternario ABA (Sadie y Levy 2001, p. 436) tan recurrente en el catálogo raveliano. En *Entre cloches*, como influencia de Liszt, hay impresión de espacio en el uso de notas pedales, cambios de registro y ostinatos (p. 435). Quizá también como consecuencia de que Ravel usó las cuartas y quintas paralelas en *Entre cloches* para evocar un sonido burlón-oriental (p. 433) y que provocan un sonido hueco. Se pueden reconocer influencias de Gabriel Fauré y César Franck (Ivry 2000, pp. 15-16).

### **3.1.8. *Chanson du rouet* (1898/1975/1975)**

Es una obra para voz y piano con texto de Leconte de Lisle (Nichols 2012, p. 400). *Chanson du rouet* (*Canción de la rueca*) es una tradición de la *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns y *Margarita en la rueca* de Schubert, pero está entorpecida por un texto débil (Ivry 2000, p. 19).

El segundo y el séptimo grado los omite en la escala dórica que utiliza *D'Anne jouant de l'espinette* (Sadie y Levy 2001, p. 435).

### **3.1.9. *Si morne!* (1898/1975/1975)**

En esta obra para piano y voz el texto lo puso Emile Verhaeren (Nichols 2012, p. 400). *Si morne!* es un canto con depresión simbolista que describe una «boca agrietada con moldes... pudriéndose, envuelta en un enorme aburrimiento». Ravel estableció este texto con urgencia, tal vez como una expresión de su asfixiante y sobreprotegida vida hogareña (Ivry 2000, pp. 19-20). *Si morne!*, al igual que *Un grand sommeil noir*, es una obra en la que predomina el piano en la sombría textura introspectiva. Se observa la influencia de Debussy en los pasajes de tonos enteros y la cuarta aumentada en la primera línea (Sadie y Levy 2001, pp. 435-436).

### **3.1.10. *Shéhérazade* (1898/1898/1975)**

Su obertura de una ópera inacabada e inédita *Shéhérazade* data de 1898 (Orenstein 2003, p. 30). Era su primera obra escrita para orquesta completa (Ivry 2000, p. 20). *Shéhérazade* que esbozará sobre un libreto sacado por él mismo de las *Mil y una noches* de Galland es una pieza inconexa, cuyos actores habrían evolucionado alrededor del personaje central de *Shéhérazade* (Roland-Manuel 1952, p. 32).

La recitante empezaba su relato entre los cadáveres amontonados de las precedentes sultanas. El fondo de la decoración se abría entonces, descubriendo el barco de Simbad el Marino. Después de muchas peripecias, de las cuales la última nos volvía al lugar del relato, el Sultán, perdido en sus sueños, tardaba en despertarse, y el verdugo se aproximaba a *Shéhérazade*, con el cordón fatal en la mano. Este boceto de ópera fantástica, donde los coros y la danza se habrían mezclado estrechamente a la acción, revela ya una preocupación por cuidar los derroteros de la música mediante un ordenamiento de las peripecias que se ajuste a las exigencias de la sinfonía (p. 32).

Ravel mismo detalla, como indica su nota impresa, la estructura de forma de sonata y el esquema de tonalidades de su obertura *Shéhérazade* (Sadie y Levy 2001, p. 436). Da cuenta de su primitivo exotismo (p. 429) utilización del tritono con fines coloristas (p. 435) y es esencialmente música de baile oriental, con un aire asiático-ruso en el estilo borodiniano, música romántica con pleno uso de la paleta orquestal (Ivry 2000, p. 24).

Las reconocidas influencias de Rimsky-Korsakov y Debussy en su obertura *Shéhérazade* son evidentes en su indulgente uso de escalas de tonos enteros, cuartos lidios y séptimos bemolizados, evocando un mundo sonoro que era a la vez familiar y exótico (Sadie y Levy 2001, p. 430). Ravel no tenía dificultad en confesar que esa obra estaba «mal hecha y llena de escalas por tonos. Había en verdad tantas que quedé asqueado de ellas para toda la vida» (Roland-Manuel 1952, p. 33).

### **3.1.11. *Épigrammes de Clément Marot* (1896-9/1900/1900)**

#### **3.1.11.1. *D'Anne qui me jecta de la neige* (1899)**

Esta canción está basada en un poema de Clément Marot (Ivry 2000, p. 23). Chabrier, predecesor más reciente de Ravel, se hace patente en la escritura paralela

a dos octavas distancia en el primero de los *Deux épigrammes*. (Sadie y Levy 2001, p. 429). La primera, *D'Anne qui me jecta de la neige*, comunica las armonías del piano con un calor concentrado, como carbones encendidos (Ivry 2000, p. 23). De manera similar, en *D'Anne qui me jecta de la neige*, Ravel responde al texto del siglo XVI con quintas, octavas paralelas y semejantes (Sadie y Levy 2001, pp. 428-429).

### **3.1.11.2. *D'Anne jouant de l'espinette (1896)***

La otra canción, *D'Anne jouant de l'espinette*, con palabras de Clément Marot (Ivry 2000, pp. 16-17) comienza con una delicada danza para evocar el siglo XVIII. Su gracia líquida es igualada por una seductora línea vocal (Ivry 2000, p. 23). Es menos antigua que el barroco en su tratamiento de las semicorcheas del piano (Sadie y Levy 2001, pp. 428-429). El segundo y el séptimo grado los omite en la escala dórica que utiliza *D'Anne jouant de l'espinette* (p. 435).

### **3.1.12. *Pavane pour une Infante défunte (1899/1902/1900)***

*Pavane pour une Infante défunte* le hará conquistar la estima de los salones y la admiración de las muchachas que no tocaban muy bien el piano. El título hizo soñar a jóvenes, a literatos y a rimadores dispuestos a someter al compositor su interpretación poética o plástica de la *Pavane pour une Infante défunte*. Ravel les contestaba regularmente: «Por mi parte sólo he pensado, al reunir las palabras que componen ese título, en el placer de hacer una aliteración [...]» (Roland-Manuel 1952, pp. 33-34).

En cuanto al origen de esta pieza encargada por la princesa de Polignac (Ivry 2000, p. 21), Ravel todavía se acordaba de una infanta en San Juan de Luz durante la infancia. El rey Luis XIV se casó allí con la infanta española Marie-Thérèse d'Autriche en 1660, y la Maison de l'Infante, la casa donde la infanta se alojaba antes de la ceremonia aún existía en tiempos de Ravel (Ivry 2000, pp. 23-24). Otra Infanta aparece en la amada *Les Diaboliques* de Ravel: en la novela *Le Rideau cramoisi*, una enigmática y desdeñosa amante es comparada con *Infanta con Spaniel* de Velázquez. Cualquiera que sea la fuente de la *Pavana* de Ravel, su encanto es atemporal, como el del *Aire en la cuerda Sol* de Bach o el *Canon* de Pachelbel (p. 24).

El compositor pretendía que en su *Pavane* la graciosa melodía se tocara extremadamente despacio, más despacio que casi cualquier interpretación moderna (p. 23). No obstante, el título, permitió a Ravel bromear cuando escuchó una

interpretación desanimada y sin vida de que era la princesa la que estaba muerta, no la pavana.

Un similar lirismo y repetitividad han explicado tanto la difusión de la *Pavane pour une Infante défunte* como su rechazo por parte de algunos críticos (Sadie y Levy 2001, p. 435). Denunció la «excesiva influencia de Chabrier» en la *Pavane pour une Infante défunte* (p. 428). Ravel tendía a descartar la *Pavane* por su relativa falta de desarrollo (Ivry 2000, p. 31). El propio Ravel dijo:

No tengo reparo en hablar de ella, -escribe en febrero de 1912 en el *Bulletin* de la S. I. M.-; [...] No veo ya sus cualidades desde tan lejos. Pero, ¡ay!, percibo bien sus defectos; la influencia de Chabrier, demasiado flagrante, y la forma hartamente pobre. La interpretación notable de esta obra incompleta y sin audacia ha contribuido mucho, creo, a su éxito (Roland-Manuel 1952, pp. 33-34).

El juicio es severo. No es injusto. La imitación de Chabrier, y de Fauré, no hace brillar aquí, como en otras obras de Ravel, sus virtudes creadoras. No hay nada menos raveliano que la escritura y la estructura de esta pavana, cuya gracia un poco monótona es puesta de manifiesto por una orquestación hábil (p. 34). En referencia a eso último fue orquestada en 1910 (Nichols 2012, p. 399).

Por otro lado, las octavas simples y compuestas en los graves y agudos abundan en *Pavane* (Sadie y Levy 2001, p. 433) El recurso de los arpeggios se va utilizando ya en la *Pavane pour une Infante défunte* (Gil-Marchex 1926, p. 1090).

### **3.1.13. *Jeux d'eau* (1901/1902/1902)**

Es una obra para piano solo. *Jeux d'eau* marca el comienzo de todas las innovaciones pianísticas que se han notado en las obras de Ravel. Estará llena de consecuencias. De ella surgirá rápidamente una nueva técnica del piano que obligará a los contemporáneos de Ravel a confesarse sus tributarios, por poco que sacrifiquen a la virtuosidad (Roland-Manuel 1952, p. 35). Posteriormente, Ravel hubo de reconocer que los *Jeux d'eau* constituyen el origen de todas las novedades pianísticas que se han querido observar en su obra. En cuanto a la influencia de los *Jeux d'eau* sobre la técnica de sus colegas, y particularmente sobre la de Claude Debussy (p. 36), se verá obligado a rendirse a la evidencia al oír las piezas que forman la colección de las *Estampes*, compuestas en 1903. Y hasta será necesario que proclame esa evidencia, no obstante, su modestia acostumbrada y su natural reserva, cuando un

crítico atribuye la primacía de los mismos procedimientos a Debussy, cuyo ejemplo éste halló en Ravel:

Vd. se extiende largamente, escribe<sup>12</sup> a Pierre Lalo el 5 de febrero de 1906, sobre una escritura pianística bastante especial, cuya invención atribuye a Debussy. Ahora bien, los *Jeux d'eau* aparecieron a comienzos de 1902, cuando sólo existían de Debussy las tres piezas *Pour le piano*,<sup>13</sup> obras por las cuales no es necesario que le exprese a VD. mi admiración apasionada, pero que desde el punto de vista puramente pianístico no aportaban nada que fuera muy nuevo. Espero que Vd. tendrá a bien excusar esta legítima reivindicación... (p. 37).

En la época la crítica, imbuida de subjetivismo romántico, exigía que cada artista habite un mundo separado y disponga no solamente de un estilo propio, sino también de una lengua y de un vocabulario exclusivos (p. 37). Basta comparar con *Pour le piano* -de perfil más convencional- para tener una prueba de la influencia de *Jeux d'eau*.



Imagen 10 *Pagodes* de Debussy cc. 11-14 (Gil-Marchex 1926, p. 1087)

En este fragmento de *Pagodes*, la primera de las *Estampes*, para expresar con delicadeza el tema en octavas, se debe presionar ligeramente las teclas con un movimiento de antebrazo de abajo a arriba, la muñeca flexible, y dejando que la mano salga del teclado con la misma actitud de un arpista que golpea la cuerda. Se observa semejanza del anterior pasaje con este de *Jeux d'eau* (Gil-Marchex 1926, p. 1087):

<sup>12</sup> Carta privada que Pierre Lalo publicó en *Le Temps* del 9 de abril de 1907.

<sup>13</sup> De las cuales Ravel orquestó la *Sarabande*.



Imagen 11 *Jeux d'eau* de Ravel cc. 19-20 (Gil-Marchex 1926, p. 1087)

La escritura y demanda técnica son las mismas. También, el siguiente *glissando* recuerda al efecto sorprendente de *Jardins sous la pluie*:

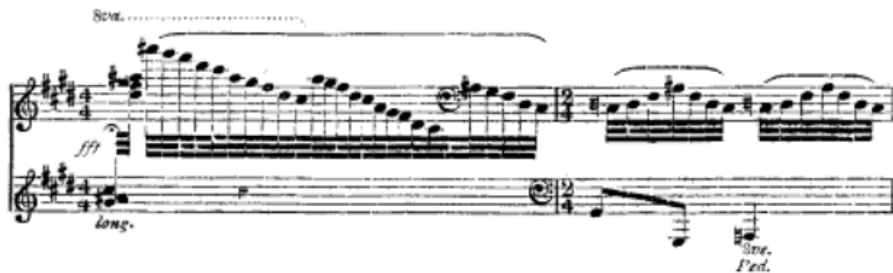


Imagen 12 *Jeux d'eau* de Ravel cc. 48-49 (Gil-Marchex 1926, p. 1088)



Imagen 13 *Jardins sous la pluie* de Debussy cc. 120-124 (Gil-Marchex 1926, p. 1088)

También prefirió la octava disminuida o la séptima mayor, por ejemplo, en los acordes de apertura y cierre de los *Jeux d'eau* (Sadie y Levy 2001, p. 433). Se destaca cómo la melodía surge de los arpeggios de la derecha al igual que de la línea de la mano izquierda (p. 435), cosa que se verá en obras como *Ondine* o *Une barque sur l'océan*.

De forma inusualmente impresionista en la obra de Ravel, la partitura original citaba una línea del poeta Henri de Régnier (1864-1936): «Un dios del río riéndose del agua que le hace cosquillas». Cabe señalar que, en las fotos, el barbudo y jovial Pierre



Joseph Ravel se parecía a Neptuno, y Ravel pudo haber escrito esta obra pensando en su padre (Ivry 2000, p. 31). El día en que se dispuso a traducir e ilustrar ese verso de Henri de Régnier con los medios de su arte, Ravel pensaba menos sin duda en trastornar la escritura del piano que en prolongar las experiencias de Liszt utilizando el registro agudo del instrumento con un espíritu voluble y sensible, cuya vivacidad se asemeja a la de las sonatas de Scarlatti (Roland-Manuel 1952, pp. 35-36). Considerada habitualmente como una declaración de impresionismo musical, *Jeux d'eau* tiene claros antecedentes en obras de Franz Liszt, como *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, pero también presagia obras futuras, como *Jardins sous la pluie* de Debussy. La pieza utiliza técnicas de piano como trinos y un *glissando* que se desliza a lo largo de las teclas negras hasta la parte inferior del teclado (Ivry 2000, pp. 30-31). La técnica de los *Jeux d'eau* aunque esté inspirada en Liszt pero difiere de la música romántica, entre otros aspectos, en que se necesita claridad y uniformidad de tono precisas, pedalización atenta con la variedad de ataque (que varía dependiendo el instrumento y la sala), la ausencia de cualquier *laisser-aller* (dejarse llevar, arrebatado) sentimental (Gil-Marchex 1926, p. 1088).

En *Jeux d'eau* hay *ostinatos* que parecen independientes del resto del material (Sadie y Levy 2001, p. 431). En la cadencia, la yuxtaposición de las tríadas de fa mayor y do mayor incluso insinúa la bitonalidad (p. 435). El mensaje del compositor es la total libertad y alegría que se obtiene al dominar la disciplina artística (Ivry 2000, p. 31). En comparación con esta obra, las exigencias virtuosas que se plantean al intérprete son mayores y, de manera significativa (Ravel 2010a, p. VI).

Esta pieza, inspirada en el sonido del agua y en los sonidos musicales de las fuentes, cascadas y arroyos, se basa en dos temas, como el primer movimiento de una sonata, sin por ello someterse al esquema tonal clásico (Orenstein 2003, p. 30). Lo confirma Ravel en su *Esbozo biográfico*:

Esta pieza, inspirada en el ruido del agua y de los sonidos musicales que hacen oír los surtidores de agua, las cascadas y los arroyos, está basada en dos motivos, a la manera de un primer tiempo de sonata, sin sujetarse sin embargo al plan tonal clásico (Roland-Manuel 1952, p. 36).

Según Gil-Marchex, esta obra fue el comienzo de una renovada técnica del piano para devolver al virtuosismo todo el brillo y sutileza que había perdido con las influencias austeras y dominantes de César Franck y Brahms en la música de cámara; y las de Wagner en el de la música teatral. Por ejemplo, uno se conformaba con utilizar

los viejos procedimientos de Mendelssohn o las «torpezas» de Beethoven. Cualquier pericia algo audaz era puesta fuera de la norma y, por tanto, era objeto de sospecha. Las aportaciones de Liszt y Chopin fueron descuidadas o despreciadas. El piano ya no era el instrumento para las «declaraciones secretas» y las «sensaciones íntimas», servía casi solamente para sustituir a la orquesta (Gil-Marchex 1926, p. 1087). Con la música de Ravel, el piano sigue conquistando independencia de la orquesta (Casella 1998, p. 64).

#### **3.1.14. *Myrrha* (1901/1901/1990)**

Esta cantata escrita para el Prix de Rome se basa en el texto homónimo de Ferdinand Beissier (Nichols 2012, p. 401). El placer que Ravel sintió siempre en plegarse a las exigencias de un juego cuyas reglas dictaba una voluntad antagónica, se expresa con felicidad en los movimientos de vals lento y los pasmos melódicos a que su cantata finge abandonarse con una destreza complaciente que no está siempre lejos del «pastiche» irónico (Roland-Manuel 1952, p. 34).

#### **3.1.15. *Quatuor* (1902-3/1904/1904)**

*Cuarteto de Cuerdas en Fa* refleja una preocupación por la estructura musical, imperfectamente realizada, sin duda, pero que aparece mucho más clara que en sus composiciones anteriores (Orenstein 2003, p. 30). Además de la forma de sonata, Ravel también empleó estructuras cíclicas en el *Cuarteto* (Sadie y Levy 2001, p. 436).

El cuarteto es flexible, ligero y delicadamente tierno. Este arte modesto e íntimo es como un cuadro de Edouard Vuillard, todavía mendelssohniano en sus pequeñas figuras voladoras listas para despegar en cualquier momento. Sus melodías son quintaesencialmente francesas, como las canciones de su maestro, Fauré, y el cuarteto fue una declaración de afecto calmado y armonioso por el lenguaje de su maestro después de dejar la clase, un hijo extendiendo sus brazos para ser abrazado por el padre perdonador (Ivry 2000, pp. 34-35). Se observa la utilización del tritono para otorgar color en toda la escala tonal *Cuarteto de Cuerdas* (Sadie y Levy 2001, p. 435).

#### **3.1.16. *Manteau de Fleurs* (1903/¿?/1906)**

*Manteau de Fleurs* es una lista obsesiva de flores que son rosas, con algo de la repetición dada al color verde en *Die Schöne Müllerin* de Schubert. En medio del

brillante ramo rosado, «los lirios tienen derecho a ser blancos», un triste acorde trae la muerte a la naturaleza, mientras la serpiente entra en el Jardín del Edén, un tema frecuente en la obra de Ravel (Ivry 2000, p. 33).

### **3.1.17. *Shéhérazade* (1903/1904/1914)**

En *Shéhérazade* una vez más, sucumbió a la fascinación que el Oriente había ejercido sobre él desde la infancia (Orenstein 2003, p. 30). *Shéhérazade* (tres canciones para orquesta y piano) cantada por primera vez por Jane Hatto en la *Société Nationale* el 17 de mayo de 1904, bajo la dirección de Alfred Cortot (Roland-Manuel 1952, p. 43), retoma de la obertura antes mencionada el motivo inicial de *Asie* (p. 33). El músico de *Asie*, bien siguiendo las imágenes y las palabras que encadena la ensoñación del poeta, obedece a la misma preocupación formal que presidía en la «féerie» primitiva, y se sirve de un artificio análogo. La sinfonía se ciñe a la narración, luego se aparta de ella, y por fin retorna para «interrumpir el cuento con arte». De suerte que este trozo, muy desarrollado con respecto a los otros dos, conserva la unidad de estilo en la incesante diversidad de los episodios (p. 43).

En cuanto a orquestación, los tres poemas atestiguaban ya los dones de un portento que es a la vez un poeta de la orquesta. Instrumentación ligera y colorida donde los timbres puros se escuchan y se responden (p. 55). Es entonces, y solamente entonces, que pueden descubrirse en Ravel, en el *cuarteto en fa* y en *Shéhérazade*, los rastros ligeros, pero seguros, de una influencia debussista. Estas tres poesías para canto y orquesta «donde la influencia por lo menos espiritual de Debussy es bastante visible -declara en el esbozo biográfico Ravel-, datan de 1903. Ahí también cedo a la fascinación profunda que el Oriente ejerció sobre mí desde la infancia». Con excepción de la escritura orquestal, que es ya personal, el tono de esta evocación, su color armónico (p. 43), la influencia espiritual (Orenstein 2003, p. 30), el giro de la declamación, sobre todo, convencen de que Ravel jamás se acercó tanto a Debussy como en este viaje imaginario. Pero ya el contrapunto de la *Flûte enchantée* lo aleja de él, y más aún la grave melodía que resiste, en *l'Indifférent*, a las seducciones ambiguas y secretas de una «música falsa» (Roland-Manuel 1952, p. 43).

Esta música grave y juvenil se manifiesta, en su ardiente suavidad, como la más espontánea que Ravel haya escrito jamás. Los arrebatos del lirismo se insertan con fuerza en el marco de un clasicismo intransigente. No lo rompen sin duda; sin

embargo, se mueven en él con una libertad tan grande que el compositor llega a veces a poner en duda su éxito en la empresa. Desconfía de esas potencias secretas que lo gobiernan, sin él saberlo, en la medida de su atractivo. Teme los entusiasmos de esa espontaneidad que lo ha llevado acaso con demasiada facilidad *de su arbitrario a su necesario*, para tomar de Paul Valéry una fórmula feliz (p. 42).

Lo exótico se revela en este ciclo de canciones de *Schéhérazade* (Sadie y Levy 2001, p. 429). Basado en Klingsor, el comienzo del poema de Klingsor, *Asie, Asie, Asie* se hace eco de *L'Azur, l'azur, l'azur!*, el final del poema de Mallarmé *Brise marine*. Un tema compartido por Mallarmé y Klingsor es la necesidad de liberarse de la civilización y escapar a la vida exótica (Ivry 2000, p. 38). En la primera de las canciones, Ravel parece compartir el ansia del poeta Tristan Klingsor por el oriente y sus placeres materiales y sensoriales, reflejados en la apertura por el lánguido escenario repetido de la palabra *Asie* (Sadie y Levy 2001, p. 430). En *Asie* Klingsor escribió inconscientemente líneas divertidas, «Y manteniendo como Sindbad mi vieja pipa árabe / de vez en cuando entre mis labios»; la palabra *pipe* en francés es un término de argot para una felación, y en su canción Ravel prudentemente cambió la pipa por «una vieja copa árabe» para ser elevada a los labios del cantante. La segunda canción, *La Flûte echantée [La flauta mágica]*, que fue marcada por el compositor como «muy lenta, dulce y expresiva», cuenta cómo una mujer amada en un harén disfruta de los besos transmitidos por la melodía de una flauta, mientras su amo duerme (Ivry 2000, p. 38). El final suave y prolongado es una de las raras ocasiones en que la música de Ravel suena como la de Debussy. *L'indifférent*, el último poema del ciclo, es una lírica de amor melancólico a una bella joven en la tradición pederasta de la poesía árabe medieval (pp. 37-38).

No dejará de notarse, con todo, sin contradecir al autor, que si su obra responde en efecto a esa voluntad de bella estructura, ella le hace eco con un arrojo, una alegría rítmica y un entusiasmo melódico extraordinarios (Roland-Manuel 1952, pp. 41-42). Ulteriormente el autor pensará en su esbozo biográfico sobre ese primer ensayo sinfónico será que estuvo «bastante dominado por la influencia de la música rusa» (p. 33).

### **3.1.18. *Introduction et Allegro* (1905/1907/1906)**

Un divertimento de cámara agradable, *Introduction et Allegro* para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas se ha convertido en una de las piezas más populares

de Ravel, y es también una de sus más suaves y menos desafiantes. Ravel habló de eliminar esta hábil y elegante pieza de su catálogo de obras publicadas, quizás porque tendía a lo que los críticos veían como uno de sus principales defectos, sustituir la gracia seductora por el sentimiento (Ivry 2000, p. 42). Nichols ha detectado un romanticismo suprimido en la *Introduction et Allegro*, que es, en algunos aspectos, una pieza de exhibición para el arpa; Ravel aquí experimenta con los timbres de orquesta dentro de una esfera limitada y dentro de un claro esquema armónico y formal (Sadie y Levy 2001, p. 437).

### **3.1.19. *Miroirs* (1904-5/1906/1906)**

Según cuenta en el esbozo biográfico forman una colección de piezas para piano que marcan un cambio bastante considerable en su evolución armónica; esto desconcertó a los músicos que hasta entonces estaban muy acostumbrados a su estilo (Orenstein 2003, p. 30). Esas cinco piezas, en que Ravel usa con cómoda libertad con estilo totalmente nuevo, certifican cada una, por su dedicatoria, que fueron concebidas en perfecta comunión de espíritu con el círculo de los *Apaches*: Así León-Paul Fargue recibe el homenaje de *Noctuelles*, Ricardo Viñes el de los *Oiseaux tristes*, Paul Sordes el de *Une Barque sur l'Ôcéan*; la *Alborada del gracioso* es ofrecida a M. D. Calvocoressi y *La Vallée des Cloches* a Maurice Delage (Roland-Manuel 1952, pp. 48-49). A pesar de estas dedicatorias, el título *Miroirs* (*Espejos*) sugiere que el compositor como narcisista estaba tan preocupado por su propia reflexión como por retratar a sus amigos. Ravel citó una etiqueta del primer acto de una traducción francesa de *Julio César* de Shakespeare, en la que Casio pregunta a Bruto si puede ver su propio favorito, y Bruto responde: «No, Casio, porque el ojo no se ve a sí mismo, sino por reflejo, de otra cosa» (Ivry 2000, p. 43).

Recordemos la confesión que Ravel nos hace aquí de una intención descriptiva. Esa intención va a despuntar en cada página de una colección cuyo título mismo es significativo y responde al aforismo de Ernest Hello: «El arte tiene como carácter el preparar la armonía que no ha sido hecha todavía, presentándonos su imagen en un espejo» (Roland-Manuel 1952, p. 48).

Sin pensarlo acaso, Ravel reanuda, en los *Miroirs*, una tradición secular de la música francesa, que prefiere, al revés de Beethoven, la «pintura» a la «expresión de los sentimientos» (recuérdese la tesis de Bricard sobre la tendencia de la música francesa a entenderla como arte sonoro en lugar de medio de expresar sentimientos).

Será siempre menos curioso expresar esos estados de alma y vivirlos en música que representar los rostros y los paisajes que los han hecho nacer. «Si la música puede pintar el objeto sin hacer primero la confesión del pintor -dice André Suarés- la música de Ravel lo logra mejor que cualquier otra»; la música de *Miroirs* muy particularmente, según Roland-Manuel (p. 48).

Los *Miroirs* dan lugar a una estructura cuya nitidez nada pierde al hacerse más flexible. La cuadratura métrica queda rota. El campo de la modulación se amplía. La armonía, sobre todo, se enriquece, adquiere un relieve, una agudeza individual. Excede las promesas de la *Habanera* de 1895. Con todo, esas audacias, lejos de arrastrar a Ravel «a la delicia pura sin derrotero» de la sensación deseada y seguida por ella misma, le acercan más a las realidades substanciales de la música y lo hacen ceñirse más firme que nunca a la tonalidad (p. 49). En comparación con las obras para piano anteriores *Miroirs*, las exigencias virtuosas que se plantean al intérprete son mayores y, de manera significativa (Ravel 2010a, p. VI). Se destaca de estos espejos la recurrencia en el uso de los arpeggios (Gil-Marchex 1926, p. 1090).

Los *Apaches* a los que Ravel tocó por primera vez sus *Miroirs* no apreciaron los *Oiseaux tristes*, comparando a Ravel con un comerciante que tiene dos miserables pajaritos que nadie quiere comprar (Ivry 2000, pp. 43-44). Difíciles de ejecutar, esas piezas parecieron al pronto difíciles de entender (Roland-Manuel 1952, p. 49).

### **3.1.19.1. Noctuelles**

*Noctuelles (Polillas)* es una pieza directa y comunicativa sobre una polilla que revolotea. Ravel se identificó con los insectos voladores y durante su última enfermedad en San Juan de Luz, le dijo a un sacerdote visitante: «Soy una mariposa, Padre, cierre la ventana o podría salir volando» (Ivry 2000, p. 43-44).

### **3.1.19.2. Oiseaux tristes**

Según dice Ravel, la más antigua de estas piezas y, para él la más característica, es *Oiseaux tristes*, la segunda composición. En esta obra, evoca a los pájaros perdidos en el letargo de un bosque muy sombrío, durante las horas más calurosas del verano (Orenstein 2003, p. 30). *Oiseaux tristes* ofrece una sensación de espacio vacío y soledad, con ecos resonantes que sugieren que los tristes pájaros del título se refugiaron en un campanario. Su tono se consideraba un poco batallador (Ivry 2000, pp. 43-44).

Sin embargo, en los *Oiseaux tristes*, se intenta liberar de la influencia impuesta por *Jeux d'eau* buscando estructuras formales diferentes dentro de la ansiada coherencia formal recurrente en Ravel (Sadie y Levy 2001, p. 436).

### **3.1.19.3. *Une barque sur l'océan***

Por el contrario, *Une barque sur l'océan* tiene la exuberante flotabilidad del mar, aunque al compositor no le gustaban las travesías marítimas (Ivry 2000, pp. 43-44).

En esta obra también da la sensación que de lo arpegios emerge la melodía (Sadie y Levy 2001 p. 435), los cuales abundan especialmente en esta tercera pieza (Gil-Marchex 1926, p. 1090). Finaliza la orquestación de *Une barque* en octubre de 1906 (Nichols 2012, p. 392).

### **3.1.19.4. *Alborada del gracioso***

Hoy todavía los pianistas, más intimidados que seducidos por esos espejos mágicos, sólo conservan de ellos la *Alborada del gracioso*,<sup>14</sup> donde la virtuosidad cortante y seca contrasta, a la española, con los arrebatos extáticos de la melopea amorosa, que interrumpe los bordoneos furiosos de las guitarras. Trozo admirable, por otra parte (Roland-Manuel 1952, p. 49). El ritmo permanente y reiterado es una cualidad llamativa de *Alborada* (Sadie y Levy 2001, p. 430). Ravel tenía predilección por la octava disminuida o la séptima mayor, como se ve en los primeros cinco compases de la *Alborada del gracioso* (p. 433).

*Alborada del gracioso* significa la serenata del amanecer de Gracioso. Gracioso era un personaje de las obras españolas del siglo XVII de Tirso de Molina y otros. Era escatológico, sexual, antifeminista, antisemita, y un vehículo para la sátira salvaje y antiheroica. A menudo era un sirviente que parodiaba el amor de su amo hablando del laxante que había tomado o rasgando el viento en el escenario. Un burócrata con licencia para todas las obscenidades, Gracioso también podía ser conmovedor, pero sobre todo burlaba el erotismo declarando como idénticos a hermafroditas, homosexuales y eunucos. Varios amigos de Ravel creían que, en la *Alborada*, Ravel dibujó un autorretrato como Gracioso, el antihéroe del romance, alguien que veía el amor heterosexual como un observador exterior o la antítesis de la imagen de un espejo (Ivry 2000, pp. 43-45). Como otros autorretratos de *Miroirs*, Gracioso se parece

---

<sup>14</sup> Gracioso: personaje amable y chistoso de la comedia española.

a los retratos de Goya de la realeza española, que son tan desagradables que uno se pregunta si son una sátira (p. 44).

### **3.1.19.5. La vallée des cloches**

*La Vallée des cloches*, la obra final de *Miroirs*, comienza con notas altas como *La campanella* de Liszt, en la tranquilidad de las montañas de los campanarios, después de la emoción del baile de Gracioso (Ivry 2000, p. 45).

Utiliza notas pedales, ostinatos y cambios de registro que parecen que otorguen más espacio, lo cual recuerda a la producción lisztiana (Sadie y Levy 2001, p. 435). Aunque, se sucede material que parece ajeno a los patrones repetitivos de *ostinato* (p. 431). También prefirió la octava disminuida o la séptima mayor, los primeros cinco compases de la *Alborada del gracioso* (p. 433).

### **3.1.20. Sonatine (1903-5/1906/1905)**

*Sonatine*, dedicada a Cipa Godebski y a su esposa Ida, se desarrolla en tres movimientos, marcados como *Modéré*, *Mouvement de Menuet* y *Animé*, con una duración total de unos doce minutos. Representa y avanza en los *Jeux d'eau* porque, aunque el agua sigue fluyendo, la emoción aparece en medio de los chorros, no es en efecto miniaturista. Después del primer movimiento deliberado, el minué es decisivo y avanza, una danza inteligente con el ingenio francés del siglo XVIII. (Algunos amigos de Ravel afirmaron que «se parecía a Voltaire», pensando en los cariñosos retratos cómicos del pintor suizo Jean Huber del filósofo ágil y delgado como un barra que se metía en sus pantalones o daba patadas a un caballo) (Ivry 2000, p. 33).

El ímpetu apasionado del primer movimiento, la gracia tierna y nostálgica del *Menuet*, la vivacidad trepidante del final lleva el doble sello de la juventud y la maestría. Logra regirse a formas clásicas con claridad y nitidez casi meridionales, en vez de contrariarlas, lirismo conciso, un arranque melódico ingenuo, según Roland-Manuel, de la *Sonatine* (Roland-Manuel 1952, p. 47). Es similar al *Menuet antique* en cuanto a su modalidad y ornamentación. Al mismo tiempo, también es de carácter clásico, no sólo en su uso de la forma de sonata y el minué, sino en su claridad melódica, su fraseo regular y sus cadencias (Sadie y Levy 2001, p. 429).

Las notas repetidas es una característica muy típica de la técnica del cembalo húngaro y se ajusta muy bien a la identidad raveliana como se ve en el extracto del final de la *Sonatine*:





Imagen 14 *Sonatine* de Ravel c. 4 (Gil-Marchex 1926, p. 1088)

Los *ostinatos*, las notas pedales y los cambios de registro provocan una sensación de espacio que recuerda a Liszt (Sadie y Levy 2001, p. 435).

### **3.1.21. Noël des jouets (1905/1906/1914)**

En esta canción que describe el brillo de los regalos de Navidad (Ivry 2000, p. 42) Belzébuth, un perro siniestro, mira fijamente al niño Jesús. La presencia del mal en el jardín, o en el pesebre, es una tradición en la iconografía religiosa. Por ejemplo, la canción de Hugo Wolf, *Auf ein altes Bild*, a un poema de Edouard Mörike, describe una pintura de la Virgen y el Niño en la que la cruz ya está presente. El poema y la canción de Ravel son folclóricos, con ganado mecánico cuyas voces agudas balan ¡Noël! ¡Noël! Las asonancias de Hars, como la final *grêle bête Noël*, sugieren un primitivismo que traquetea (Ivry 2000, p. 42-43).

Siendo una obra para voz y piano, las tríadas paralelas abundan en obras tan dispares como *Noël des jouets* (Sadie y Levy 2001, p. 433). Realizó la orquestación de esta obra en 1906 (Nichols 2012, p. 399).

### **3.1.22. La cloche engloutie (1906-incompleta)**

Este proyecto de ópera se basó en la novela de Gerhart Hauptmann con el libreto de André Ferdinand Hérold (Nichols 2012, p. 402). La *Cloche engloutie* llena de elfos y ninfas, este cuento de hadas nunca se completaría. La obra en verso de Hauptmann, que hoy se descarta por su torpe prosodia, trata de sirenas, hombres y un malicioso sátiro del bosque, «un duende del bosque que fuma en pipa». Una campana, llevada a una capilla de montaña, cae en un lago como castigo por la impotencia creativa del héroe de la obra (Ivry 2000, p. 54).

### 3.1.23. *Histoires naturelles* (1906/1907/1907)

Esta obra está compuesta para piano y voz en base a (Nichols 2012, p. 401) cinco poemas de la colección irónica de viñetas de corral de Jules Renard, *Histoires naturelles* (Ivry 2000, p. 46). Fue puesta en escena por primera vez el 12 de enero de 1907 con la voz de Jane Bathori, de sobresalientes aptitudes y sumisa fidelidad al compositor (Roland-Manuel 1952, pp. 52-53). La primera representación de las *Histoires naturelles* en la *Société Nationale de Musique* de París provocó un verdadero escándalo, seguido de una viva polémica en la prensa musical de la época (Orenstein 2003, pp. 30-31).

Las armonías «asiáticas» de *Histoires naturelles* evocan el esplendor oriental del pájaro, que camina extendiendo su cola después de haber sido rechazado por su prometida. En la segunda canción, *Le Grillon*, un grillo cansado de vagar pone su casa en orden. A diferencia de los cantos de Schubert, en los que los grillos son compañeros humanos, aquí el cantante se siente inseguro, reducido a las tareas del insecto. Como el *Ballet of the Unhatched Chicks* de Mussorgsky, esta canción celebra la evanescente ligereza de las pequeñas cosas vivas (Ivry 2000, pp. 46-47). A diferencia de otros humoristas de corral en la música como Chabrier, Ravel creó historias naturales que son fríamente impasibles, no abiertamente alegres (p. 47).

Las *Histoires Naturelles* eran un ejercicio de declamación (Roland-Manuel 1952, p. 55).

El lenguaje directo y claro, y la profunda y oculta poesía de Jules Renard me tentaron durante mucho tiempo. El texto en sí mismo me exigía un tipo particular de declamación musical, estrechamente relacionado con las inflexiones de la lengua francesa (Orenstein 2003, pp. 30-31).

Sin embargo, en *Histoires naturelles*, Ravel llevó su tratamiento del lenguaje más allá de Debussy: en el ciclo de canciones logró una rara expresividad y calidad dramática que se asemeja más al brío de las canciones de animales de Chabrier. Los acompañamientos de Ravel complementan el estilo fácil de la escritura vocal, asumiendo el carácter y las preocupaciones de las diversas criaturas. Las majestuosas corcheas con puntillo, a la manera de la obertura francesa, parecen empatizar, más que ridiculizar, con los preparativos prematrimoniales del pavo real. El piano también proporciona un comentario sobre los detalles de las actividades del

grillo, con delicadas notas de adorno y un dramático uso del silencio (Sadie y Levy 2001, pp. 435-436).

Se patenta una insolencia de la que nace una declamación nunca oída que concilia los intereses de la melodía con las exigencias de la prosodia francesa. Declamación que produce elisiones mudas, y cuya sequedad resalta sobre un acompañamiento lleno de misterio y de gracia (Roland-Manuel 1952, pp. 51-52).

### **3.1.24. *Cinq mélodies populaires grecques* (1904-6/1905-6/1906)**

Obra para piano y voz (Nichols 2012, p. 400), *Cinq mélodies populaires grecques* comienza con una *Chanson de la mariée* muy optimista, con una línea vocal virginal pura, y continúa con *Là-bas, vers l'église*, una canción sobre la iglesia de Ayio Sideor, con una melodía piadosa que se inclina hacia la ópera italiana. Un acompañamiento engañosamente simple tiene un toque de Mussorgsky en el bajo de campana. La tercera canción es una llamada de atención de un galante soldado que alardea de sus pistolas y de «una buena y afilada espada colgada a mi lado», alabando narcisistamente su propia belleza. Al igual que en *Shéhérazade*, la inclinación de género es evidente en la letra, que suele ser interpretada por mujeres cantantes (Ivry 2000, pp. 39-40). La *Chanson des cueilleuses de lentisques* (*Canción de los recolectores de maíz*) es una resignada y humilde oda de amor desesperado de un trabajador a un transeúnte «más guapo que un ángel», un joven inaccesible apasionadamente amado; la canción tiene ecos de sufrimiento maternal. La última canción, *Si gai*, introduce una melodía muyailable, en lugar de terminar con una canción deprimente sobre el amor sin esperanza. *Cinq mélodies populaires grecques* es mejor cuando es cantada en griego por una mujer, como la mezzosoprano Irma Kolassi, ya que puede parecer cursi en la traducción francesa de Calvo (p. 40).

Otros conjuntos de canciones demuestran la habilidad de Ravel para imitar los estilos vernáculos. Calvocoressi elogió la forma en que capturó el idioma popular apropiado en las *Cinq mélodies populaires grecques* (Sadie y Levy 2001, p. 430). Incluso en el folclore, Ravel trajo las complejidades del género a su creatividad.

El crítico Jeremy Sams afirma que Ravel «con frecuencia prefiere una voz femenina en una canción masculina: «disfraz, paradoja y personificación lo son todo» (Ivry 2000, p. 40).

### **3.1.25. *Vocalise-Etude en forme de Habanera* (1907/¿?/1909)**

Es una obra para voz y piano (Nichols 2012, p. 400) escrita para un editor de un álbum de cantos. Ivry dice que es flamenco salpicado de coloratura, con algo de la pirotecnica vocal de *Lucia* de Donizetti. Como el *Menuet antique*, el *Vocalise en forme de Habanera* mezcló dos sexos, con un cierto grado de sensibilidad de campo. *Les Grands Vents venus d'outre-mer* es una canción sobre «adolescentes amargados que se hacen a la mar». Sin embargo, con Ravel era poco probable que se escapara a climas exóticos como Marcel Proust. Ambos estaban atados a sus madres (Ivry 2000, p. 49).

### **3.1.26. *Sur l'herbe* (1907/1907/1907)**

Esta obra para canto y piano emplea texto de Paul Verlaine (Nichols 2012, pp. 400-401). Es un monólogo poético de un abad rebelde sobre el libertinaje del siglo XVIII. El poema de Verlaine comprende cumplidos vertiginosos que rayan el límite. Esta pieza se remonta a las burlas y chistes de los *Apaches*, cuyo propio abad, Léonce Petit, de cabello rizado, parecía un lánguido príncipe persa. A modo de curiosidad, Petit terminó como capellán de la Ópera, un cargo de la alta sociedad, en el que era responsable de las almas de los bailarines de balé y tenores (Ivry 2000, pp. 48-49).

### **3.1.27. *L'heure espagnole* (1907-9/1911/1911)**

Es extraño que Roland-Manuel encaje la composición íntegra de la obra de un trazo en la calle Chevallier, de Levallois, entre los meses de mayo y septiembre de 1907 (Roland-Manuel 1952, p. 59) cuando Nichols asegura que Ravel solo tenía completada la partitura de voz y piano para cuando terminó *Gaspard de la nuit* (Nichols 2012, p. 392). Es por eso que no se va a considerar aspectos que se hayan producido posteriormente como su recepción o publicación, aunque Ivry considere que se publicó la partitura para piano y voz en 1908 (Ivry 2000, p. 58).

Una conversación en música: *L'heure espagnole* es precisamente eso (Roland-Manuel 1952, p. 58). Afirma su intención de renovar la tradición de la ópera bufa (Orenstein 2003, p. 30). El título de la ópera, normalmente traducido como *La Hora Española*, podría también ser interpretado como *El Tiempo Español*, o, *¿Qué hora es en España?*, una ligera referencia a las costumbres en el extranjero (Ivry 2000, p. 57). La sinfonía relojera de *L'heure espagnole* nació del canto de los cilindros y resortes

que habría acompañado la entrada del satánico Coppélius (Roland-Manuel 1952, pp. 32-33) en el primer cuadro de *Olympia* (ópera inacabada de 1898) (Nichols 2012, p. 402).

Las *Histoires Naturelles*, dijo Ravel, que le prepararon para la composición de *L'heure espagnole* (Roland-Manuel 1952, p. 58) ópera cómica (Orenstein 2003, p. 30) cuyo libreto, de Franc-Nohain, combinaba juegos de palabras gravemente divertidos y anarquía sexual, pero la música, refinada y magistral, trasciende el género de la farsa sexual francesa. Su desenfadada invención musical transforma las preocupaciones del libreto en triunfo fálico y chistes pesados sobre el amor y la muerte (Ivry 2000, p. 55). Contiene un ideal francés de rapidez e ingenio. Es un placer interminable de escuchar, así como es difícil de realizar, porque los chistes orquestales son muy numerosos. Por ejemplo, burlándose de los rituales de apareamiento, Ravel ofreció una versión cómica del dibujo anatómico de Leonard da Vinci de una pareja teniendo relaciones sexuales (pp. 56-57). Concepción, uno de los personajes, comenta que «los relojes tienen oídos», y que los instrumentos de viento de la orquesta funcionan con complicidad de guiño. Una y otra vez, la orquesta comenta la acción del escenario, como en los teatros de burlesque donde el baterista sigue los golpes y chirridos de un bailarín. Ravel se inspiró en la inmediatez y la frescura cómica del teatro popular. El gran arte también es parodiado. Para evocar el efecto mareado de estar dando vueltas dentro de un reloj, Ravel emplea un arpa como lo hizo Debussy en *La Mer* (pp. 57-58) aunque sobrepasa la influencia de Debussy. La alegría mientras componía *L'heure* se refleja en esa música con tanto brillo (Roland-Manuel 1952, p. 59).

Todo esto sobrevuela al oyente de forma condensada. Haciendo bromas en las convenciones de ópera, los chistes de Ravel (Ivry 2000, p. 58), sobre todo de uno de los chicos (p. 55), son demasiado ingeniosos para ser llamados «camp», es decir, tipo de acción sobreactuado deliberadamente que crea un ambiente de autosátira. Alteró brillantemente el *kitsch* para servir a sus propios medios, en lugar de recrearse en él para su propio beneficio (p. 58).

La primera escena se abre con tres metrónomos funcionando a diferentes velocidades en la tienda de un maestro relojero. Ravel especificó que los metrónomos deberían estar ajustados a 40, 100 y 232, siendo el último más rápido de lo que puede funcionar el metrónomo estándar, mientras que la orquesta está tocando a un tempo básico de 72, o una «marcha lenta» militar. Torquemada, un relojero que ha sufrido

una infidelidad, recibe una visita del arriero Ramiro, quien afirma que su reloj se dañó cuando su tío fue empitonado por un toro (aquí la orquesta hace un sonido parecido al de un toro). La infiel esposa de Torquemada, Concepción, irrumpe con una pequeña melodía burlona y romántica en la tradición de la ópera italiana. Espera impaciente a que su marido salga en su ronda semanal para dar cuerda a los relojes de la ciudad. Es entonces cuando se encuentra regularmente con su amante, una preciosa hora de libertad que ahora se ve amenazada por la presencia de Ramiro. Para deshacerse de él, Concepción le pide al arriero que suba uno de los dos pesados relojes del abuelo a su dormitorio. Al más puro estilo de *Alicia en el País de las Maravillas* donde lo grande se hace pequeño, el arriero insiste en que los relojes son simplemente «una paja, un grano de nuez, etc.» Mientras desaparece en la planta de arriba, el amante de Concepción, Gonzalve, entra, tarareando al mejor estilo de tenor, pero como los amantes no están solos en la casa, le pide que se esconda en un gran reloj de pie. Al arriero Ramiro, que no se da cuenta, le pide que lleve el reloj, que de repente es bastante pesado, hasta la habitación de Concepción, y realiza la tarea de forma brillante. Sin embargo, hay que rellenar otro reloj cuando otro pretendiente, un voluminoso banquero llamado Don Íñigo Gómez, llega a la escena y también se ve obligado a esconderse en el interior de otro reloj. Una vez más le pide a Ramiro que lleve la carga arriba, pero Concepción llega a la conclusión de que sus dos pretendientes son cada uno insatisfactorios a su manera: el poeta es demasiado poético y el banquero demasiado estrafalario. Sus ojos se posan en Ramiro, que ha realizado tales proezas con buen ánimo, y decide tomarlo como su nuevo amante. Los dos salen de su dormitorio, y Torquemada el relojero regresa a casa, encontrando a los dos zagales rechazados en sus relojes, a quienes se los vende rápidamente. Concepción regresa con su arriero, pero su marido sigue contento por sus ventas inesperadas, y la ópera concluye con un quinteto cómico que afirma la moraleja, «¡llega un punto en las diversiones del amor en el que el arriero le toca su turno!» (pp. 56-57).

El propio Ravel describió *L'heure espagnole* como «una parodia molieresca de la vida en un escenario español; debe tomarse tan despreocupadamente como uno se come un bombón». La influencia de Molière es clara en la forma en que el libreto se divide en «escenas» para uno o dos personajes, como en las obras de teatro del siglo XVII. El distanciamiento de la comedia erótica la transformó en arte (p. 57).

En la ópera *L'heure espagnole*, Ravel ridiculiza al poético pero ineficaz Gonzalve, asignándole los rasgos más estereotipadamente españoles, como melismas extendidos, florituras decorativas e inflexiones modales. El ritmo juega un papel crucial en las obras españolas, en patrones cortos, repetitivos y a menudo sincopados. Mientras tanto, la gente es comparada con los relojes: la puntualidad y la eficiencia del arriero se valoran por encima de las indulgencias poéticas de Gonzalve, los relojes y las marionetas cobran vida, y las personas, especialmente Concepción, se describen como mecanismos. Sin embargo, el tratamiento de estas automatizaciones por parte de Ravel está lejos de ser estático; al evitar la excesiva repetición, le da a su sujeto color y diversidad españoles (Sadie y Levy 2001, p. 430).

No obstante, la referencia al reloj es relevante. Hay temas serios en todo esto: «Nuestro tiempo se mide sin piedad», como observa Concepción. El reloj es un *memento mori*, un impulso a los placeres físicos, porque la vida es corta. Cuando Gonzalve se esconde en el segundo reloj, para ser llevado a su dormitorio en una parodia del caballo de Troya, declara que su amor es «más fuerte que la muerte» (Ivry 2000, p. 58). Es interesante que en *L'heure espagnole*, los personajes casi se convierten en autómatas, pero los autómatas suenan con el tierno calor de la vida (Orenstein 2003, p. 18).

### **3.1.28. *Rapsodie espagnole* (1907-8/1908/1908)**

Es una obra para orquesta sinfónica (Nichols 2012, p. 399) que tiene cuatro movimientos, de los cuales el tercero es la *Habanera* que originalmente apareció como el primer movimiento de *Sites auriculaires*. Los otros tres son *Preludio à la nuit*, *Malagueña* y *Feria* (Ivry 2000, p. 50) No es al azar que Ravel introdujo en su *Rapsodie*, sin cambiarle una nota, su *Habanera* de 1895. Resulta tanto más puesta en su sitio cuanto que parece haber comunicado algo de su espíritu a las otras piezas de esta fantasía de gusto español. En el *Prélude à la nuit*, en la falsa *Malagueña* o en la vehemente *Feria* final, se insertan audazmente estereotipadas fórmulas andaluzas en la trama útil tejida por la sinfonía: «Elementos casi objetivos, escribe Alberto Mantelli, tomados de la realidad de una cadencia rítmica, de un giro melódico español, que concurren a la puesta en obra de una materia sonora alejada de las divinas ambigüedades debussystas» (Roland-Manuel 1952, pp. 55-56). Porque es el piano (por un contraste que está, amplificado, en *L'heure espagnole*) el que asume aquí la misión de evocar «la campana muda» (p. 52). La preocupación de Ravel por España

continuó en esta *Rapsodie espagnole* (Ivry 2000, p. 50).

También en junio (de 1908), Ravel parece haber pasado algunos días en la casa de campo de Godebski La Grangette en Valvins (Île-de-France), corrigiendo las pruebas de *Rapsodie espagnole* (Nichols 2012, p. 104).

La *Rapsodie espagnole* es ante todo un estudio de orquesta. Es en ella donde resuena por primera vez esa orquesta nerviosa, felina, cuya transparencia, nitidez y vigor son ejemplares, cuya sonoridad, sedosa y seca a la vez, es como la marca de Ravel. Ninguna instrumentación había obtenido hasta entonces *tutti* tan aplastantes ni *piani* tan leves (Roland-Manuel 1952, p. 55).

Esta obra, donde lo fantástico se inserta en lo cotidiano, donde la leyenda se inserta en el marco de la vida moderna, ya será de influencia para Zoellner y Ottorino Respighi. Ravel, que sintió la atracción por el *tic tac* de los autómatas y en el runrruneo de las máquinas, le encanta la idea de introducir el reino de lo maravilloso en el mundo de las fábricas (pp. 49-50).

En *Rapsodie espagnole* esos acordes duros y cerrados que acusan el contorno de la melodía, ese insistente pedal medio donde el ímpetu del ritmo se quiebra, donde las armonías se avivan al contacto de un do sostenido implacable que las sostiene golpeándolas, esas cadencias que son una sorpresa esperada, esa música seca y sensible resume por anticipado todas las potencias que Ravel desarrollará mucho más tarde (p. 26).

Emplea una gran orquesta, incluyendo un sarrusofón (un fagot de metal francés), una gran sección de percusión, una celesta y dos arpas. Con una oleada orquestal de alegría, el preludio lunar describe el momento en que llega la noche. En la *Malagueña*, las castañuelas salvajes y el tambor se alternan inexorablemente (Ivry 2000, p. 50). *Feria* es como la música que se escucha en un transatlántico que pasa, cuando de repente la música se acerca más al oyente. Los violines hacen un sonido felino. Los lánguidos pasajes para violonchelos y contrabajos suenan como las desgastadas monturas de Don Quijote y Sancho Panza, que se arrastran tras una derrota. *Rapsodie espagnole* es una conocida pieza orquestal que no ha perdido su fundamental extrañeza. Jugando con elementos pintorescos, Ravel nunca abandona la experimentación, usando *glissandi* para obtener un efecto a veces alarmante (p. 51).

Incluso la *Rhapsodie espagnole*, su primera obra compuesta enteramente por movimientos de estilo español (construidos alrededor de una orquestación de la



primera *Habanera*), se inspira en una diversidad de fuentes, incluyendo a Rimsky-Korsakov en la orquestación de la *Malagueña*, el octatonismo del *Prélude à la nuit*, y en Debussy en las texturas de *ostinato* de los dos primeros movimientos. (Stravinsky, por su parte, se anuncia aquí en el tratamiento de los vientos maderas y metales). Mientras que la *Habanera* pierde su incisividad, el último movimiento de la *Rhapsodie, Feria*, es el más abiertamente hispano, capturando la incesante y repetitiva cualidad rítmica (Sadie y Levy 2001, p. 430).

### **3.1.29. *Ma mère l'Oye***

Roland-Manuel dice que primero empezó a componer *Ma mère l'Oye* antes que *Gaspard* (Roland-Manuel 1952, p. 61) pero, por otro lado, Nichols pone la fecha de inicio de composición de la *Pavane de la belle au bois dormant* (primera pieza de *Ma mère l'Oye*) a partir del 20 de septiembre de 1908 (Nichols 2012, p. 392). En boca del propio Ravel, en el esbozo biográfico nombra *Ma mère l'Oye* justo antes de *Gaspard de la nuit* aunque lo único que dice es que data de 1908 sin dar más especificaciones (Orenstein 2003, p. 30). 1908 puede significar haberla empezado en enero o en diciembre por lo que sigue prevaleciendo la información de Nichols. Además, también Orenstein señala que fue posterior su composición y no prueba que haya habido bocetos de *Ma mère l'Oye* anteriormente (p. 6), es por eso por lo que no se toma como precedente de *Gaspard de la nuit* ni se explicará.

## **3.2. *Gaspard de la nuit***

### **3.2.1. Motivaciones para su composición**

Los detonantes para componer *Gaspard de la nuit*, según las fuentes citadas fueron tres: la suficiente influencia que causó el volumen de poemas de Aloysius Bertrand en Ravel, la situación terminal de su padre debido a una apoplejía y la ambición por superar la dificultad de la obra para piano *Islamey* de Balakirev.

En primer lugar, ya en 1895 (Gubisch 1980, p. 188) Viñes introdujo a Ravel en la obra de Aloysius Bertrand<sup>15</sup> con los poemas en prosa *Gaspard de la nuit* publicados

---

<sup>15</sup> De ascendencia italiana (Ravel 2003, p. 9), Jacques Louis Napoléon Bertrand (del 20 de abril de 1807 en Ceva, Italia al 29 de abril de 1841 en París), fue hijo de Laure Daviso y Georges Bertrand, oficial de la gendarmería imperial. Tras sucesivos ascensos la familia se mudó pasando por Spolète y Mont-de-Marsan hasta llegar a 1815 a Dijon. Tres años después ingresó en el Colegio Real. En 1826 Louis Bertrand, mientras cursaba segundo año de retórica, fue admitido en la Sociedad de Estudios de

por primera vez en 1841, el año siguiente al del fallecimiento de su autor (Nichols 2012 p. 100). El compositor estaba fascinado por sus sonoridades sensuales y su lenguaje musical (Ravel 2010a, p. VI). Inmediatamente a Ravel le atrajeron las visiones románticas del poeta (Ravel 2003, p. 9) y simpatizó, más aún porque los cuentos de hadas góticos estaban de moda en ese tiempo. Ravel tenía predilección por las visiones infernales de la Edad Media de Poe, como dice Jourdan-Morhange (2005, p. 31), las cuales veía reflejadas en los poemas de Bertrand (apodado «orfebre de las palabras» por Sainte-Beuve).

El 12 de noviembre de 1895 Viñes anotó en su diario que Ravel y su madre vinieron por la tarde y Ravel le dijo que el ejemplar de *Gaspard de la nuit* que había comprado en Londres era muy raro. El 25 de septiembre de 1896 Viñes permitió a Ravel llevarse su copia de *Gaspard* y no la recuperó hasta el 20 de diciembre de 1897, alegando Ravel que había estado en el fondo de un baúl (Nichols 2012, p. 23).

Ricardo Viñes, su amigo de la infancia y la adolescencia, fue a la vez su amigo y su intérprete, siempre dispuesto a difundir su música, a compartir con él su admiración o sus descubrimientos literarios. A diferencia de muchos virtuosos engullidos por su arte, nuestro querido Viñes tenía una muy buena cultura. Fue a través de él que Ravel conoció a Aloysius Bertrand, cuyos tres poemas iba a ilustrar (Fargue 1949, p. 33).

Hacia 1900 la musicalización de la literatura y la poetización de la música experimentaron un nuevo florecimiento, especialmente en París, el principal centro artístico europeo de la época. Los salones aristocráticos en los que Maurice Ravel fue un invitado bienvenido, así como los círculos artísticos privados como los *Apaches*, de los que Ravel también era miembro, ofrecían una gran cantidad de oportunidades para la inspiración mutua. La fusión de las artes no dejó de influir en Ravel, aunque en general sólo se insinúa en sus piezas para piano -mediante el uso de lemas literarios adjuntos como prólogos, como los que se encuentran en *Habanera* (de los *Sites auriculaires*, 1895-1897) y *Jeux d'eau* (1901) (Ravel 2010a, p. V).

---

Dijon donde leyó «Escena indostani» y «Las grandes compañías». En 1828 su padre murió el 27 de febrero y fue nombrado gerente del periódico *Le Provincial* donde publicará sus primeras composiciones. Una de ellas fue elogiada por Victor Hugo. Viajó, posteriormente, a París donde se quedó hasta 1830 aunque sin éxito. De nuevo en Dijon Bertrand trabajó en *Le Spectateur*, luego de redactor jefe del *Patriote de la Côte d'Or* y escribió un vodevil *M. Robillard ou le Sous-Lieutenant des hussards* que fracasó. Volvió a París en 1833 para intentar publicar *Gaspard de la nuit* al tiempo que trabajó de secretario del barón Roederer (su protector) y se le manifestaron los primeros síntomas de la tisis. Su drama *Daniel* (primera publicación con su seudónimo Aloysius) tampoco tuvo éxito. Bertrand ingresó primero en el hospital de Nôtre Dame de la Pitié y luego en el hospital Necker donde murió el 29 de abril (Bertrand 2014, pp. 26-28).

Tal vez, se sintió movido a escribir su suite por la aparición en 1908 de una nueva edición de la obra de Bertrand, publicada por el *Mercure de France*. El volumen incluía cincuenta y un poemas en seis libros, un discurso al crítico literario Sainte-Beuve y trece *pièces détachées, extraites du portefeuille de l'auteur* (Nichols 2012, p. 100).

No obstante, varios biógrafos relacionan la génesis de *Gaspard de la nuit* directamente con la situación personal opresiva de Ravel en ese momento. Por un lado, tuvo que admitir la derrota en su intento de obtener una producción de su ópera *L'heure espagnole*; por otro, su padre, que había sufrido una apoplejía dos años antes, se encontraba en una situación peor y su fallecimiento era inminente (ocurrió en octubre de 1908) (Ravel 2010a, p. VI). Es muy posible que la prolongada enfermedad de su padre, que finalmente le llevó a la muerte, contribuyera a incitar a Ravel a componer música para los fantasmales poemas de Bertrand. Es bien sabido lo dependiente que era Ravel de su familia, primero de su madre, luego también de su padre y finalmente de su hermano de confianza, Edouard. El hecho de que un inválido, tambaleándose al borde de la conciencia, que ya no reconoce a sus seres queridos, puede convertirse en una pesadilla. Esta tensión e hipersensibilidad de los nervios está omnipresente en el *Gaspard de la nuit* de Ravel con su música ondulante y murmurante, que de repente estalla en gritos y palpitaciones amenazantes (Ravel 2011, p. X). Aun así, la cuestión de si esta situación tuvo algún efecto en la elección de la fuente textual y el diseño de la obra, o en qué medida, debe permanecer en el terreno de la especulación, ya que no ha sobrevivido ningún documento relevante. Cabe destacar que las ambiciones puramente musicales también pueden haber desencadenado la composición de *Gaspard*. En las pocas declaraciones transmitidas sobre su ciclo de piano, Ravel siempre insistió en el aspecto virtuoso de las piezas (Ravel 2010a, p. VI).

Una muestra de lo informado que estaba Ravel de las composiciones para teclado de su época es que quedó particularmente impresionado por la fantasía oriental de Balakirev, *Islamey* (1869, segunda versión en 1902), que se consideraba lo último en virtuosismo de teclado (Orenstein 2003, p. 347) y era muy popular entonces quizá en parte por la versión de Anton Rubinstein, no muy del agrado de Busoni por otro lado (Casella 1998, p. 84). Uno de sus objetivos era crear algo que superara en virtuosismo todo lo que se había escrito antes, incluyendo el temido *Islamey* de Mily Alexeyewich Balakirev (Ravel 2011, p. XII), según informó a Maurice

Delage (Orenstein 2003, p. 347). Pero no solo *Islamey* fue una inspiración en materia de escritura pianística para Ravel (Ravel 2010a, p. VI), se sabe que al escribir *Gaspard* estudió los *Études d'exécution transcendante* (1826-52) de Franz Liszt, que pertenecen a las obras más difíciles del repertorio pianístico escrito hasta entonces (Ravel 2011, p. XII). Es curioso que en su *Esquisse autobiographique* utilizó esa misma palabra (trascendente): «*Gaspard de la nuit*, piezas para piano después de Aloysius Bertrand, son tres poemas románticos de virtuosismo trascendente» (Ravel 2010a, p. VI). Ravel habla de hacer una pieza con un «virtuosismo trascendental» y Roland-Manuel (1948, p. 42) aseguró que es justamente lo que sucede con *Gaspard de la nuit*: una obra que trasciende su ámbito y se coloca entre «las cumbres de su arte». En opinión de Nichols, Ravel quería escribir una obra más difícil que el *Islamey* de Balakirev y consiguió escribir una aún mejor (Jankélévitch 1956, p. 87).

### 3.2.2. El texto: *Gaspard de la nuit* de Bertrand

*Gaspard de la nuit* (*Gaspar de la noche* en la traducción castellana) fue escrita hacia 1830. Azpeitia, por las fechas de algunos textos cree que escribir *Gaspard de la nuit* le tomó diez años (Bertrand 2014, p. 36), lo que llevaría a pensar que la terminó de escribir en 1840. Orenstein (2003, p. 36) opina que la reputación de Aloysius Bertrand descansa enteramente en *Gaspard de la nuit*.

El único testimonio que se tiene de cómo se originó dicha obra es el relato del mismo Bertrand previo al prefacio que abre con Bertrand sentado en un banco de un parque en Dijon en el cual se sienta, a su lado, un hombre de apariencia pobre «marcado por la miseria y el sufrimiento». Comienzan a debatir sobre el arte y cuando el hombre se va le da a Bertrand un manuscrito para que lo lea. Bertrand al día siguiente, en busca del señor de ayer para devolverle su manuscrito, se encuentra con un viticultor jorobado que le dice que *Gaspard de la nuit* es el diablo y está en el infierno (Ravel 2003, pp. 8-9). Bertrand le respondió: «Si *Gaspard de la nuit* está en el infierno, ¡Que se abra allí! ¡Yo imprimiré su libro!» (Bertrand 1953, p. 42). En referencia a esto, Ravel escribió a su amiga Ida Godebska en julio de 1908: «En cuanto a *Gaspard*, el diablo ha participado en él. No es de extrañar, ya que el mismo diablo es el autor de los poemas» (Stuckenschmidt 1968, p. 111).

Una vez fallecido Bertrand, el manuscrito de *Gaspard de la nuit* fue obtenido por d'Angers por 150 francos. Se publicará en diciembre del 1842 en París por Victor Paive tras diversas dificultades. París tampoco estaba preparada para recibir aquel

nuevo modo de prosa. La obra *Gaspard de la nuit* sólo será leída por Baudelaire (Bertrand 2014, pp. 26-29) y más tarde por Mallarmé y otros poetas simbolistas que lo tomaron como fuente de inspiración. Aloysius Bertrand, fue el artista tipo que era admirado en la intimidad, pero con una repercusión pública en vida inexistente (Ravel 2014, p. 9).

Ravel ya estaba familiarizado con el ciclo de una edición de 1868 que todavía presentaba el nombre del autor como Louis Bertrand y no como Aloysius Bertrand (nombre que adoptó al final de su breve vida). Para la edición de *Gaspard* de 1868 que le era familiar a Ravel, Félicien Rops, el ilustrador de lo satánico y lo perverso, aportó el frontispicio<sup>16</sup>. Por otro lado, también Ravel tuvo contacto con la edición de 1908 de *Gaspard de la nuit* del Mercure de France (Nichols 2012, p. 100).

Esta obra se divide en dos partes. La primera la componen los tres primeros libros y la segunda los tres últimos. Numéricamente hablando, los libros van en orden creciente en la primera mitad: nueve, diez y once poemas en el primer (*Escuela flamenca* o *École flamande*), segundo (*El antiguo París* o *Le vieux Paris*) y tercer (*La Noche y sus Ilusiones* o *La nuit et ses prestiges*) libro respectivamente; y orden decreciente durante la segunda mitad: ocho, siete y seis en el cuarto (*Las crónicas* o *Les chroniques*), quinto (*España e Italia* o *Espagne et Italie*) y sexto (*Las Silvas* o *Silves*) libro (Bertrand 2014, p. 36). Además, llega a afirmar paralelismos entre la numerología y la alquimia. Los epígrafes son un juego por parte de Bertrand, a quien Bony atribuye la autoría de más de veinte (Bertrand 2007).

De este texto Ravel seleccionó tres poemas: *Ondine* el noveno poema del tercer libro *Las Noches y sus ilusiones*, *Le Gibet* y *Scarbo*, que pertenecen ambos a las *piezas sueltas* que de hecho no forman parte de *Gaspard de la Nuit* (Ravel 2003, p. 9). De esta manera vemos como *Gaspard* tiene más porcentaje de las *pièces détachées* de Bertrand que de *Gaspard de la nuit* en sí.

Más en profundidad, el título completo de la obra de Aloysius es *Gaspard de la Nuit: Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (Ravel 2011, p. X). Por un lado, como ya se ha dicho, Bertrand usó el personaje del título *Gaspard* (la forma francesa de Gaspar, uno de los Reyes Magos, cuyo nombre en persa significa

---

<sup>16</sup> También ilustró *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, quien se refirió con entusiasmo a E. T. A. Hoffmann como el divino Hoffmann. Los nombres Hoffmann, Callot y Rops podrían servir también para indicar que los poemas de Bertrand pertenecen al mundo de lo nocturno, de los sueños y de la imaginación desbocada (Ravel 2011, p. X).

«Guardián de los Tesoros») como «símbolo del poeta, que es a la vez visionario y títere» (Schmalzriedt 2006, p. 62). Por otro, el subtítulo de los poemas en prosa alude, en primer lugar, al título de la colección de cuentos *Fantasiestücke in Callots Manier* de E. T. A. Hoffmann (1814), que, junto con los *Nachtstücke* (1817), estuvieron de moda en Francia hacia 1830 (Ravel 2010a, p. V); curiosamente, escribió el libreto de una ópera titulada *Undine*. E. T. A. Hoffman (1776-1822) fue un escritor, caricaturista, crítico musical y compositor alemán que redactó cuentos sobre lo sobrenatural y lo fantástico. Asimismo, el propio Jacques Callot (1592-1635) practicó las artes gráficas destacando en la caricatura y lo grotesco (Ravel 2003, p. 9). Famoso por sus grabados fantásticos (Ravel 2010a, p. V) creó entre otros ciclos de obras *Les Caprices* y *Les Gueux*, en los que dio rienda suelta a su don de retratar lo grotesco y lo bizarro (Ravel 2011, p. X). La relación entre Hoffmann y Bertrand también se observa en la evocación de Callot y la práctica poética desde un prisma pictórico, aunque Hoffmann lo utiliza para la acumulación y Bertrand para un nuevo formato textual. Es curioso que el editor de la traducción francesa de los *Cuentos nocturnos* es Randuel el mismo editor a quien recurrió Bertrand en 1833, sin éxito, para publicar *Gaspard de la nuit* (Bertrand 2014, p. 34) esas «historias polvorientas y apolilladas de la edad media [...]» como decía el propio Bertrand en su poema «A un bibliófilo» (Bertrand 2014, p. 187).

Al igual que Hoffmann, Bertrand describe escenas a la vez alegremente grotescas y demoníacamente espeluznantes que se refractan a través del lírico «yo» del «*Gaspard* noctámbulo». En estas escenas, el autor da voz al romántico anhelo por el reino de los cuentos de hadas, lo fantástico y el pasado, pero al mismo tiempo ve este anhelo a través de un prisma (Ravel 2010a, p. V).

La presencia del nombre Rembrandt en el subtítulo de *Gaspard de la nuit* es algo menos fácil de explicar (Ravel 2011, p. X). Probablemente Paul Rembrandt es el pintor Rembrandt Hermanszoon Van Rijn («Tenía la reputación de llamarse a sí mismo Paul») (Larousse 1865-1876, p. 917). El mágico claroscuro de las pinturas incrustadas con el polvo de los siglos podría haber fascinado a Bertrand tanto como la profunda soledad que desprenden ciertas pinturas del maestro holandés o la predilección de Rembrandt por los fuertes contrastes de luz y oscuridad. El mismo Bertrand era un forastero, nació en Dijon, una ciudad que, con sus edificios e iglesias góticas, podía inducir un profundo encanto en el espectador. Bertrand permaneció siempre fiel a esta exclusividad provincial y nunca logró asentarse plenamente en París, ni siquiera en el círculo que rodeaba a Victor Hugo. Conjugó el modelo de Hoffmann -el grabador e

ilustrador francés Jacques Callot- con el pintor holandés Rembrandt van Rijn (1606-1669) (Ravel 2010a, p. V). Este poemario fue influenciado por estos dos artistas: son rasgos comunes el asombro la claridad, la lógica, la moderación, lo sobrenatural, el lenguaje del horror y lo grotesco (Ravel 2003, p. 9).

Los poemas del autor de Dijon están enmarcados en una prosa rítmica, una forma poética de la que se encuentran precursores en las obras de Fénelon, Senancour y Châteaubriand, antes de florecer plenamente con los simbolistas. Por lo tanto, no es una coincidencia que *Gaspard de la nuit* se reeditara en 1908 (Ravel 2011, p. X). El romanticismo inquietantemente evocador de las visiones de Bertrand se interpreta notablemente en estos poemas de tono descriptivo (Orenstein 2003, p. 36). Se basó en los presupuestos estéticos del romanticismo historicista y evocativo de las leyendas (la mayoría medievales) junto a la estructuración y disposición pictórica de muchos textos, y disolución del yo poético (Bertrand 2014, p. 36). Bertrand era, por tanto, contemporáneo del favorito de Ravel, Edgar Allan Poe, y, aunque su estilo es más concentrado que el de Poe, muestra una obsesión similar con los demonios, los fantasmas y todo el mundo de lo sobrenatural (Nichols 2012, p. 100). Bertrand explicó que:

El arte siempre tiene dos caras antitéticas (...) Rembrandt es el filósofo de barba blanca que se esconde, como un caracol, en su retiro, cuyos pensamientos están ocupados con la meditación y la oración (...) Callot, por otro lado, es el ruidoso y holgazán derrochador que se pavonea por la plaza, hace ruido en la taberna y acaricia a las hijas de los gitanos (...) El autor de este libro concibió el arte bajo esta doble personificación (p. 101).

Además, abrió las puertas de la literatura francesa en prosa (Ravel 2003, p. 9). Como dice a su amigo David d'Angers: «*Gaspard de la nuit*, ese libro de mi dulce predilección, donde he ensayado la creación de un nuevo género de prosa» (Bertrand 2000, p. 900). Aunque Bertrand, a pesar de esta cita, no formuló una teoría sobre el poema en prosa ahondando en parámetros como la forma o el ritmo. Como dice Azpeitia, su prosa es más bien de carácter plástico y pictórico (Bertrand 2014, p. 10); con una prosa lírica caracterizada por manipular sonoridades verbales con gusto y esmero (Ravel 2003, p. 9). El impacto que tuvo la poesía en prosa y que sólo se manifestó plenamente mucho más tarde es evidenciado por Baudelaire, quien en su prólogo a *Le spleen de Paris* (1869) reconoció su deuda con Bertrand. Debió conocer la edición de 1868 con el frontispicio de Félicien Rops. En 1886 se publicaron las

*Illuminations* y en 1892 *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud, ambas escritas en prosa poética. Pero una mirada a su contexto histórico muestra que el tono sonoro de los poemas de Bertrand resuena a lo largo de todo el siglo XIX hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial (Ravel 2011, p. X).

### **3.2.3. La obra musical: *Gaspard de la nuit***

*Gaspard de la nuit*, basada en el texto de Aloysius Bertrand, son tres poemas románticos para piano de virtuosismo trascendental: *Ondine*, *Le Gibet (La horca)* y *Scarbo* (Ivry 2000, p. 59). La palabra *Gaspard* se refiere a Gaspar, la traducción francesa del nombre del Rey Mago, cuyo nombre en persa significa «Guardián de los Tesoros» (Schmalzriedt 2006, p. 62).

Según la fecha del autógrafo que aparece en la partitura original, el ciclo de tres piezas fue escrito entre mayo y septiembre de 1908 (Ravel 2010a, p. V) en el número 11 bis de la calle Chevallier de Levallois (Roland-Manuel 1952, p. 61) y mientras la componía asistió a las representaciones de un coro de Moscú en la Salle Gaveau el 3 de junio, y de *Pelléas* en la Opéra-Comique el 17 con el papel de Mélisande ahora interpretado por Maggie Teyte (Nichols 2012, p. 104). Hirsbrunner apunta que la terminó el 5 de septiembre (Ravel 2011, p. X) aunque en una carta a Rudolph Ganz, más tarde el dedicatario de la tercera pieza, Ravel informó el 2 de septiembre de 1908 que acababa de terminar la nueva obra, que iba a ser publicada por Durand (Ravel 2010a, p. V). Una vez que hubo terminado *Gaspard*, regresó a La Grangette en Valvins (Île-de-France), para unas merecidas vacaciones (Nichols 2012, p. 104).

Los honorarios que Ravel obtuvo previamente de Durand eran bastante más bajos que los de Debussy, como observa Narbaitz: «El 31 de agosto de 1908, Ravel recibió de su editor Durand la suma de 1500 francos por *Gaspard de la nuit*, es decir, la mitad de lo que Debussy había recibido ese mismo año por su *Coin des enfants*» (Nichols 2012 pp. 188-189). Por otra parte, la muerte de su padre, ocurrida el 13 de octubre de 1908, vino a ensombrecer el final del año, lo que enfrió inmediatamente su ardor en el trabajo característico en esta época (Roland-Manuel 1952, pp. 62-63).

#### **3.2.3.1. Dedicatorias**

Las piezas primera y tercera del ciclo, *Ondine (Undine)* y *Scarbo* (el nombre de un *kobold*: duende en alemán), están dedicadas a dos pianistas célebres de la época, Harold Bauer y Rudolph Ganz. La pieza central, *Le Gibet (La horca)*, cuyos desafíos



son menos técnicos que interpretativos, está dedicada al crítico musical Jean Marnold (Ravel 2010a, p. VI).

Bauer y Ganz fueron excelentes pianistas que popularizaron la música de Ravel en Europa y en los Estados Unidos, mientras que Marnold, escritor y crítico musical, fue uno de los primeros en llamar la atención sobre el compositor (Ravel 2011, p. X).

Según señala Rosen (2014, p. 109), Bauer quería ser violinista. Así lo demuestra la grabación en la que tocan Bauer (al violín) y Fritz Kreisler (más conocido por su faceta violinística) al piano. Fue este quien le aconsejó que hiciese una carrera profesional con el piano al ver el impresionante nivel que había adquirido Bauer en este instrumento. Casella (1998, p. 85) posiciona a Harold Bauer entre los pianistas franceses más destacados de su tiempo.

En cuanto al dedicatario de la segunda pieza, Ravel le dijo a Jean Marnold: «Tengo la intención de dedicarle *Le Gibet*. No es porque crea que merezca una cuerda para ahorcarse, sino porque es la menos difícil de las tres piezas» (Long y Laumonier 1971, p. 138). Chalupt y Gerar (1956, p. 71) recogen de *Ravel au miroir de ses lettres* que Marnold tampoco tenía capacidad de tocar las otras dos (*Ondine* y *Scarbo*): «Podrás tocarla, lo cual, sin restarle valor a tus cualidades de virtuoso, no me atrevería a decir de las otras dos...MR».

### **3.2.3.2. Estreno y Recepción**

Después de haber compuesto *Gaspard de la nuit* Ravel la estudió en octubre con el pianista que la interpretaría, Ricardo Viñes, en el mes de octubre (Ravel 2010a, p. VI). En ese mismo mes Varèse, Petit, y Marnold asistieron al estreno privado de la obra interpretada por el pianista español Viñes (Nichols 2012, p. 372), que también fue el primero en interpretar públicamente en París obras de Debussy y Manuel de Falla (Ravel 2011, p. X). En noviembre Viñes nos cuenta que, siguió corrigiendo las composiciones junto a Ravel (Ravel 2010a, p. VI).

El año 1909 comenzó con el estreno de *Gaspard*, con Viñes al piano, en la *Salle Érard* de la *Société Nationale de Musique* el 9 de enero (Nichols 2012, p. 372). Habían pasado casi exactamente dos años desde que una obra de Ravel, *Histoires naturelles*, se había escuchado en este lugar, y tres desde que Viñes había estrenado *Miroirs*, por lo que el estreno de *Gaspard* fue ampliamente comentado. Más sorprendente quizás, en vista de sus audaces armonías, es que era ampliamente parecido a esas dos obras (p. 106). Sin embargo, la complejidad de la obra apenas

se reconoció al principio en vida de Ravel, ya que el éxito del estreno mundial en la *Salle Érard* de París fue más bien el resultado de la admiración del público por la destreza técnica del pianista Ricardo Viñes que por la obra en sí. Una tendencia similar se evidencia en las notas de Viñes (Ravel 2010a, p. VI).

*Ondine* provocó una serie de frases aéreas francesas: *féerique délicatesse* (delicadeza de hadas), *ruissellement harmonieux* (susurro armonioso), mientras que también se apreciaron el «amargo desasosiego» de *Le Gibet* y los «fantasmas oníricos, alucinantes y más bien mórbidos» de *Scarbo* (Goubault 1984, p. 403). Ravel debió sentirse aliviado al saber de la misma fuente, Jean Chantavoine, que la sombra «peligrosamente seductora» de Debussy se estaba levantando finalmente; aunque posiblemente se sorprendió al ser informado por Louis Laloy que «nunca quizás un compositor y su intérprete se encontraron más perfectamente de acuerdo que Monsieur Ravel y Monsieur Viñes», como confesó en *La grande revue* el 10 de junio de 1911 (Priest 1999, p. 257).

Los meses siguientes al estreno de *Gaspard de la nuit*, Viñes fue tocando la obra a muchos invitados en salones y círculos privados (Ravel 2010a, p. VI). Siendo el virtuosismo un elemento vital de su música, Ravel siempre impuso grandes exigencias técnicas a los intérpretes de sus obras (Ravel 2011, p. XII). Por ello, a pesar de la estrecha amistad entre el compositor y el pianista, los dos hombres aparentemente no se pusieron de acuerdo en cuanto a la interpretación de la obra (Ravel 2010a, p. VI). Ravel prefirió más tarde las interpretaciones de otros músicos, como Robert Casadesus. En cualquier caso, el compositor se quejó de que Viñes, preocupado de que el público se muriera de aburrimiento si se ejecutaban fielmente todas las indicaciones dinámicas y de tempo de *Le Gibet*, no la tocara como él quería, atestigua en la carta a Calvocoressi del 24 de marzo de 1922 (Orenstein 1989, p. 218). Es irónico que Viñes, sin el cual Ravel probablemente nunca habría llegado a conocer los poemas de un escritor bastante oscuro, no comprenda lo que él había logrado. Después de *Gaspard*, Ravel no confió a su viejo amigo más primeras actuaciones de sus obras (Nichols 2012, pp. 102-103).

Fargue decía de la contribución de Viñes en los *Apaches*: «[él] convertía el piano en una cafetería de delicias [*express-bar de délices*]. En cuanto a eso, ya nos hemos referido a la gran calidad de colorido del pianismo de Viñes (1949, p. 52). Además, Francis Poulenc describió a Viñes como un «hidalgo extraño», era un brillante artista muy interesado en la literatura romántica (Ivry 2000, p. 9).

Hisbrunner dice que el paso por el extraño y sombrío mundo del poeta de la Dijon provincial tuvo el efecto de liberar a Ravel de sus pesadillas (Ravel 2011, p. XI) por a la muerte de su padre con quien estaba muy unido. Sanson (2005, p. 109) también concuerda en que las tres piezas de *Gaspard de la nuit* hablan de pérdida.

### **3.2.3.3 Posteriores interpretaciones**

Futuras interpretaciones de *Gaspard* incluyeron:

El concierto del 9 de marzo de 1912 en la *Société Nationale* de París en la cual Viñes volvió a tocar *Gaspard* (Nichols 2012, pp. 138-139).

La grabación de Rudolph Ganz, que fue el segundo intérprete en grabar una obra de Ravel (Orenstein 2003, p. 562).

En el concierto de cámara en Viena del 25 de octubre de 1920 Ravel acompañó a Madame Freund en los dos ciclos de canciones, pero *Gaspard* fue reemplazado por *Jeux d'eau*, *Le gibet* y *La vallée des cloches*, todas interpretadas por Casella (Szmolyan 1975, p. 92).

También hubo un concierto adicional el 23 de octubre en la Sociedad Privada para la Interpretación Musical, de Schoenberg, en lo que ahora es la *Schubertsaal*, incluyendo obras de Schoenberg, Berg y Webern, además del *Cuarteto de Cuerdas* y *Gaspard* tocado por Eduard Steuermann (Orenstein 1989, p. 205).

Robert Casadesus acompañó a Ravel a Londres para grabar rollos de piano, y le sustituyó en las piezas más difíciles en el concierto que dio (Orenstein 2003, pp. 550-551). La grabación se dio el 30 de junio de 1922 y el concierto el 7 de julio (Spiers 2017).

Ravel viajó entonces a Milán, para sus primeras interpretaciones allí el 1 de noviembre de 1922 de la *Berceuse* y la *Sonata para violín y cello*, junto con *Gaspard* y la *Introducción et Allegro* (Nichols 2012, p. 248).

El 16 de 1924 tomó el tren a Barcelona para un *Festival Ravel* en el que volvió a acompañar a Marcelle Gerar en *Ronsard*, *Sur l'herbe* y *Shéhérazade*, mientras que Robert y Marius Casadesus y Maurice Maréchal interpretaron entre ambos *Gaspard*, la *Berceuse*, *Tzigane*, la *Sonata* y el *Trío* (Nichols 2012, p. 262).

En 1929 Jeanne-Marie Darré dio un concierto en el Aeolian Hall de Londres con un programa integral de Ravel. Tocó el *Trio* (con Arnitz al violín y Hekking al cello), *Ondine* y la *Toccata* (Orenstein 2003, p. 556).

### 3.2.3.4. Ediciones

Ravel debió entregar la partitura autógrafa, que sirvió como copia del grabador, al editor poco después, ya que el amigo íntimo del compositor, el pianista Ricardo Viñes, anotó en una entrada del diario que las primeras pruebas llegaron el 27 de octubre (Gubisch 1980, p. 210). La fecha (8 de enero de 1909) que figura en el ejemplar depositado en la *Bibliothèque nationale de France* confirma que la primera edición se publicó a principios del año nuevo (Ravel 2010a, p. VI).

La primera edición con el texto poético y musical fue publicada en enero de 1909 por Durand en una edición de coleccionista, de acuerdo con el espíritu de la época: las iniciales rojas MR y el título en negro *Gaspard de la nuit*, 3 poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand contrastan eficazmente con un fondo de oro amarillo.



Imagen 15 Portada de la primera edición de Durand en 1909 (Ravel 1909)

Dentro de la partitura, cada uno de los tres movimientos está precedido por el respectivo poema de Bertrand, primero *Ondine* con la dedicatoria a Harold Bauer, luego *Le Gibet*, dedicado a Jean Marnold, y finalmente *Scarbo*, cuya dedicatoria va para Rudolf Ganz. En 1908, año en que se escribieron las tres piezas para piano, el *Mercure de France* reeditó *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand, y esta es la edición de la que Ravel citó los poemas en la edición de 1909. La primera edición completa había sido publicada por Sainte-Beuve en 1842, un año después de la muerte del poeta (Ravel 2011, p. X).

El subtítulo de la obra de Ravel es, significativamente, *3 poèmes pour piano* y no *Suite pour piano* o *3 morceaux pour piano*, lo que indica el gran prestigio del poema en prosa, que había encontrado su máxima expresión en las obras de Stéphane Mallarmé, porque quiso que su música se entendiera expresamente como una secuencia de poemas (tonales) (Ravel, 2010a, p. V).

### 3.2.4. *Ondine (Ondina)*

Por otro lado, es esencial entender los poemas sobre los que se construye cada pieza (Ravel 2003, p. 7). Con este pretexto, se disponen los tres poemas que utilizó Ravel para conformar sus piezas para piano. El tercer libro *La nuit et ses prestiges (La noche y sus ilusiones)*, en el que se encuentra *Ondine*, es interesante desde el punto de vista de la unidad. En el primer poema *La habitación gótica* se introduce el personaje diabólico *Scarbo* (alter ego de *Gaspar*). También durante este libro hay una alta presencia de lo onírico a lo largo de los poemas: *El enano*, *El claro de luna*, *Un sueño* (Bertrand 2014, p. 36). *Ondine*, por ejemplo, es reflejo de esto.

Los siguientes grabados estuvieron presentes antes de cada poema en las referenciadas ediciones de *Gaspard de la nuit*:



Imagen 16 Grabado de *Ondine* (Bertrand 1920, p. 69)



Imagen 17 Grabado de Rembrandt de *Ondine* (Bertrand 1946)

A continuación, se expone el poema de *Ondine* según la traducción de Marcos Eymar:

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

Ch. Brugnot, *Los dos genios*

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

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

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

\*Murmurada su canción, me rogó que recibiera su anillo en mi dedo para ser el esposo de una ondina, y que visitara con ella su palacio para ser el rey de los lagos.

Y al responderle yo que amaba a una mortal, ella, ceñuda y despechada, derramó algunas lágrimas, lanzó una carcajada y se convirtió en cellisca que culebreó blanca por mis vidrieras azules» (Bertrand 2008).

A lo largo del siglo XIX y hasta bien entrado el XX, el tema de *Ondine* fue un tema popular para el tratamiento artístico. Por nombrar sólo algunas obras aquí: entre 1813 y 1814, E. T. A. Hoffmann compuso su ópera mágica *Undine* basada en una

novela de Friedrich de la Motte-Fouqué<sup>17</sup>. En 1900 Antonín Dvorák retomó el mismo tema en su ópera *Rusalka*. Aquí, la comunicación entre el hombre y la naturaleza sigue siendo, como ya lo era con Bertrand, precaria. Lo mismo se aplica al *Ondine* de Jean Giraudoux de 1939, escrita para el escenario. *Ondine* es sin embargo un tema muy *Art Nouveau*, con su pelo largo y ondulado que se funde orgánicamente en ondas y paisajes de nubes. Ophelia también pertenece a esas mujeres misteriosas que se transmutan gradualmente en la naturaleza, y entre muchas otras Rimbaud le dedicó un poema (Ravel 2011, p. X).

En cambio, a principios de s. XX sobrevive largamente el impresionismo, que continúa hablando de fábulas marineras de bayaderas de Oriente, de criaturas aladas, de juegos de agua y de fronda. Sin embargo, se trata siempre del viejo boceto tardo-romántico, teñido de pentafonía y sonidos hechizantes de *gamelang*, porque el impresionismo muere con *Gaspard de la nuit* (Rattalino 2005, p. 261).

En el poema homónimo, *Ondine* (el espíritu del agua) aparece inicialmente como pálida e interesante. Sólo en el último párrafo muestra su verdadero carácter: ofrece al poeta un anillo y el reino de las aguas (Nichols 2012, p. 100). La ninfa del agua cuenta la vida de sus parientes y promete al poeta hacerle señor de los lagos. Pero la unión entre el hombre y la naturaleza no es posible. Sin embargo, no hay episodios violentos, ya que la pena de *Ondine* por la negativa del hombre a unirse a ella es fugaz e inmediatamente vuelve a convertirse en una risa alegre. Como una canción murmurante y ondulante, la música fluye y se disuelve sin ningún trasfondo trágico (Ravel 2011, p. X).

La pieza comienza en la clave de sol con los dos pedales abajo, las fusas murmuran seductoramente. En el tercer compás, *très doux et très expressif*, comienza «el canto de la sirena» (Nichols 2012, p. 101). En *Ondine*, una ninfa de agua aparece entre espuma reluciente en medio de una suave línea melódica (Ivry 2000, p. 60) que nace a raíz de la rápida reiteración de arpeggios (Sadie y Levy 2001, p. 435). La melodía roza apenas, en *Ondine*, las gotas de agua imitadas por martilleos ligeros y premiosos (Roland-Manuel 1952, p. 62).

---

<sup>17</sup> Hoffmann fue, de hecho, de crucial importancia para todo el movimiento romántico francés y sus obras fueron traducidas y publicadas en muchas ediciones. Fue él quien llevó a Francia todo el tesoro de ideas del romanticismo alemán. En una línea directa que va desde Novalis a Maurice Maeterlinck, los poetas y escritores se dedicaron a adaptar y reelaborar motivos de cuentos de hadas y fábulas con su preferencia por las cosas nocturnas y fantasmagóricas.

Ravel, al oponer armonía a melodía, textura, ritmo y dinámica, evoca el peligro que se esconde bajo la superficie atractiva: posiblemente estaba aquí recordando a las *lamiñac*, las misteriosas ninfas de agua de la leyenda vasca, cuyo destino era no cumplir nunca sus deseos (Nichols 2012, p. 100). Pequeños estallidos de energía melódica dan la impresión de una copa que se está desbordando (Ivry 2000, p. 60). Pero la armonía del acompañamiento murmurante, una tríada mayor con una sexta menor, sugiere en efecto una tríada aumentada y todos los poderes antitoniales triunfantes en ella. Ravel no intenta seguir la línea de la historia, como si eso fuera realmente posible, pero es posible que oigamos los cuatro compases de la melodía sin acompañamiento justo antes del final como la denegación de la petición de *Ondine* y los siguientes arpeggios como sus diversas reacciones. Ciertamente ella se desvanece al materializarse y el peligroso la natural muy adecuadamente se despeja y deja la tríada de do sostenido mayor en posesión segura (Nichols 2012, p. 101).

Su estilo había cambiado desde *Ondine*. Técnicamente *Ondine* se desarrolla a partir de las primeras piezas de agua, *Jeux d'eau* y *Une barque sur l'océan*: los arpeggios son el material básico y el rápido ondulamiento de las fusas dentro de una textura fuertemente pedaleada sirve como un *ostinato*. Pero los cambios en el registro y en el despliegue del *ostinato* son ahora más abruptos. El clímax se eleva a una majestuosidad más allá de todo lo que Ravel había escrito hasta ahora y característicamente está subrayado por acordes menores en lugar de mayores (Nichols 2012, p. 101).

### **3.2.5. Le Gibet (La Horca)**

Con su descarnada inmediatez, *Le Gibet*, el segundo poema, evoca a François Villon, quien, en su poesía, expresó su solidaridad también con los criminales, los villanos y los desposeídos. Pero las baladas macabras sobre pobres almas condenadas a la horca eran comunes en el siglo XIX. Maurice Rollinat, el *chansonnier*, animado por Victor Hugo, las cantaba incluso en elegantes salones. El propio Hugo y Odilon Redon pintaron imágenes espeluznantes. Lo que es sorprendente, sin embargo, es cómo Ravel ha sublimado el horror. Sólo se escucha el golpe, un solemne tintineo, envuelto por siniestros pero suaves acordes. Ni siquiera la puesta de sol se interpreta musicalmente; la pieza se estanca y se desvanece como empezó. No recuerda tanto a Bertrand como a *Igitur* de Mallarmé, con su vacuidad y sus horas



vacías y, una vez más, la lenta muerte del padre de Ravel, cuya parálisis cerebral le impidió reconocer a su propio hijo (Ravel 2011, p. X).

La figura 8 presenta el grabado seguido del poema de *Le Gibet* en la traducción de Marcos Eymar:

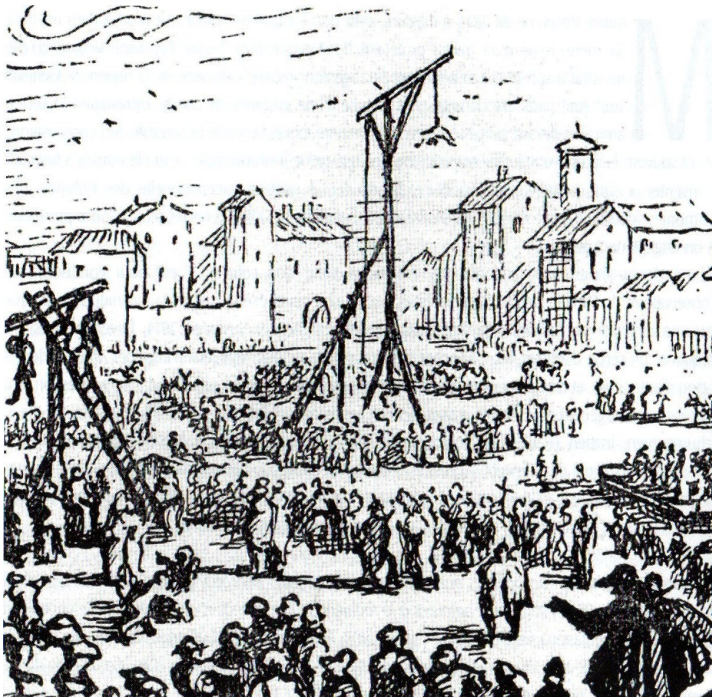


Imagen 18 Grabado de Rembrandt de *Le Gibet* (Bertrand 1946)

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

*Fausto*

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

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

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

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

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

Es la campana que repica en los muros de una ciudad, bajo el horizonte, y el esqueleto de un ahorcado al que enrojece el sol poniente» (Bertrand 2008).

En *Le Gibet*, según Bricard, está presente la huella de Edgar Allan Poe por el escenario tenebroso en el que el poema se sitúa y la obsesiva repetición del pedal de si bemol. Este si bemol musicaliza la «campana que repica desde las murallas de una ciudad, bajo el horizonte y el cadáver del ahorcado enrojecido por el sol poniente» (Ravel 2003, p. 11).

En *Le gibet* la campana crea persistentemente una tonalidad de si bemol alrededor de ella de modo que en los últimos cinco compases es imposible decir si escuchamos mi bemol menor o si bemol mayor. La palabra clave es «monotonía». Sobre las notas de apertura de la campana Ravel escribió «hasta el final sin apresurarse ni desacelerar» y sobre el tema central de corta duración «en relieve, pero sin expresión». También se refirió al repetido «Nunca más» del cuervo de Poe, que, como la campana, completa el conjunto de inmediato y toma una vida simbólica propia (Nichols 2012, p. 102). La fascinación de Ravel por las campanas, relojes y campanillas se extendería a lo largo de su carrera, y el obsesivo pedal de campanas que se encuentra en *Le Gibet* evoca de manera inquietante la tensión y el terror que se encuentra en los escritos de Poe (Orenstein 2003, p. 22). La persistencia constante de un sonido central obtenido con una ingeniosidad técnica que participa de lo increíble, crea una atmósfera de pesadilla opresiva, de obsesión lacerante (Rattalino 2005, p. 252).

Orenstein (2003, p. 20) observa un hilo conductor menos común pero distinto, que va desde *Un Grand Sommeil noir, Si morne!* hasta *Gaspard de la nuit*. *Le gibet* también se remonta a la obra anterior de Ravel, a las campanas de *Entre cloches* y *La vallée des cloches* y al reiterado si bemol de *Oiseaux tristes*, y su sombría intensidad es sin duda un desarrollo del tedio adolescente expresado en *Un grand sommeil noir* (Nichols 2012, p. 101). La melodía choca trágicamente con el obstinado tañido lúgubre de una pedal interior que renueva, amplificando, los sortilegios de la *Habanera* (Roland-Manuel 1952, p. 62). En esta pieza se encuentra un tipo de lenguaje armónico parecido al de *Habanera* y al de *Noctuelles* (Orenstein 2003, p. 34). Poco después, compuso la *Ballade de la Reine morte d'aimer* (*Balada de la Reina muerta de amor*; para voz y piano) y *Entre cloches* (*Entre campanas*; para dos pianos), en los que el tintineo de las campanas refleja la influencia espiritual de Poe.

Incluso más que en *Ondine*, ambas manos deben ser bifuncionales y estar preparadas para pasar instantáneamente de un trabajo a otro. El ejemplo anterior

marca el clímax de los intentos de destruir el sonido de la campana con armonías no relacionadas, y una vez que ha sobrevivido a esta embestida de séptimas y novenas, su dominio permanece inalterado durante el resto de la pieza (Nichols 2012, p. 102). *Le Gibet* es un retrato de la horca. Acordes calmados y profundos abren este cuadro de la muerte, y el ahorcamiento comienza a parecer un final inevitable (Ivry 2000, p. 60). En cuanto a la doble personificación que se ha nombrado en el apartado «Análisis», Ravel siguió este principio hasta el punto de hacer la pieza central tan diferente de las demás como fuera posible (Nichols 2012, p. 101).

### 3.2.6. *Scarbo*

La tercera pieza del ciclo representa finalmente un diablillo fantasmagórico que atormenta al huésped de la alcoba que busca ansiosamente el sueño. Es omnipresente y se vuelve translúcido hacia el amanecer, disolviéndose finalmente en el aire. La música de Ravel para este poema puede ser comparada con un *perpetuum mobile* discontinuo. Notas palpitantes se alternan con gritos que ya no tienen nada de humanos. Haciendo un uso extensivo del pedal, sonoridades iridiscentes, bajo cuya superficie hay un movimiento implacable, prolongan los acordes disonantes después de los *staccati*, que resurgen persistentemente. Al final, la música, como *Scarbo*, se disuelve en el aire con un elegante florecer (Ravel 2011 p. XI).

El siguiente grabado de *Scarbo* se encuentra en la versión de *Gaspard de la nuit* de 1920:



Imagen 19 Grabado de *Scarbo* de 1920 (Bertrand, p. 168)

Callot hizo siguiente el grabado sobre *Scarbo*:



Imagen 20 Grabado de *Scarbo* de 1946 (Bertrand)

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

Hoffmann, *Cuentos nocturnos*.

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

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

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

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

Pero enseguida su cuerpo se aculaba, diáfano como la cera de una vela, su rostro empalidecía como la cera de un pabilo, y, de pronto, se extinguía» (Bertrand 2008).

En la cita de los *Cuentos nocturnos* de Hoffman previa al poema *Scarbo* se lee: «Miró debajo de la cama, en la chimenea, en el armario: nadie. No podía entender cómo había entrado ni cómo había escapado» (Bertrand 1953, p. 208). El espíritu de Hoffman está inyectado en el carácter de *Scarbo*, un enano malvado con sus provocadoras fechorías (Ravel 2003, p. 12).

Iba a ser la última pieza pictórica de Ravel para piano, pero, aunque reconocemos sus vínculos con el pasado, también debemos ser conscientes de lo mucho que pertenece a su verdadera naturaleza y de lo mucho que espera de obras posteriores (Nichols 2012, p. 104).

El pianista Pierre-Laurent Aimard (2005) retoma el aspecto caricaturesco en su afirmación de que «el desafío de la alianza de una estética del exceso y del control compositivo da a esta pieza una originalidad incondicional». Más bien en la línea del exceso equilibrado y el control señalado por Aimard en *Scarbo*, es precisamente la combinación de las limitaciones de la *manière* (simplificación de estilo) con la *écriture* (medios de expresión) lo que hace de esta suite una obra maestra (Nichols 2012, p. 113).

En cuanto a la «impiedad satánica», se puede argumentar si pensamos en *Scarbo* (Pasler 2007, p. 158). Encontramos pasajes de sonoridad seca crepitante, relampagueante, que es creada y explotada de modo que hace incomprendible la mecánica del efecto para quien simplemente escuche y no lea la música. Sin embargo, el esquema emocional preferido de Ravel es siempre el de la gran acumulación de tensión seguida de una rápida distensión (Rattalino 2005, p. 252).

Aparte de todo lo demás, *Scarbo* informa sobre el insomne en que pronto se convertiría Ravel. La frase «*Quelle horreur!*» que añadió a la frase de la mano derecha en el compás 32 casi podría leerse como su comentario sobre las noches de insomnio según el crítico Gil-Marchex (1938, p. 89). Estos silencios, cuando el *Scarbo* enano se detiene, revoloteando de aquí para allá y se congela en una pose, son extrañamente desconcertantes, tal vez incluso más que las avanzadas armonías fundadas en múltiples apogeos no resueltos.



Imagen 21 Cc. 131-134 de *Scarbo*

Los nueve compases iniciales del E de la octava congelada se reducen posteriormente en grados inquietantemente irracionales (9-7-6-3-3-2-2) hasta que se unen a la frase de dos notas, para convertirse en una perorata siniestra (Nichols 2012, pp. 102-103). Alexander Goehr (1998, p. 52) recuerda que Messiaen se refería a este pasaje como muestra de cómo «una secuencia de duraciones absolutas podría ser a su manera tan expresiva como una melodía de alturas de tono». El espíritu de Liszt también está presente, pero

[...] mientras que los *Estudios Trascendentales* tratan generalmente un tipo de dificultad en cada pieza (arpeggios, octavas, escalas) [...] *Scarbo* [...] es como una diabólica enciclopedia de todas las trampas, obstáculos y embrollos que una imaginación inagotable puede idear para los dedos de un pianista: notas repetidas, trinos, acordes alternados, saltos de cabeza, pasajes de muñeca staccato [...] La mano no puede calmarse nunca (Jankélévitch 1956, p. 87).

En el siguiente pasaje, con ambas manos tocando clave de fa, Ravel escribió en la partitura de Perlemuter «tormentoso», cosa que a Jourdan-Morhange (2005, p. 31) le recuerda a la admiración de Ravel por Liszt:

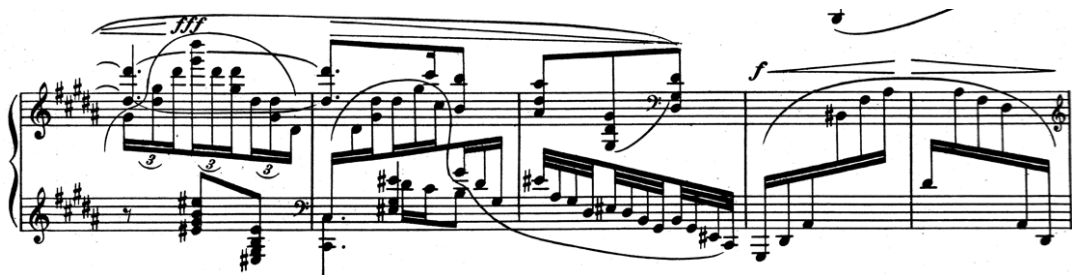


Imagen 22 Cc. 581-585 de *Scarbo* (véase concretamente los dos últimos compases)

El virtuosismo de *Scarbo* es de un corte más obvio o declarado (Nichols 2012, p. 103). La melodía gira en vértigo, se rompe y se recompone finalmente (Roland-Manuel 1952, p. 62). El movimiento de *Scarbo* es musorgskiano en sus ominosos acordes, irrumpiendo en virtuosas carreras para representar un desenfreno demoníaco. En algunas con grupos de notas agudas de sonido asiático. Después de un gran baile maligno con saltos, hay notas graves que resuenan, y lentamente el remolino regresa en el mejor estilo de película de terror. La tradición clásica de hacer da capo ofrece como un bis dentro de la propia pieza. El pianista sube y baja en demente reiteración mientras *Scarbo* se recrea en su propia maldad. La exuberancia del final es como la densa aria final en *Salomé* de Richard Strauss, celebrando el triunfo erótico de la malignidad (Ivry 2000, p. 60).

Según el punto 142 de los *Archives Roland-Manuel* (año 2000), el nivel de organización de Ravel puede medirse, a partir de su carta a Roland-Manuel del 9 de junio: «¡Cielos! No tengo la dirección de correo de Casadesus... También debemos fijar un día para dar los últimos retoques a *Gaspard de la nuit*» (Nichols 2012, p. 240). Obviamente, con una memoria a setenta años de distancia, un biógrafo tiene que ejercer cierta precaución. Para empezar, en junio de 1922 d'Aranyi tenía 29 años y el

violonchelista holandés Hans Kindler 30, es decir, mucho más que Gaby o Robert. Pero al menos este extracto, tomado junto con la carta de Ravel del 9 de junio, sugiere que originalmente Robert podría haber programado grabar todo *Gaspard*, no sólo *Le gibel*, y tanto el *Forlane* como la *Toccata*, no sólo esta última. Esto ciertamente habría estado más cerca de cumplir con los requisitos contractuales de la Aeolian Company. No podemos saber si los «toques finales» de *Gaspard* nunca se materializaron, o si la compañía simplemente cambió de opinión (Casadesus 1989, p. 20).

Nunca había abierto Ravel más amplias perspectivas a los embrujos del sueño y las visiones nocturnas. Jamás el artificio había revestido en él, con mayor facilidad y fuerza, la apariencia de lo natural y de lo necesario. Alfred Cortot ha calificado muy bien la importancia de esta hazaña, apreciando que, en *Gaspard de la Nuit*

la disciplina exacta de la interpretación musical no hace sino volver más sensible la exaltación romántica del argumento literario [...] Y esos tres poemas -prosigue Cortot- enriquecen el repertorio pianístico de nuestra época con uno de los más sorprendentes ejemplos de ingeniosidad instrumental de que haya dado testimonio jamás la industria de los compositores (Roland-Manuel 1952, p. 62).

### 3.3. Aproximación interpretativa

Debido a su estrecha conexión con su fuente poética, el virtuosismo de *Gaspard de la nuit* nunca se convierte y termina en sí mismo. A diferencia de los títulos o lemas poéticos antes mencionados, que sólo ofrecen un vago marco de asociaciones para la música, en *Gaspard de la nuit* el compositor intenta, por medios musicales, poner en escena de forma estilizada los poemas seleccionados. Por consiguiente, el virtuosismo forma parte de la realización musical de la atmósfera y el significado de la fuente poética (Ravel 2010a, p. VI).

Cuando Ravel sitúa los poemas antes de cada pieza es para enfatizar la importancia interpretativa de cara a la ejecución de sus piezas, según dice Bricard (Ravel 2003, p. 7). En estas piezas propone tres formas de cómo transferir la imaginación poética a la escritura pianística a través de todos los recursos pianísticos, cosa que produce algunas inusitadas demandas técnicas (p. 9). Alfred Cortot dijo sobre la obra: «(...) estos tres poemas enriquecen el repertorio pianístico de nuestra era con uno de los ejemplos más sorprendentes de ingenio instrumental que he presenciado en el trabajo de los compositores» (Cortot 1932a, p. 42). Interesante es

que utilice la palabra «ingenio» cuando ingeniería era la profesión de su padre y él mismo tenía predilección por los artefactos que funcionaban con engranajes.

Las marcas de metrónomo de los tres movimientos, que no aparecen en ninguna otra copia impresa del círculo de Ravel, ofrecen interesantes ideas:

*Ondine*: negra = 58-60 (tempo de Ravel)

*Le Gibet*: corchea = 69 (tempo de Ravel)

*Scarbo*, comienzo: corchea = 100 (sin referencia a Ravel)

*Scarbo*, c. 32: más pesado = 160 (sin referencia a Ravel)

*Scarbo*, c. 430: negra = 100 (sin referencia a Ravel, posiblemente una entrada posterior) (Ravel 2011, p. XI).

En la copia personal de Perlemuter hay en todo caso repetidas advertencias de no tomar los *tempi* demasiado despacio (p. XIII) quizá por la inspiración que toma de la danza (Nichols 2012, p. 125). Ya el 14 de diciembre de 1908, apenas un mes antes del estreno, Ravel y Viñes habían acordado una duración de unos 22 minutos para toda la obra, marcando así implícitamente un marco temporal para los *tempi* (Gubisch 1980, p. 211). De igual interés en este contexto son las anotaciones hechas por Robert Casadesus, quien también estudió la obra de Ravel junto con el compositor. En su copia personal, que lleva la fecha de 1922, el tiempo de ejecución se indica al final de cada movimiento: para *Ondine* 5 minutos, para *Le Gibet* 5:30 minutos y para *Scarbo* 8:05 minutos. Sin las pausas entre los movimientos esto sumaría 18:35 minutos, es decir, unos 3 minutos menos que los 22 minutos acordados por Ravel y Viñes. Los tiempos que se deducen de estas indicaciones de tiempo están por encima de las marcas de los metrónomos arriba mencionadas. ¿Deberían entenderse como una reacción a las advertencias de Ravel de elegir tiempos fluidos? (Ravel 2011, p. XIII).

Vuillermoz escribía en la *Revue musicale*: «Hay muchas formas de tocar Debussy, pero solo una de tocar Ravel» (Jourdan-Mohrange 1945, p. 179). De modo acertado Bricard dice que esa única forma es hacer lo que está escrito en la partitura de manera estricta: dinámicas, fraseo (ligaduras), indicaciones de tempo y articulación, e indicaciones de interpretación. Curiosamente, Bricard asegura que no puede haber alteraciones rítmicas, de tempo, o *rubati* al menos que estén indicadas cuando se verá lo lejos que queda la fidelidad al texto en la interpretación del propio Ravel. Como ejemplo, nombra el caso del segundo vals de los *Valses nobles et sentimentales* en el cual Ravel marca *rubato*. Bricard insiste en que esto no significa que la interpretación sea inflexible simplemente no hay lugar para la impetuosidad



(Ravel 2003, p. 7). Jourdan Morhange destacó de él que nunca vio a un compositor tan seguro de las indicaciones que escribía en la partitura: «Ravel dijo no solo todo lo que uno debe hacer, sino, sobre todo, todo lo que uno no debe hacer» (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 1957, p. 8).

Pero no son sólo los tonos y las armaduras los que requieren atención, sino que también hay que tener en cuenta elementos como el descanso de tres compases en *Scarbo*, cc. 70-72, o las numerosas marcas de expresión como las repetidas notas *sans arrêt* (por ejemplo, *Scarbo*, c. 520), la advertencia *sans ralentir* (por ejemplo, *Scarbo*, c. 623) o la indicación *Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin* al comienzo de *Le Gibet*. Ravel, reacio a conceder al intérprete libertades adicionales, a veces también escribe en la partitura lo que no desea (Ravel 2011, p. XII). Como se confirmó repetidamente en las conversaciones con Hélène Jourdan-Morhange, era muy importante para Ravel que los finales de los movimientos se tocaran sin *ritardandi* adicionales (Gubisch 1980, pp. 32, 36 y 38).

Esto hace recordar un famoso incidente, cuando en 1930 en París, Toscanini había elegido, en opinión de Ravel, un tempo inicial demasiado rápido para el *Boléro* y luego lo ralentizó al final. Si en sus obras Ravel quería ampliar el tempo en una conclusión, ya lo incorporaba como parte integral de la composición. Esto explica, por ejemplo, en *Gaspard* la indicación *sans ralentir* al final de *Ondine* y *Scarbo* (Ravel 2011, p. XIII). Por el pavor que tenía a los *ritardandi* y *rubati* que hacían recurrentemente hasta los virtuosos de la época, no paraba de escribir *sans ralentir* (sin *ritardando*). Esta práctica pianística era herencia directa del romanticismo y la posición de Ravel al respecto era reaccionaria ante estas licencias. Sin embargo, en la grabación de *Le Gibet* son continuos los *rubati* y *ritardandi* sin estar anotados en la partitura como veremos en el último punto de este capítulo (Ravel 2003, p. 6). Perlemuter explicó los antecedentes de esto cuando comentó: «(...) Ravel escribió en mi partitura: ralentizado por el aumento, lo que significa dejar que el movimiento se ralentice a través de la escritura misma» (Gubisch 1980, p. 32).

En *Gaspard de la nuit*, la mayor de sus obras para piano a modo de poemas sonoros lisztianos, la técnica es una meta que alcanzar, aunque roce la obsesión (Rosen 2012, p. 130). Aunque el virtuosismo no es del tipo extrovertido sulfuroso de *La Condenación de Fausto* de Berlioz; de hecho, las tres piezas comienzan y terminan suavemente (Nichols 2012, p. 104). Cuestión de audacia y de virtuosidad (Roland-Manuel 1952, pp. 61-62), en esta obra a menos que el pianista no haya desarrollado

unas considerables habilidades técnicas, no le será suficiente con talento y aptitud.

Bricard diferencia tres principales problemas:

1. La falta de una técnica variada.
2. La falta de un toque variado.
3. El uso inadecuado de los pedales.

En cuanto al primer punto, se refiere al control de los dedos (independencia), la mano, la muñeca, el antebrazo y el brazo. En cuanto al segundo punto, se debe cultivar una gama diversa de articulaciones para las indicaciones de *staccato*, *legato* y *portato*; además es básico una buena técnica digital para ejecutar con precisión, uniformidad y claridad. Esta técnica se basa en el acto de presionar la tecla y soltarla. Bricard aconseja usar una articulación exagerada del dedo (atacar la tecla desde alto) para desarrollar la fuerza necesaria y así controlar este escape de la tecla; y practicar tan rápido como se pueda sin cometer errores. En la actuación, sin embargo, propone que se mantenga la articulación cerca de las teclas (Ravel 2003, p. 7).

La calidad y color sonoros, para Bricard, están determinados por variables de cómo es pulsada la tecla (dejando caer el dedo sobre ella, acariciándola, golpeándola, empujándola), con qué peso y grado de flexibilidad del brazo, el antebrazo, la muñeca, la mano y los dedos, la velocidad del descenso de la tecla y el sitio donde se golpea (si se golpea en el borde, en el medio o cerca de la tapa). Esto da origen a una paleta muy grande de colores que el pianista ha de tener a su disposición (p. 8) como también apoya Gil-Marchex que, en su caso, dice que unas veces solo el dedo tendrá que tocar muy fuerte y otras se tendrá que tocar con todo el brazo *pianissimo* pero, en cualquier caso, estas exploraciones desembocan en un compendio de sonidos de acuerdo a sus capacidades físicas que son estandarizadas en un manual (Gil-Marchex 1926, p. 1089). Un método para ello, dice Bricard, es utilizar el oído interno para imaginar el sonido y, luego, experimentar con el fin de producirlo. A su vez, el oído interno se puede desarrollar también orquestando el pasaje y probando la mixtura de los timbres de los instrumentos. En suma, estas destrezas permiten preservar el contenido poético y emocional de la obra (Ravel 2003, p. 8), en otras palabras, sirven para que el intérprete sienta el carácter preciso de la pieza (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 35).

Ravel siempre se refirió a 1820 como su período histórico ideal, y él más tarde poseería un piano Érard hecho en ese año, con un seco, tono duro que sin duda influyó en las obras que escribió en él (Ivry 2000, p. 10). Referente al tercer punto, Bricard

anota que el pedal central nunca debe ser usado pues Ravel compuso su música en un piano Érard que, como todos los pianos franceses de la época no estaba equipado con este pedal. Es preferible trabajar por el toque correcto a destruir la atmósfera con el pedal central (Casella 1998, p. 68). Este punto de vista entraría dentro del paradigma de la interpretación historicista, de la cual Bricard confirma que es partidaria. Sin embargo, según dice Roggenkamp, el pedal del medio, que ya fue patentado en el siglo XIX, no se estableció, de forma muy vacilante, hasta el siglo XX. Aunque Ravel no lo prescribió, puede resultar útil con algunos pasajes para sostener notas bajas largas, mientras se cambia el pedal derecho. El pedal del medio tiene que ser presionado con el pie izquierdo, lo que causa problemas ya que al mismo tiempo tiene que accionar el pedal izquierdo. Sin embargo, hay que lograr una combinación de los tres pedales para aprovechar toda la gama de timbres del piano. Empero, los artistas tienen que tener en cuenta el hecho de que pueden encontrar un piano de cola con sólo dos pedales, con la excepción quizás de las grandes salas de conciertos. Además, los afinadores y técnicos de pianos a menudo prestan poca atención al pedal central (Ravel 2011, p. XIV). Teniendo en cuenta estos inconvenientes, para los pasajes que se preparan con la ayuda del pedal *sostenuto*, es necesario estudiar soluciones adicionales, que también se pueden tocar en un piano de cola que no esté equipado con un pedal *sostenuto* (Roggenkamp 1997, p. 86).

Bricard advierte que el pedal derecho puede presentar problemas dependiendo del piano, pero también la sala en que se toque cuando debe permanecer presionado por largos períodos, cosa común en obras de esta estética. Esto se da normalmente si no se gradúa la profundidad de la pisada con ayuda de la escucha. Recomienda para no confundir las armonías variar los ataques y articulaciones, así como cuidar los niveles dinámicos (Ravel 2003, p. 8). El uso del pedal constituye un elemento importante en la música de piano de Ravel, de hecho, es una parte integral de la misma. El pedal derecho no sólo sirve para conectar, prolongar y reforzar el sonido, sino también para colorearlo y embellecerlo. Aunque el pedaleo es, como sabemos, en gran parte una cuestión de técnica individual, las particularidades del instrumento específico, así como la acústica de la sala también tienen que ver con el sonido producido. En *Gaspard*, Ravel exige el uso del pedal derecho con bastante frecuencia, en el último movimiento menos que en los dos anteriores. Por otro lado, sólo en algunos casos Ravel indica cuándo, después de haber prescrito el *Ped.*, debe ser levantado. En principio hay que tener en cuenta que la prescripción del pedal no

significa necesariamente que deba ser presionado completamente, sino que hay muchas etapas intermedias y además cada instrumento responde de manera diferente a la presión de la palanca. Incluso si un compositor indica el pedaleo para tramos más largos, es necesario controlar continuamente el sonido y posiblemente intentar una especie de vibrato de pedal, que difícilmente puede representarse en notación (Ravel 2011, p. XIII). Cuando tocaba Debussy y Ravel, Walter Gieseking frecuentemente usaba el vibrato de pedal. Para más información véase el ensayo de Dean Elder sobre el pedaleo de Gieseking en Debussy y Ravel (Elder 2008, pp. 258-320).

Como norma general, el pedal izquierdo puede utilizarse cuando marque *pp* o *ppp*. Sin embargo, también tiene un uso como alternativa de color como en el final de *Scarbo*, Ravel indicó *sourdine mais f* (*sordina* [pedal izquierdo] *pero forte*) (Ravel 2003, p. 8) y permite, como dice Casella, intensificar la melodía (1998, p. 113). Cuando Ravel escribe *2 Pédales*, se deben usar tanto el pedal izquierdo como el derecho. Prescribe repetidamente el uso del pedal izquierdo con la indicación *sourdine*. Esto a veces puede ser problemático, si está mal regulado, produciendo un tono seco y apagado (Ravel 2011, p. XIV). Cabe destacar que el efecto que crea el pedal no lo ha conseguido igualar Ravel con su capacidad como orquestador (Casella 1998, p. 68).

El uso que hace Ravel de los registros en los tres movimientos de *Gaspard* es extremadamente refinado y variado, no sólo en los muchos detalles sino también en la forma general (Ravel 2011, p. XIII). Según dice Roland-Manuel, sorprende la explotación del pulgar: el uso del pulgar es muy notable en las obras para piano de Ravel. Es el pulgar el que manda, particularmente en *Gaspard de la nuit*, una de las obras más características de su trascendental técnica (Roland-Manuel 1948, pp. 151-152).

Todo el potencial de su genio se resume ahí, sobre todo en la riqueza de la invención melódica. La melodía brota del oleaje de los arabescos, se perfila en éstos y se mezcla en ellos sólo para destacar con mayor relieve (Roland-Manuel 1952, p. 62). La clara y penetrante melodía raveliana subrayada por el contrapunto requiere, en *Ondine*, en *Le Gibet* y en *Scarbo*, la intervención de filigranas como arabescos, acordes ampliamente dispuestos y de pasajes vertiginosos en segundas (p. 61).

Lograr interpretar siempre renovadamente la música para piano de Ravel es un mérito que va más allá del de un intérprete ordinario sobre todo ante un público cada

vez más desatento y más si cabe con obras de calado como *Les Miroirs* y *Gaspard de la Nuit* (Gil-Marchex 1926, p. 1090).

### 3.3.1. *Ondine*

*Ondine*, que es «la imagen sonora de una ninfa», abre con un trémolo peculiar de tónica mayor aderezado con la sexta menor representando «el resplandor de la luz sobre el agua». Este trémolo actuará como motivo del acompañamiento durante toda la pieza con progresivas variaciones (Rosen 2012, p. 130). «[...] si no se cuenta el número exacto de ritmos en la cifra de apertura, no importa», dijo Ravel (Timbrell 1986). Bricard puntualiza que algunos compases no terminan al final de un sistema, sino que continúan en el siguiente sistema (Ravel 2003, p. 10).

*Ondine* se presenta en movimiento lento, ocupando principalmente la clave de sol, con un rápido motor interno que recuerda a las olas. El rango dinámico aquí es en su mayor parte entre *p* y *ppp* (Ravel 2011, p. XIII). Para saber si se podrá dominar el ciclo entero de Ravel el intérprete debe tener suficiente facilidad y elasticidad en su aparato de interpretación para ser capaz de sostener las fusas en *pp*, incluso en posiciones incómodas en la primera pieza (p. XII). En este caso que la dificultad es tocar *pp* en. Gil-Marchex aconseja la articulación de la muñeca solamente por el matiz:



Imagen 23 C. 23 de *Ondine* (1926, p. 1090)

En cuanto a ejercicios preparatorios, Roggenkamp propone el nº 38 de los 51 *Übungen für das Pianoforte* de Brahms, fácilmente transpuesto de do a do sostenido, como un buen ejercicio preparatorio para tocar *Ondine* Ravel dio el siguiente consejo a la pianista Henriette Faure, que estudió sus obras de piano bajo su dirección: «Corrija la lentitud de sus pulgares! Sí, lo que está haciendo allí es demasiado real. Trabaja un poco de Liszt, por ejemplo, los *Feux Follets*» (Faure 1978, p. 57).

La escritura pianística también incluye algunas texturas individuales, con arpeggios divididos entre las manos y enredados con el material melódico a la manera de *Ondine* (Nichols 2012, p. 28).

En el libro *Ravel d'après Ravel* se recogen instrucciones que Ravel dio a Perlemuter sobre la ejecución de *Gaspard* y, en particular, de *Ondine* (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 1957, pp. 31-32). Perlemuter escribió lo que repitió casi textualmente en una entrevista con Hélène Jourdan-Morhange (Gubisch 1980, p. 31): «Ravel no quería que *Ondine* se tocara demasiado despacio. Muy vocal, muy expresiva, muy suave y gentil». Con la indicación *rapide* al principio del compás 79 en *Ondine* el compositor recuerda al intérprete que ejecute las notas de adorno rápidamente. En general, Ravel parece haber dado gran importancia al mantenimiento preciso del tempo, incluso en transiciones agógicas o rupturas de frase distintivas (Ravel 2011, p. XIII). Perlemuter nos dice que Ravel en su partitura escribió: «más rápido, más derretido» a parte de «indica el ritmo del tresillo con flexibilidad». Jourdan-Mohrange explica que en Ravel existen esos *rubati* en el tempo, pero son difíciles porque hay que dejar de lado la unidad de tiempo que era una de las máximas de Ravel (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 31). Asimismo, Perlemuter sigue apuntando que, aunque se frene y se perciba como un ritmo subdividido debe avanzar hacia delante la siguiente melodía (pp. 31-32):



Imagen 24 C. 47 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 8)

Al igual que en el siguiente pasaje que quería que la melodía continuara sin frenarse por las inflexiones (p. 31).



Imagen 25 Cc. 76-77 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 12)

Los siguientes compases pueden servir de ejemplo para aplicar el pedal central en *Ondine*, en el cambio de las notas bajas desde el final del compás 56 hasta el final del compás 61, y en la nota baja desde el final del compás 79 hasta el final del compás 82 (Ravel 2011, p. XIV). Para los compases 70-71 en *Ondine* con los acordes arpegiados ampliamente extendidos en la copia de la mano izquierda de Perlemuter lleva la entrada: «retener el pedal» (pp. XIII-XIV). En la inserción del recitativo en *Ondine* (compás 83, 2ª mitad), igualmente «sin ralentizar» (p. XIII). En cuanto al compás que precede al recitativo decía que el calderón no ha de hacerse demasiado largo y, claro, nada de ralentizar. Ravel no quería que se convirtiera en una pieza dentro de otra.



Imagen 26 C. 83 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 13)

También Ravel le mencionó empezar el arpeggio inmediatamente rápido sin retener las dos notas graves que podrían ser interpretadas como notas sobre las que apoyarse (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 32).



Imagen 27 Inicio de la p. 14 de *Ondine* (c. 88) (Ravel 1909)

En cuanto a la importancia de no hacer *rallentando* al final de las obras Ravel lo indicaría. A veces hace un *ritardando* escrito (Ravel 2011, p. XIII) como de hecho en el final cuando Ravel marcó en la partitura de Perlemuter «*rallentando por aumento*» (*rallentando* escrito con el valor de las notas), un procedimiento que utiliza también en el final de *Une Barque sur l’Océan*, dice Jourdan-Morhange. Para él significaba permitir que el movimiento se ralentizara a través de su propio movimiento, lo llamaría un verdadero *rallentando* (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 32).

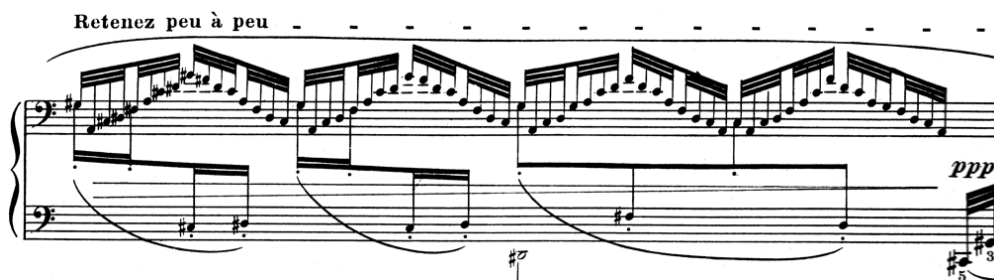


Imagen 28 P. 14 c. 88, sistema 3 de *Ondine* (Ravel 1909)

*Ondine* termina cuando «la ninfa se sumerge (...) en el agua con un ruido enorme», el piano hace arpeggios ascendentes y descendentes para, finalmente, repetir el tetracordo Sol# Fa# Do# Re# cada vez más lentamente, «una representación natural de los círculos cada vez mayores que se tornan en el agua después de sumergirse en ella», según Rosen; para terminar con la armonía del trémolo del principio en arpeggios de agudo a grave (Rosen 2012, p. 131).



En los últimos pentagramas se tiene que reanudar el tempo inicial y realizar una articulación como la del principio: «*non legato* en recuerdo de las repeticiones de acordes oscilantes al principio» (Ravel 2011, p. XIII).



Imagen 29 Inicio del c. 89 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 14)

Para Bricard *Ondine* es quizás la más bella de las tres piezas por su melodía lírica y dúctil que brota de trémolos de fusas, arpegios, arabescos y otras figuraciones. Recomienda que, ante cualquier tipo de acompañamiento, la melodía se escuche claramente (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 1957, pp. 31-32). Esta melodía evoluciona con el texto del poema. Al principio la melodía ronda lo bucólico al tiempo que en el poema aparece *Ondine* bajo la luz de la luna describiendo su palacio submarino y sus actividades acuáticas, así como las de sus hermanas y su padre. Aquí la textura debe ser transparente y fluida. Poco después, cuando en el poema *Ondine* intenta seducir al mortal la melodía, dice Bricard, se torna más «sensual». Para expresar esto Bricard propone que haya un cambio sutil de matiz (se cree que se estará refiriendo a la dinámica) y que el sonido tenga más plenitud (Ravel 2003, p. 10).

En cuanto al uso de arpegios, ya apareció en *Pavane pour une infante défunte* y, más tarde, en *Une Barque sur l'Océan*, pero nunca con tanta imaginación como en *Ondine*. En esta pieza llegan a adquirir equivalencia poética hacia el final de la pieza cuando se convierten en la carcajada de *Ondine*. Metafóricamente hablando Bricard dice que a veces deben sonar como «una ducha de agua», y a veces tienen que ser como un *glissando*. Bricard apunta que los arpegios que conducen a notas melódicas no deben ralentizar el tempo (p. 10). Por otro lado, es digno de mención los arpegios ubicados en las anacrusas que, también en opinión de Gil-Marchex, no deben frenar el tempo:



Imagen 30 Reexposición de *Ondine* c. 79 y 80 (1926, p. 1089)

Estos arpeggios acometidos a tempo dan la impresión de un *glissando*. Para Gil-Marchex (1926, p. 1089), se ha de articular lo mínimo los dedos y la muñeca. Aun así, la claridad debe ser la de un arpeggio brillante; requiere exactitud en el cambio de posición. Recomienda un *vibrato* del pedal derecho para obtener un efecto de sonido aireado y vaporoso. Por regla general, el pedal cuando tiene que permanecer presionado durante un período prolongado es necesaria variedad de ataque para no confundir las armonías.

Encontrar el equilibrio de la resonancia de una sala depende mucho del gusto estético como comenta Rosen. En la grabación de discos también comprende el gusto del ingeniero de sonido. Rosen cuenta cómo en la grabación de *Ondine* de *Gaspard de la nuit* para el sello CBS el ingeniero colocó uno de los micrófonos tan cerca que el «delicado trémolo irregular» del inicio se convirtió en un «ejercicio de dedos de Czerny» a pesar del abundante pedal que ponía. Se resentía la atmósfera acuática que emula el «resplandor de la luz en el agua» y, sin embargo, con alejarlo unos centímetros fue suficiente para remediarlo (Rosen 2014, pp. 167-168).

Es ciertamente una especie de milagro que haya sabido renovar, después de los precedentes *Jeux d'Eau* y *Une Barque sur l'Océan*, los efectos pianísticos destinados a evocar, una vez más, el cautivador espejismo del agua y sus misteriosos movimientos. Porque, lejos de embotarse por sus excepcionales éxitos descriptivos, la fuerza imaginativa de Ravel encontró aquí la ocasión de expresarse sin repeticiones, sin imitaciones de sí mismo y con un constante espíritu de innovación y descubrimiento instrumental (Cortot 1930, pp. 38-39).

### 3.3.2. Le Gibet

La pieza central del *Gaspard Le Gibet* (se traduce erróneamente como *El patíbulo* en lugar de *La Horca*) expone un pedal de si bemol 3 y 4 lento, persistente y a ratos asimétrico durante más de cinco minutos, al tiempo que surgen nuevos elementos musicales (Rosen 2012, p. 132). Según el estudio de Gut *Le Gibet* (1908) un mismo tono, un si bemol, está presente durante siete minutos de un extremo a otro, resonando 235 veces en una fórmula rítmica, repetida permanentemente. «Cuando el fenómeno repetitivo se acentúa, la noción macabra se intensifica» (p. 43). Ravel quería que ese si bemol modo de campana fuera inmutable desde el principio hasta el final (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 1957, p. 34). El sonido de las diferentes articulaciones de los si bemoles y la distancia entre ellos no debe cambiar nunca, señala Bricard (Ravel 2003, p. 11).



Imagen 31 Cc. 1-2 de *Le Gibet* (Ravel 1909, p. 17)

La repetición del balanceo de campana tiene que ser en un tempo absolutamente estricto. La grandeza de la pieza depende de la estructura rítmica (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 33). Es más, Bricard dice que la pieza si funciona o no es por la estabilidad del tempo puesto que Ravel pide «sin ritardando hasta el final» (Ravel 2003, p. 11). No obstante, Jourdan-Morhange y Perlemuter (1957, p. 34) aseguran que es por la sonoridad, y no por el ritmo, que uno logra el efecto en *Le Gibet*.

Aunque Ravel aseguró a su dedicatario, Jean Marnold, que es la más fácil de las tres piezas (en la carta del 2 de septiembre de 1908), en realidad exige mucho de la técnica del pianista, no tanto en la ejecución de las notas correctas como en el control del timbre y la dinámica (Nichols 2012, p. 101). *Le Gibet* está compuesto por capas de elementos sonoros y requiere un gran dominio pianístico (Ravel 2003, p. 11).

Aludiendo al apartado anterior, otra de las cosas por las que se sabe si un pianista podrá llevar a cabo el tríptico *Gaspard* es la siguiente. En *Le Gibet* particularmente los acordes anchos en los compases 20-25 y 40-44 son difíciles de tocar. Aunque es posible y justificado remediar, aquí y en otros pasajes, la dificultad distribuyendo las notas en ambas manos, no es apropiado eliminar las notas o arpeggiar los acordes anchos. Siempre que Ravel quiso este último efecto, lo indicó expresamente anotándolo. Una opción concebible podría ser tocar las voces externas con tantas notas de acordes como sea posible exactamente en el ritmo y hacer sonar las notas internas restantes con un ligero retraso y más suavemente que las otras. Esto, sin embargo, requiere una acción más fácil con el pulgar (Ravel 2011, p. XII). Otro caso parecido, en el compás 3 sólo unos pocos pianistas podrán tocar el primer acorde con la mano izquierda sola. Un arpeggio para este acorde tendría un efecto perturbador en toda la pieza; por lo tanto, la nota superior debería ser tomada por la mano derecha (p. XIII). Según comenta Perlemuter Ravel le pidió que el primer tema (también llamado tema del «andamio») fuera bien marcado y sin expresión, pero la respuesta fuera expresiva y cantada (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 1957, p. 35).

The image shows the first two staves of the piano accompaniment for 'Le Gibet'. The first staff is marked 'PIANO' and 'pp' (pianissimo), with the instruction 'Très lent' and 'Sous presser ni ralentir jusqu'à la fin'. The second staff is marked 'p' (piano) and 'expressif' (expressive). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Imagen 32 Primeros dos pentagramas (cc. 1-7) de *Le Gibet* (Ravel 1909, p. 17)

Jourdan-Mohrange (2005, p. 33) llama la atención sobre la dificultad de emitir diferentes sonoridades lo cual se logra con un buen control del teclado, según Perlemuter. En este pasaje expresivo, ambas manos tocan al unísono con la sonoridad de la campana y al mismo tiempo con otra sonoridad para la nota adicional (fa bemol) que forma el acorde. Lo compara con la polifonía bachiana y Perlemuter aconseja que para tocar al unísono la mano izquierda sea un eco de la mano derecha.

Bricard advierte que en el pasaje de los compases 20-26 no hay que bajar la velocidad y deben ser tocados los acordes muy ligados. Es aquí donde se observa que Ravel experimentó otras formas de producir colores de tono instrumental basándose en una escritura renovada (Ravel 2003, p. 6).

En la carta de Ravel a Calvocoressi el 24 de marzo de 1922, planeando grabar sus piezas para piano con Alfred Mead, agente de la Aeolian Company, dijo:

No se lo pido a Ricardo por dos razones: primero, creo que está en España por esa época; segundo, me gustaría especialmente que grabaran *Gaspard de la nuit*, y Viñes nunca quiso interpretar estas piezas, en particular *Le Gibet*, según las intenciones del compositor. Dije quiso: No sé si alguna vez estuviste presente en una de esas discusiones en las que me aseguró que si hacía los matices y el tempo que yo indicaba, *Le Gibet* aburriría al público. Y nada le haría cambiar de opinión (Orenstein 2003, p. 219).

En 1922, Ravel escuchó a Robert Casadesus tocar *Gaspard de la nuit* y le felicitó por su interpretación, en particular por la forma en que tocó *Le Gibet*, en un tempo lento, evocando la nostalgia que deseaba, sin dejar de subrayar la armonía, más como un compositor que como un pianista (pp. 550-551). Para Perlemuter, *Le Gibet* es una de las piezas que más admiraba y de las más complicadas en el sentido de hacerlas monótonas. Jourdan-Mohrange dice que es una pieza en la que no debes tener miedo de cansar al público, de lo contrario te apresurarás (2005, p. 33). El esfuerzo por mantener en casi ocho minutos un tempo inamovible y pedal de si bemol inalterable puede causar tensión en el intérprete. Ravel, empero, no estaría de acuerdo con esta opinión (Ravel 2003, p. 11).

*Le Gibet* es un movimiento muy lento y estático en el registro medio inferior, con el sonido monótono y continuo de la campana como su característica definitoria. Además de la dinámica de bajo volumen, el compositor pide que se utilice el pedal izquierdo en todo momento (*sourdine*), introduciendo así una calidad de tono muy particular (Ravel 2011, p. XIII). Que el pedal izquierdo esté mal regulado para *Le Gibet* sería, considerando la indicación *Sourdine durant toute la pièce* («pedal izquierdo en toda la pieza»), desastroso (p. XIV). La afirmación de Henri Gil-Marchex (1925, p. 44) de que requiere veintisiete tipos diferentes de toque, como ya ha dicho Jourdan-Morhange, no puede tomarse al pie de la letra, pero el hecho de que el pedal izquierdo se utilice en todo momento no facilita la tarea del pianista de mantener la octava de si bemol de la campana distinta de la música que la rodea; al igual que tampoco hay que

hacerla más fuerte. «Esta campana», dijo el compositor a la joven pianista Henriette Faure, «no domina, está, ella repica infatigablemente». Esto lo confirma Roggenkamp diciendo que los sonidos que representan la campana no fuesen muy pronunciados (Faure 1978, p. 61).

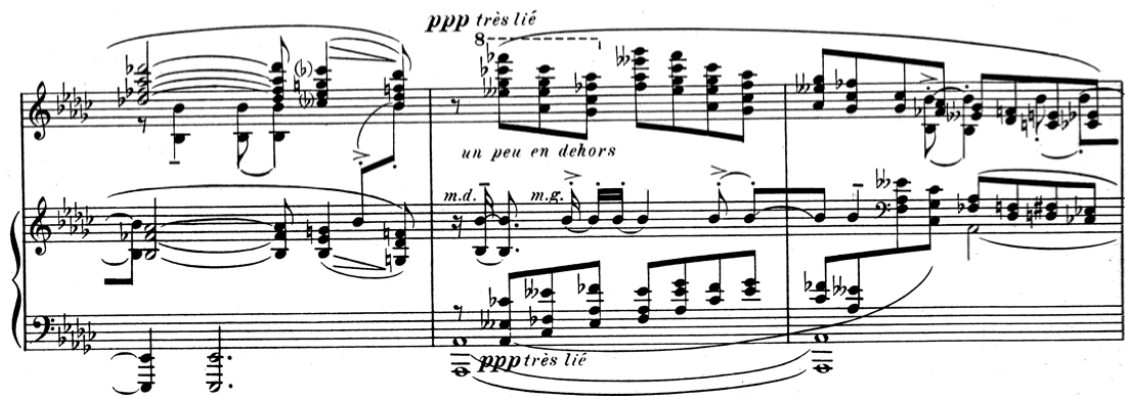


Imagen 33 Observar desde el segundo compás (cc. 20-21) de *Le Gibet* (Ravel 1909, p. 18)

En *Le Gibet* se podría poner el pedal central en los compases 20 y 23 así como en otros pasajes, particularmente a partir del compás 40, en todos los casos que se toca la octava que funciona como bajo (Ravel 2011, p. XIV).

Por el contrario, *sans presser* previene contra una aceleración del tempo al final de *Le Gibet*, donde la textura multicapa se adelgaza gradualmente a partir del compás 43 (p. XIII). Sin embargo, el patetismo de la frase adquiere su significado cuando indica «un poco marcado, pero sin expresión».



Imagen 34 Cc. 28-29 de *Le Gibet* (Ravel 1909, p. 19)

Jourdan-Morhange señala el parecido del anterior pasaje con Puccini. Es importante lograr la intensidad expresiva en un tiempo inmutable hasta terminar con una *pianissimo* que debe fundirse en el silencio (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 34). Decía: «Le Gibet es alucinante con su inmutable, apagado y continuo pedal: una campana fatal que se extingue en la penumbra del pianissimo final».

Aunque, al igual que pasa con los rollos de pianola que se conservan de

Skriabin o Debussy, son sólo un vago reflejo del que fue su modo de tocar (Chiantore 2001, p. 417), Ravel ha legado diversas grabaciones entre rollos de pianola y registros acústicos en los que acompaña a cantantes (pp. 496-506). A pesar de que a los 20 años Ravel había renunciado a su ambición de convertirse en pianista, interpretó algunas de sus propias obras e incluso grabó algunas piezas (Ravel 2011, p. XII).

En cuanto a la grabación de Ravel mismo tocando *Le Gibet* observamos que en general el tempo es más rápido. En el c. 6 las corcheas con puntillo las alarga de más, no las da a tempo por lo que hace un *rubato*. En los cc. 10, 12 y 17 sucede lo mismo. En el c. 18 Ravel hace ritardando en el tresillo. En el c. 22 ritarda el final del compás. En el pasaje de los acordes en movimiento contrario muchos acordes no caen al mismo tiempo. Por regla general la izquierda siempre cae primero, ¿acaso estaría siendo víctima del hábito interpretativo de finales del siglo XIX que por sus escritos nos parece entender que se opone taxativamente? Esto puede ser ocasionado por el excesivo gusto por arpegjar. En los cc. 28-33 la melodía de la derecha es histriónica. Hay notas (c. 29 mi blanca y sol negra; c. 32 do negra) que acentúa sin que así lo advierta la partitura. También acorta el valor de los pedales de los cc. 30, 32 y 33. La poca igualdad de intensidad de la melodía puede deberse a dos razones: (1) que quisiera realizar la indicación *un peu en dehors, mais sans expression* aunque si esto fuera así su modo de llevarla a cabo sería extraño pues hay algunas notas que están siendo destacadas y otras no (solo unas son *en dehors* y no todas como explicita la indicación); (2) hay una falta de control de sonido seguramente achacada a falta de dominio pianístico. Como hemos visto desde joven Ravel afronta la realidad de que no se convertiría en un gran pianista y también su poca competencia en esta área sería un motivo de vergüenza. A continuación, en el c. 30, la octava no está placada simultáneamente, sino arpegiada. El c. 34 y su anacrusa están rubateados al igual que los cc. 35-39. Los cc. 40-44 no hay simultaneidad de acordes. En el c. 51 corta el valor de todos los sonidos excepto el motivo con el que inicia aun habiendo escrito ligadura de suspensión.

Conclusión, aunque haya manifestado un pensamiento musical restrictivo hay flexibilidades muy audibles que él sí que lleva a cabo, lo cual nos da un margen de acción en el aspecto agógico que se potencia en gran medida; quizá por la escuela romántica del piano que aunque desprecia, él también es partícipe de ella (lucha de sus propias creencias y las costumbres impuestas). Sin embargo, habremos de trabajar desde el inicio cumpliendo las indicaciones del texto.

### 3.3.3. *Scarbo*

En la tercera pieza técnicamente el enano pone contra las cuerdas al pianista pues quería escribir una pieza más difícil que *Islamey*. Dice Jourdan-Mohrange que excede las intenciones de su compositor. Perlemuter (2005, p. 35) piensa que el virtuosismo es esencial pero no es el fin. En opinión de Roland-Manuel Ravel disfruta de la materia romántica, pero se le aparece como una bestia a domar (1952, pp. 61-62). Como dijo Ravel a Perlemuter hablando sobre *Scarbo*: «Quería hacer una caricatura del romanticismo» (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 1988, p. 35), y en voz baja añadió «pero quizás me dejé llevar por ello» (quizá por esto es por lo que Jourdan-Mohrange dice que *Scarbo* excede las intenciones del compositor y considera clave esa honestidad hacia sí mismo). También Bricard piensa que la música está más cerca de un sentimiento romántico que de una caricatura de él (Ravel 2003, p. 12). Como indica, es esencial tener un gran virtuosismo, pero, no obstante, estos esfuerzos han de estar más enfocados a buscar las sonoridades que mejor caractericen al personaje de *Scarbo* (p. 14). Walter Giesecking, como dice Orenstein, tomaba a *Scarbo* y *Alborada del gracioso* como obras maestras al margen de la dificultad que entrañaban:

La expresión correcta es tan importante porque estas intrincadas acrobacias pianísticas nunca están privadas de sentido musical, de valor artístico... Siempre es música real, que se puede llamar refinada, concentrada, quizás incluso demasiado sofisticada, pero está escrita principalmente para crear hermosas, encantadoras y expresivas sonoridades de piano, y si esta música es técnicamente muy compleja, está sin embargo basada en concepciones musicales perfectamente lógicas (Orenstein 1968, p. 136).

Las sonoridades del piano provocaron en él tanta fascinación que experimentó con nuevas formas de producir efectos de sonido (pasaje de segundas en *Scarbo*, p. ej.). Esta originalidad en la concepción de texturas prevalece en toda su música (Ravel 2003, p. 6). Varios apuntes sobre esta afirmación: primero, cuando habla de color y matiz se refiere al timbre del piano (y sus posibilidades con el pedal de resonancia y el izquierdo) y a la dinámica (desde el *ppp* al *fff*) respectivamente; segundo, cuando habla de «producir efectos de sonido» está indicando lo innovador que es a veces su escritura para ampliar el terreno de los efectos sonoros que se pueden producir dentro



de los márgenes pianísticos, como ya se ha comentado previamente. Esto último ya asomó en sus *Jeux d'eau* imitando la eufonía acuática.

Perlemuter y Jourdan-Mohrange (1988, p. 35) señalan la importancia que Ravel dio a los «efectos orquestales». De Perlemuter comenta lo que el propio Ravel decía sobre *Scarbo*: «(...) Él dijo con burla: «¡Quería escribir una transcripción de orquesta para el piano!» (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 1970, p. 38). Puede ser que de ahí radique su dificultad. Las transcripciones para piano de obras que para la orquesta son asequibles ascienden normalmente a dificultades técnicas sobresalientes cuando son transcritas a piano (véase las transcripciones de las sinfonías de Beethoven por Liszt o los *Trois mouvements de Petrouschka* de Stravinsky). *Scarbo* estaría en la línea de esas obras que, como dijo Jourdan-Mohrange, fueron, con mucha probabilidad, imaginariamente tocadas por una orquesta cuando se compusieron como las sonatas para piano de Brahms o la *Fantasie* op. 28 de Scriabin. Por ello también se deben interpretar sus referencias a determinados instrumentos, como en el primer compás de *Scarbo*: «como un contrafagot», en el segundo compás: «como una caja» (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 35).



Imagen 35 Primer y segundo compás de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 23)

Respecto al grupo de semicorcheas en los tiempos 2 y 3 en los compases 367 y 370 se refiere así (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 1970, p. 37): «como los timbales». Con toda seguridad refiriéndose a los bajos (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 36).

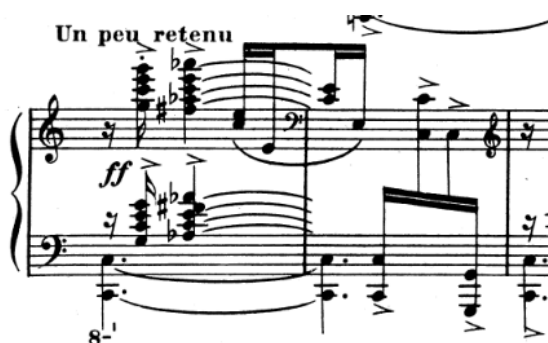


Imagen 36 Cc. 366-367 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 33)

Tanto a Perlemuter como a Jourdan-Mohrange les llama la atención la continua alusión de Ravel a la plantilla orquestal. Podemos deducir de ahí la importancia que cobra la imaginación tímbrica orquestal en su imaginación pianística y, sin duda, pudo influenciar en la búsqueda de nuevas sonoridades. Jourdan-Mohrange subraya el hecho de que orqueste piezas como *Alborada*, *Valses Nobles et Sentimentales* o *Le Tombeau de Couperin*, pero no *Scarbo*. Sin embargo, por testimonio de Perlemuter se sabe que Ravel le dijo que quería hacer lo contrario, le dijo en tono burlón: «¡Quería hacer una transcripción orquestal para el piano!» (p. 31 y 37).

*Scarbo* es una pieza de virtuosismo muy dramática, rápida y con una dinámica muy matizada que va de *ppp* a *fff*. El compositor aquí emplea toda la gama del instrumento (Ravel 2011, p. XIII). Sin embargo, advirtió a Henriette Faure de nuevo sobre el uso de los niveles de volumen alto, ya que el contraste era vital para la pieza (Faure 1978, p. 64). No es la menor de las dificultades ya que se trata de «una pieza escrita pianissimo con múltiples arrebatos... en un tempo que debe ser rigurosamente controlado, con silencios y acentos para darle el desahogo necesario». A menudo se toca demasiado fuerte (Merlet 2007, p. 90). Por ejemplo, para el pasaje acelerando en los compases 460-463 de *Scarbo* Perlemuter indica minuciosamente: «no demasiado rápido [al acelerar, pero no en el primer tempo]» (Ravel 2011, p. XIII). En el siguiente fragmento, en los últimos dos compases, hay que prestar atención a que el *crescendo* de la mano izquierda no llegue a un *mezzoforte* (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 31):

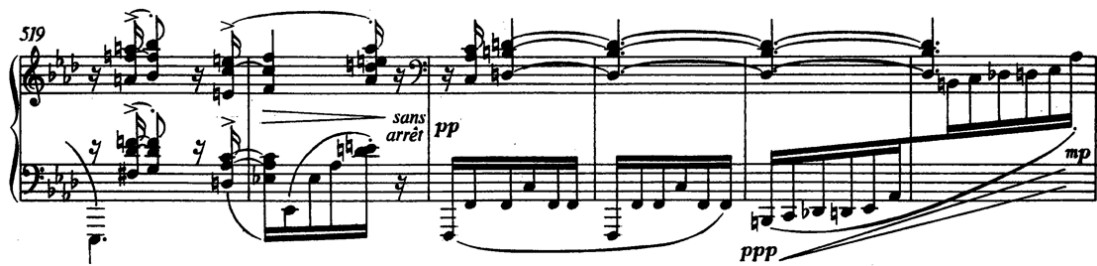


Imagen 37 Cc. 523-524 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 39)

Ravel le sugirió hacer el final «más rápido» quizás porque Perlemuter lo hacía demasiado lento. En los últimos cuatro compases le escribió «no ralentes [el tempo]» (p. 37).

He aquí dos ejemplos de disposiciones potencialmente necesarias: al principio de *Scarbo* y más tarde, cuando el acorde suena junto con el comienzo de las repeticiones de notas rápidas (trémolo), se puede tocar el acorde con la mano derecha o la izquierda. Esta última versión es más fácil de ejecutar para las manos que sólo tienen un alcance medio y se puede tocar en la gama baja de dinámica sin esfuerzo. Las repeticiones de notas pueden ejecutarse - con la digitación indicada por Ravel 1 2 - tanto con la mano derecha como con la izquierda. Al hacerlo, los dedos deben estar tan cerca de la tecla que no pueda rebotar completamente. También se puede concebir una versión sin cambio de figuración, utilizando sólo el segundo o tercer dedo o ambos juntos. Aparte de algunas indicaciones relativas a la distribución de las notas entre las manos (m.d. o m.i.) Ravel introdujo digitaciones en *Scarbo* casi sólo entre los compases 448 y 476 (Ravel 2011, p. XIII). Ya se ha mencionado previamente que Ravel tenía unas manos dotadas cuyos pulgares volvían a la palma de la mano con facilidad, lo que le permitía tocar varias notas juntas. Es este pulgar el que explica las segundas en *Scarbo*:



Imagen 38 Cc. 474-475 de *Scarbo* (Gil-Marchex 1926, p. 1088)

Cuenta Perlemuter que en el famoso tramo de segundas cromáticas quería gran cantidad de pedal y con un *pp* como si viniese de muy lejos (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 31). Este tramo no es posible superarlo si no es con esta digitación ayudada con el balanceo de la mano: una nueva práctica para los pianistas. Para Gil-Marchex (1926, p. 1088), la articulación es inútil, el pulgar tiene que tocar dos teclas blancas mientras que el resto de la mano forma una masa compacta moviéndose por bloques. Compases antes de ese pasaje se observa una dificultad semejante. La muñeca, aquí, facilita la necesaria actividad digital. Lamentablemente, el inconveniente de estas segundas no es fácil de superar.



Imagen 39 C. 460 de *Scarbo* (Gil-Marchex 1926, p. 1088)

Se dice que Ravel era capaz de tocar tres teclas blancas simultáneamente con el pulgar. Por eso el compositor aplicó una digitación al legendario pasaje de segundas en *Scarbo* (compases 448-476), donde el pulgar de la mano derecha tiene que tocar repetidamente dos teclas blancas simultáneamente (Ravel 2011, p. XII). Análogamente, si se observa a Scarlatti se puede ver que también emplea los pases de pulgar combinados con notas repetidas al igual que, por ejemplo, en los cc. 256-269 (1926, p. 1089).

Bricard destaca que los silencios en esta pieza transmiten suspense e incertidumbre (Ravel 2003, p. 14). Guarda relación con esto el que Perlemuter indique que el primer tiempo es el impulso para la mano derecha, que se tocan a menudo con demasiada debilidad (Perlemuter y Jourdan-Mohrange 2005, p. 36):



Imagen 40 C. 168 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 27)

Asimismo, Jourdan-Mohrange cree que viene bien otorgar un pequeño acento en la primera nota de la izquierda porque también piensa que la ausencia del primer golpe mina la solidez de los pasajes tipo:



Imagen 41 C. 314 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 32)

Perlemuter recuerda que quería «horquillas explosivas» (alude a una articulación muy potenciada) tanto en la mano izquierda como derecha no sólo relativas a la expresión (anterior figura) sino también en pasajes como este (p. 36):



Imagen 42 Cc. 346-347 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 33)

Como decía Rosen (2014, p. 20), el hecho de escribir octavas al estilo lisztiano demanda compaginar mejor los músculos del hombro y la espalda, cosa muy difícil desde una altura baja de la banqueta, posición habitual de Ravel cuando se sentaba al piano. Añade que *Scarbo*, aunque quizá sea el más grande poema sinfónico compuesto en la tradición lisztiana, no contiene octavas en *fortissimo* en ambas

manos, característica tan distintiva de la escuela de Liszt, pero naturalmente comprensible cuando conocemos lo bajo que se sentaba Ravel y la necesidad de una posición elevada de los brazos para realizar este tipo de octavas.

Según Perlemuter y Jourdan-Mohrange (1970, p. 38), en el ascenso de las segundas cromáticas (*Scarbo*, compases 448 y siguientes.) Ravel exige «mucho pedaleo». En el compás 592 de *Scarbo* Ravel confirma con la indicación *sourdine mais f* («pedal izquierdo, pero *f*») que considera el pedal izquierdo como una posibilidad de crear también en el forte un timbre diferente (Ravel 2011, p. XIV). En lo referente a la evolución de la escritura para el pedal *una corda*, Rosen (2014, p. 85) destaca el hecho de que en *Scarbo* ya no se busque la disminución de intensidad como en Beethoven (mayormente *mezza voce*), sino el cambio de timbre pidiendo *mezzo forte* con el pedal *una corda* presionado; produciendo un efecto «ronco, apagado y siniestro».

Con *Scarbo*, Ravel ha escrito una de sus más desafiantes y virtuosas piezas para piano (Ravel 2011, p. XI).

*Scarbo* es una enciclopedia diabólica de todas las trampas, obstáculos y trastadas que una imaginación inagotable es capaz de poner bajo los dedos del virtuoso: notas repetidas, trinos, acordes alternados y técnicas impresionantes. Es un estudio en los staccati de muñeca. Es imposible que las manos adquieran patrones porque *Scarbo*, por sus brutales interrupciones, y por los reajustes continuos que impone a los pianistas, rompe todas las inervaciones musculares tan pronto como se establecen (Jankélévitch 1959, p. 87).

### 3.4. Análisis formal y armónico

Cabe mencionar que en 2018-9 analicé formal y armónicamente la obra *Gaspard de la nuit*. La metodología del análisis formal ha sido detectar las primeras exposiciones de los temas y el o los compases en los que se han repetido, además de los centros tonales más importantes (en caso de que hubiere). En cuanto al análisis armónico se ha realizado un recorrido por todas las piezas y se han cifrado los acordes al estilo americano con algunas variantes. Escribir la primera letra del nombre de la nota en mayúscula significa que es un acorde perfecto mayor; escribirla en minúscula lo opuesto. Para decir que es un acorde de quinta disminuida o aumentada se pone *dis* o *aum* a la derecha del nombre de la nota. Para decir que a la tríada le falta alguna de sus notas se explicita poniendo *no 3* o *no 5*. A la parte superior derecha entre

paréntesis se escriben las tensiones añadidas extra que son todas las que no sean la tríada tradicional: para la 7ª se escribe 7, para la 9ª se simplifica escribiendo 2, para la 11ª se simplifica escribiendo 4, y para la 13ª se simplifica escribiendo 6. Además se abrevia *M* (Mayor), *m* (menor), *dis*, o *aum* para clasificar el intervalo que provocan. En la parte inferior izquierda se dispone la referencia a la nota que está en el bajo (2, 3, 4, 5, 6 o 7 si es la segunda, tercera, etc., respectivamente). Si no hay referencia el bajo está en estado fundamental. Para ver la partitura analizada armónicamente remito al anexo 7.9 *Partitura de Gaspard de la nuit*.

### **3.4.1. Forma**

La amiga de Ravel Hélène Jourdan-Morhange quedó impresionada por la forma clásica que se intuye del trabajo de Ravel: «Los tres poemas elegidos por Ravel son bastante diferentes entre sí, pero debido a su perfecta realización musical, parecen haber sido reunidos intencionadamente por el poeta. La estructura es casi la de una sonata: *Allegro*, *Adagio* y un fulgurante *Finale*» (Perlemuter y Jourdan-Morhange 1988, p. 31). Jourdan-Morhange dice «casi» porque, aun con todos los indicios formales de la obra, no hay testimonio del propio Ravel que confirme esa hipótesis. Los tres poemas y la música que les pertenece forman un tríptico remotamente comparable a una sonata de tres movimientos: un primer movimiento animado es seguido por un *Adagio*, que a su vez es coronado por un brillante final (Ravel 2011, p. X).

#### **3.4.1.1. Ondine**

La forma de *Ondine* se circunscribe dentro de una textura permanente de melodía acompañada. Se observaron seis ideas musicales que se repiten. La primera se presenta en el compás 2 (Tema A en Do sostenido mayor), se repite cinco veces en los compases 8 al 9, 14 al 15, 42 al 43, 47 al 48 y 80 al 81.



Imagen 43 C. 2 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 3)



Imagen 44 Adaptación del tema A, C. 8 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 3)

La segunda idea (A1) se expone en el compás 4 y se repite cuatro veces en total entre los compases 21, 44, 49 y 82.



Imagen 45 C. 4 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 3)

En el compás 10 se advierte un diseño melódico cuya segunda parte (cc. 11-13) es la tercera idea, esta se repite cuatro veces a lo largo de los compases 33 al 36, 38 al 40, 53 al 54 y 68 al 71, excepto en los compases 84 al 87 que se muestra el diseño completo otra vez.





Imagen 46 Cc. 10-13 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 4)

La cuarta idea musical se encuentra en el compás 22 y se reitera solo en el compás 72.

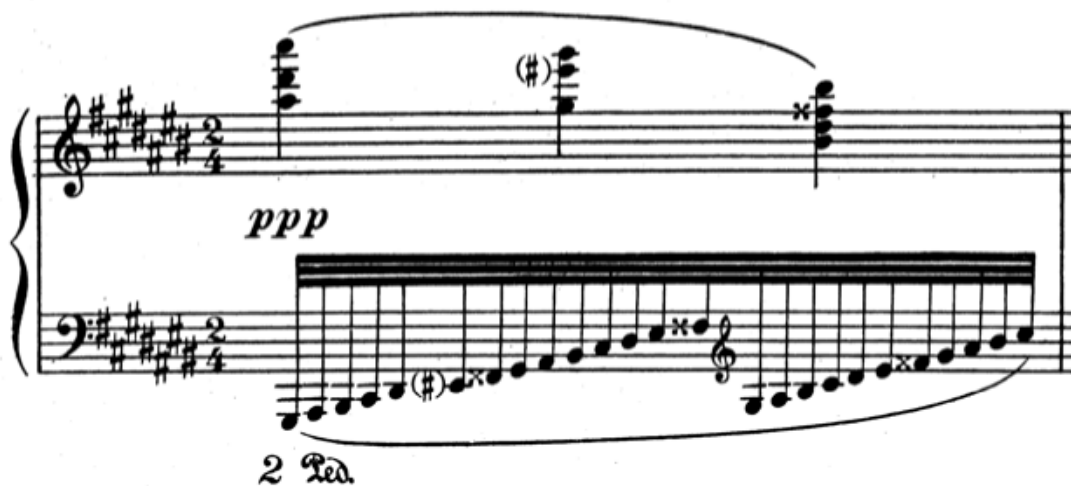


Imagen 47 C. 22 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 5)

La quinta idea se presenta en el compás 32 (Tema B en la dominante: Sol sostenido mayor) y tiene cuatro repeticiones en los compases 37 al 38, 52 al 53, 55 al 56 y 66 al 67.



Imagen 48 Cc. 32-33 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 6)

En el compás 42 comienza el desarrollo pasando por tonos de Re sostenido, Do, La, Sol y Fa.



Imagen 49 C. 42 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 7)

Por último, en el compás 45 se da la última idea (Tema C) que se repetirá en los compases 50 al 51 y 57 al 65 (García 2019, pp. 51-52).



Imagen 50 C. 45 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 7)

El clímax de la obra tiene lugar en el c. 66 en la clara tonalidad de Si menor.

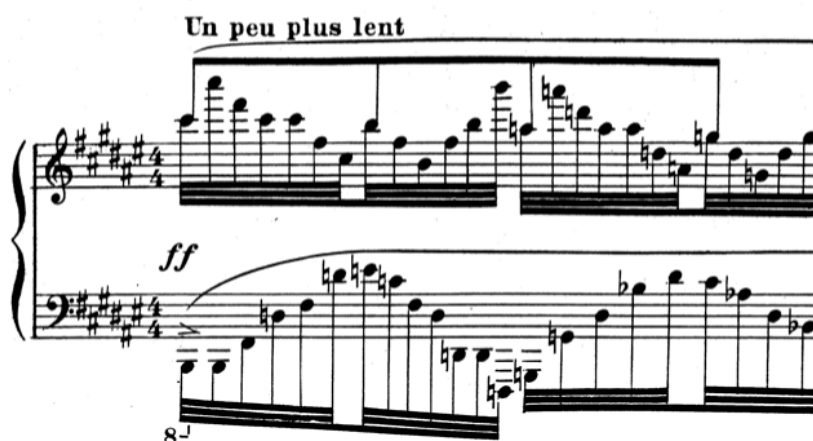


Imagen 51 C. 66 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 11)

Más adelante, Ravel reexpone el tema A en el tono de sol sostenido menor (la dominante menor de la tonalidad inicial).



Imagen 52 C. 80 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 13)

En el libro de Messiaen (2004, pp. 21-49) se recoge que *Ondine* tiene forma sonata en movimiento lento (a nuestra forma de ver tiene forma ternaria lenta parecida a la forma *lied*) que se identifica por la presentación de lo que parece un segundo tema en el compás 30 porque está en la región tonal de la dominante. Decimos «parece» porque aun así la música no sufre alteraciones más que el cambio de tonalidad mencionado y la exposición de un nuevo diseño de la melodía con una escritura similar. En esta obra estos leves cambios del contorno melódico funcionan al nivel de nuevos temas y organizan, junto con las tonalidades y armonías, toda la obra. Por otro lado, el desarrollo se caracteriza por la sucesión de modulaciones y la reexposición

por la aparición del tema A en la tonalidad de la dominante menor además de omitir el segundo tema. Ravel hace, como última página, una coda vertiginosa (a modo de explosión acuática) con ausencia total de material temático o diseño melódico alguno que finaliza en la tonalidad principal (do sostenido mayor).

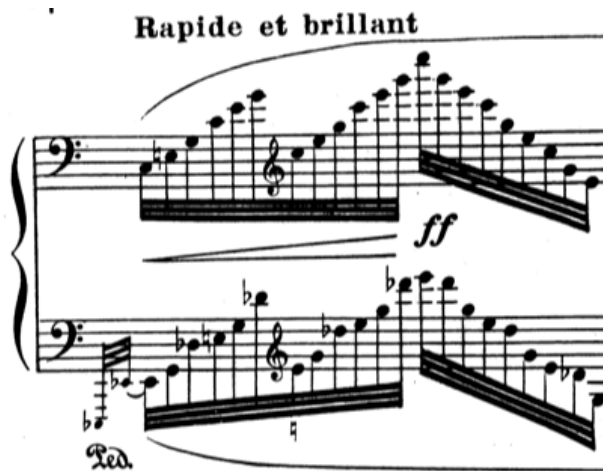


Imagen 53 C. 88 de *Ondine* (Ravel 1909, p. 14)

A continuación, se presenta una tabla en la que se plasma el análisis completo de *Ondine* en su dimensión formal.

Sección	Compases	Función estructural	Material Temático
1	c. 1 <sup>18</sup> c. 2-22	Presentación	Tema A dividido en tres períodos: el primero (c. 2-7), el segundo (c. 8-13), repetición del inicio del primer período (14-15) y el tercero (16-22).
	c. 23-29		
2	c. 30-41	Presentación	Tema B
3	c. 42-51	Desarrollo	Alternancia de temas A y C
4	c. 52-56	Desarrollo	Tema B compartido con ambas manos
5	c. 57-65	Desarrollo	Tema C
6	c. 66-71	Clímax	Tema B
7	c. 72-80	Desarrollo	Segundo período del tema A
8	c. 80-83	Reexposición	Tema A en el tono de la dominante menor Sol#
9	c. 84-87	Reexposición	Tema A en tono de Re menor con mutación
10	c. 88-91	Coda	

Tabla 1 Forma de *Ondine*

<sup>18</sup> Anacrusa incluida

### 3.4.1.2. *Le Gibet*

Jourdan-Mohrange (2005, p. 33) asemeja *Le Gibet* a un «gran adagio clásico». Este esquema es análogo al de la forma de sonata, en la que la tonalidad tónica es atacada por la dominante y otras y debe emerger reforzada (Nichols 2012, p. 102).

*Le Gibet* se compone de tres elementos que se intercalan en torno a un pedal ininterrumpido de si bemol que inicia y termina la obra. Estos elementos constituyentes se presentan, repiten y varían constantemente en diferentes tonos. El primer elemento de estos tres es la línea melódica dispuesta en acordes de quintas superpuestas sobre un bajo de mi bemol que se presente en el compás tres y se repite un compás.



Imagen 54 Cc. 4-5 de *Le Gibet* (Ravel 1909, p. 17)

Posteriormente, este motivo se amplificará en octavas a dos manos, sin quintas superpuestas sobre un pedal de si bemol. Luego, se transportará a mi bemol.

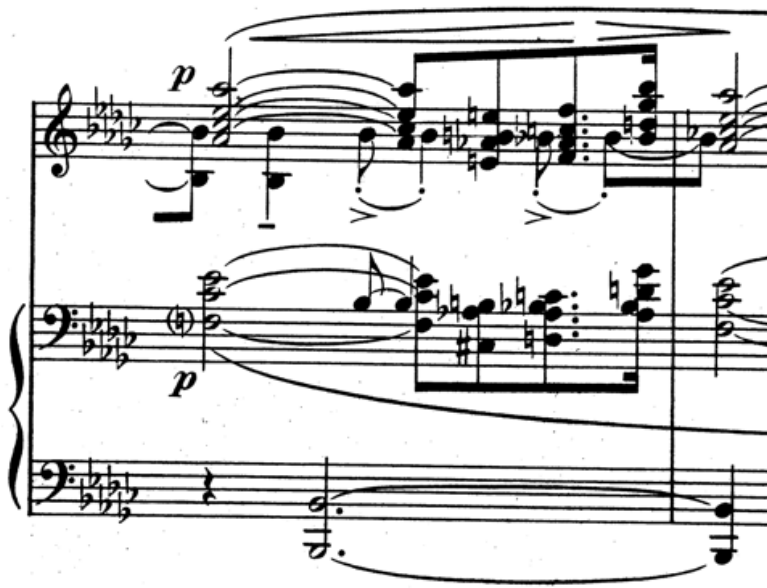


Imagen 55 Cc. 12-13 de *Le Gibet* (Ravel 1909, p. 17)

El segundo elemento es una línea melódica en octavas paralelas que lo vemos en el compás seis (véase el tercer y cuarto compás de la siguiente imagen). Dos compases después, aparecerá con terceras superpuestas.



Imagen 56 Cc. 4-7 de *Le Gibet*. El segundo elemento es el c. 6 (Ravel 1909, p. 17)

El tercer elemento son *clusters* en movimiento contrario que aparecen por primera vez en el compás veinte (Ravel 2005, p. XI y pp. 17-60). Otra vez, el material empieza con un pedal de la bemol para luego ser transportado a sol.

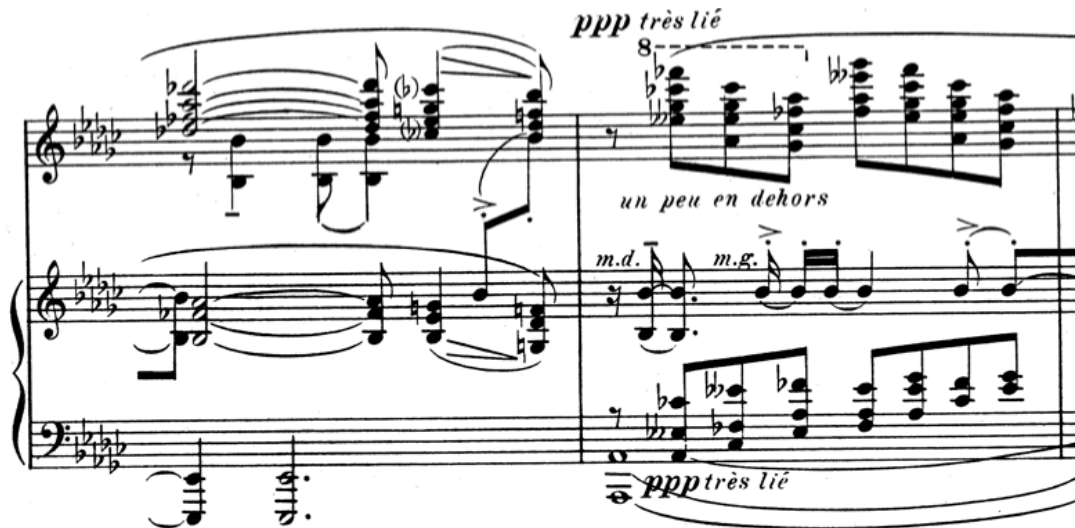


Imagen 57 Cc. 20-21 de *Le Gibet*. El tercer elemento inicia en el c. 20 (Ravel 1909, p. 18)

Se podría identificar un cuarto elemento en la melodía del compás 28 al 34 que se vuelve a repetir como amplificación del elemento uno en los compases 37 al 39. No obstante, no se ha considerado plasmar esto en la tabla de abajo.



Imagen 58 C. 28 de *Le Gibet* (Ravel 1909, p. 19)

A continuación, se muestra el análisis dispuesto en una tabla para mayor claridad.

Elementos	Compases	Función estructural
1	c. 3-5	Exposición
2	c. 6-7	Exposición
1	c. 8-9	Repetición de la exposición
2	c. 10-11	Repetición de la exposición y adición de terceras
1	c. 12-16	Desarrollo
1	c. 18-19	Transposición a la 4 <sup>ta</sup> justa respecto del desarrollo
3	c. 20	Exposición
3	c. 23-27	Desarrollo
2	c. 28-34	Variación
1	c. 35-39	Desarrollo
3	c. 40-41	Desarrollo
2	c. 41-43	Exposición en tono de Fa $\flat$
3	c. 43-44	Adaptación armónica de la aparición anterior en un registro más grave
1	c. 48-50	Exposición con ciertas notas agregadas

Tabla 2 Forma de *Le Gibet*

### 3.4.1.3. Scarbo

Roggenkamp menciona *Scarbo* como si fuese una «más o menos» tocata (Ravel 2011, p. XIII). Perlemuter destaca la perfección formal de *Scarbo*. Al igual que Jourdan-Mohrange (2005, p. 35) encuentra que Ravel adopta estructuras clásicas sobre las que desenvolver su fantasía. En adición, «La impresión de una pesadilla, el nerviosismo (...) y la feroz violencia» se muestran en la tremenda agitación del scherzo que es *Scarbo*.

Bricard ve tres temas en *Scarbo* (Ravel 2003, p. 12). En contraposición, pienso que la última pieza de *Gaspard de la nuit* se organiza en 4 temas. Estos se someten, contrariamente a *Ondine* y *Le Gibet*, a recursos como la aumentación, la disminución y la variación. El primer tema (en realidad solo la cabeza del tema A) ya se presenta en el primer compás y se reitera 13 veces en los compases 32 al 35, 110 al 113, 314 al 317, 320 al 323, 325 al 328, 331 al 334, 337 al 338, 341 al 342, 345 al 352, 386 al 394, 395, 580 al 583 y 617. Bricard dice que las primeras notas de la obra son una variante de este tema, aunque, en mi opinión, creo que solo es un prototipo primitivo (la cabeza) de él (Ravel 2003, p. 12).

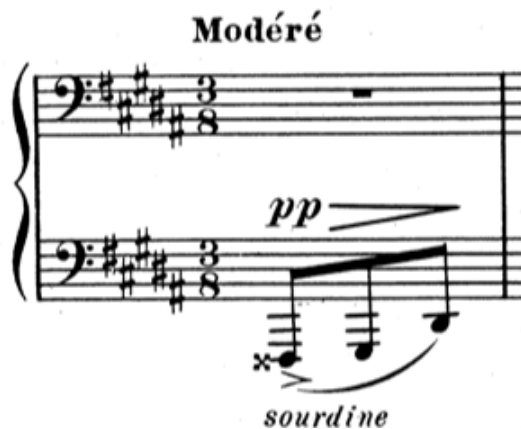


Imagen 59 C. 1 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 23)

Toda la primera página tiene carácter introductorio y la siguiente comienza con el tema A en su integridad. Es un apasionado arrebató romántico con una dirección hacia el agudo y el grave en sendas manos (Ravel 2003, p. 12).



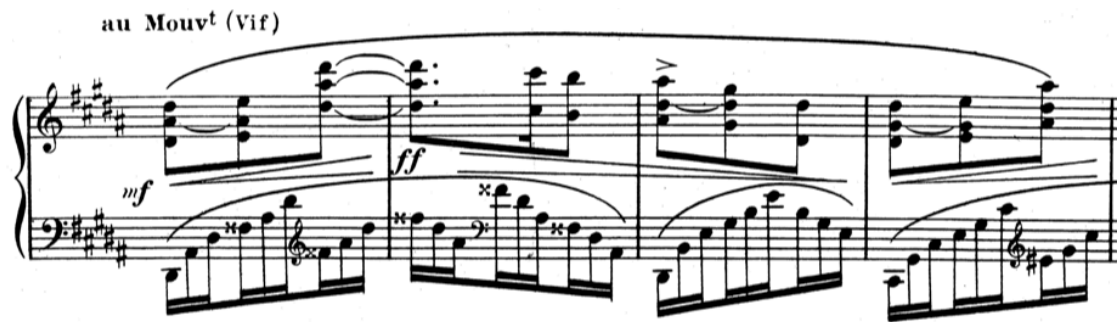


Imagen 60 Cc. 32-35 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 24)

El segundo tema (B) aparece en el compás 52 y se repite 7 veces en el compás 215 al 255, 268 al 275, 329, 367 y 370 (en esto dos últimos se expone de manera igual), 431 al 444 y en el compás 593 al 601. Bricard piensa que las notas repetidas emulan las piruetas que hace *Scarbo* en el poema (Ravel 2003, p. 12).



Imagen 61 Cc. 52-57 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 24)

En el compás 94 se expone el tercer tema (C) (véase el último compás de la siguiente imagen) con 9 repeticiones en los compases 256 al 270, 277 al 288, 291 al 302, 305 al 313, 318 al 320, 335 al 337, 339 al 340, 343 al 344 y 353 al 365. Este tema no es considerado por Bricard un tema.



Imagen 62 Cc. 90-94 de *Scarbo*. Inicio de C en c. 94 (Ravel 1909, p. 25)



Imagen 63 Cc. 95-98 de *Scarbo*. El resto de D (Ravel 1909, p. 25)

Por último, después de la repetición con mutaciones del tema A, se expone el cuarto tema (D) (véase último compás de la siguiente imagen) por primera vez en el compás 121 será el que Ravel desarrolle en primer lugar y después lo volverá a replicar 8 veces en los compases 276, 289, 303, 324, 366, 368, 369, 371, 477 al 579, 586 y 602.



Imagen 64 Cc. 117-121 de *Scarbo*. Inicio de D en c. 121 (Ravel 1909, p. 26)



Imagen 65 Cc. 159-164 de *Scarbo*. D desarrollado (Ravel 1909, p. 27)

Ravel comienza en el c. 215 el desarrollo con el tema B de nuevo. A partir de aquí se irán intercalando todos los temas con sucesivas variaciones y continuos cambios de tono (primera aparición de B en la sostenido, luego en mi sostenido y después re sostenido, etc).



Imagen 66 Cc. 211-216 de *Scarbo*. En c. 215 comienza B (Ravel 1909, p. 28)

Más tarde, desarrolla C con comentarios de D.



Imagen 67 C. 256 de *Scarbo*. C en el inicio de su desarrollo (Ravel 1909, p. 30)

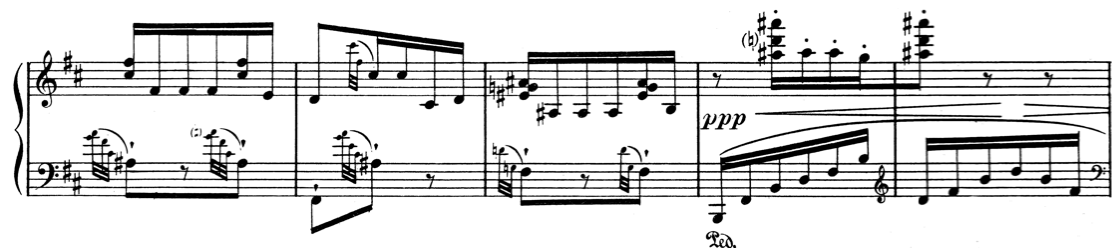


Imagen 68 Cc. 265-269 de *Scarbo*. C siendo interrumpido por D (Ravel 1909, p. 30)

Antes del primer clímax, Ravel emprende el desarrollo de A con interrupciones de su incremento sonoro de C, D y B.



Imagen 69 Cc. 314-317 de *Scarbo*. Tema A en el inicio del su desarrollo (Ravel 1909, p. 30)



Imagen 70 Cc. 318-321 de *Scarbo*. C interviniendo antes de A (Ravel 1909, p. 32)

El primer clímax de la obra tiene lugar en el c. 366 y está dominado por D y B. El tema D parece ser el mayor protagonista de la pieza pues se emplea más recurrentemente; incluso es el que encabeza los clímax.

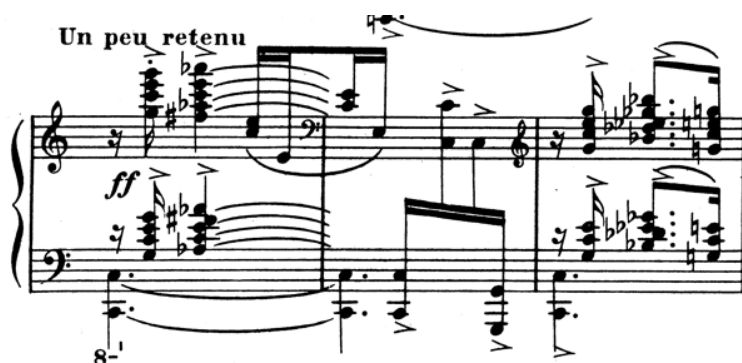


Imagen 71 Cc. 366-368 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 33)

Poco después se observa la reexposición de la introducción (véase los últimos dos compases de la siguiente imagen).

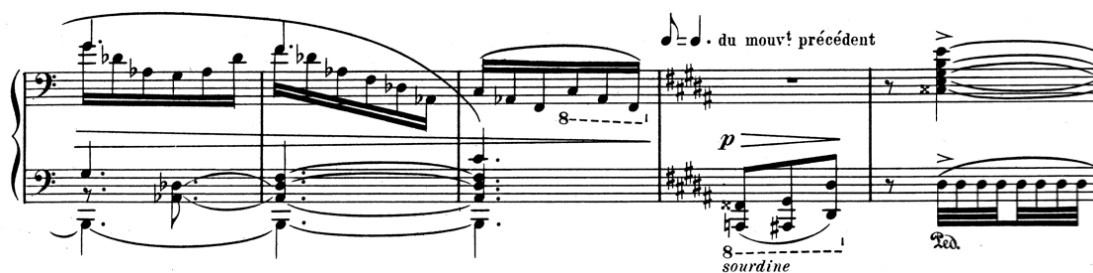


Imagen 72 Cc. 392-396 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 34)

Seguidamente, se desarrolla B en aumentación, dándome la impresión de que es la parte lenta.

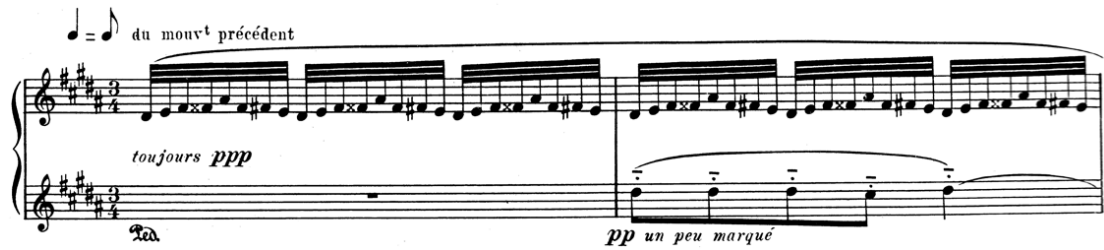


Imagen 73 Cc. 430-431 de *Scarbo*. Inicio de B en aumentación y de la parte lenta (Ravel 1909, p. 35)

Esta parte culmina en el c. 476 y en el siguiente compás comienza el último desarrollo de D (véase el último compás de la siguiente imagen) que desembocará el segundo y gran clímax de *Scarbo*.



Imagen 74 Cc. 475-477 de *Scarbo*. D en c. 477 (Ravel 1909, p. 38)



Imagen 75 Cc. 559-563 de *Scarbo*. Gran clímax en el último compás de la imagen (Ravel 1909, p. 41)

Para finalizar en el c. 580 Ravel reexpone el tema A en su integridad por última vez.

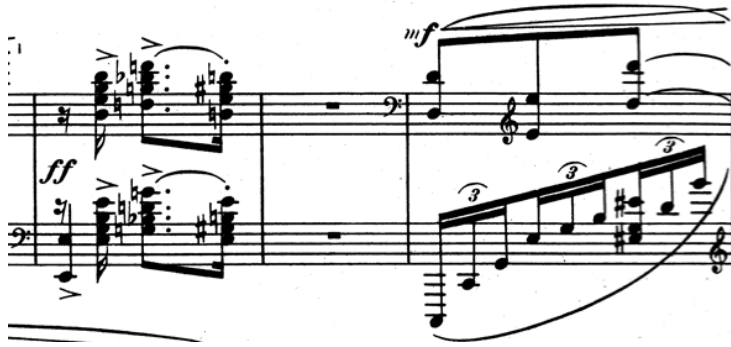


Imagen 76 Cc. 578-580 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 41)

En la coda final (c. 615) empleará la cabeza de A, pero en aumentación, como hizo al comenzar *Scarbo*.

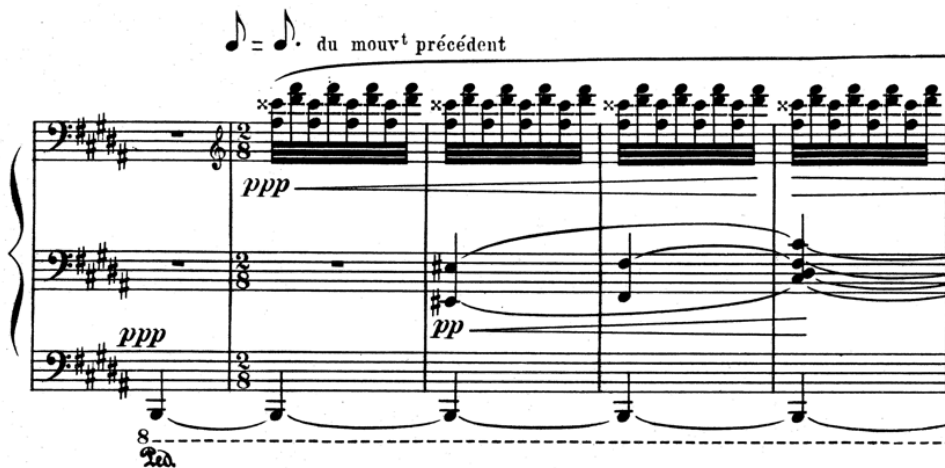


Imagen 77 Cc. 615-619 de *Scarbo*. A en aumentación en c. 617 en adelante (Ravel 1909, p. 42)

A continuación, se muestra el análisis en una tabla.

Sección	Compases	Función estructural	Material Temático
1	c. 1-31	Introducción	Cabeza de A (primeras tres notas)
2	c. 32-20 c. 32-36  c. 52 c. 55-56  c. 59 c. 62-63 c. 73-77  c. 94-97 c. 98-101  c. 110-119	Presentación	Tema A Tema B (figura B1) (figura B2) Tema B (repetido) (figura B1) (figura B2) repetición de B con nueva presentación Tema C Tema C (repetido con octavas) Tema A
3	c. 121-214	Presentación	Tema D dominado por ritmos yámbicos (corto-largo)
4	c. 215-255	Desarrollo	Tema B

5	c. 256-313	Desarrollo	Tema C con Tema B (c. 268-275) y cabeza de D (yámbicos) c. 276, 289, 303
6	c. 314-365	Desarrollo	Tema A intercalado con comentarios de Temas C (c. 318, 335-336, 339-340, 343-344, 353-365 una especie de <i>stretto</i> ), B (c. 329), D (c. 324)
7	c. 366-394	Desarrollo (clímax)	Tema D y Tema B (en aumentación, c. 386)
8	c. 395-429	Reexposición de la introducción	Cabeza de A (tres veces, c. 395, 402, 409)
9	c. 430-476	Desarrollo	Tema B en aumentación seguido en c. 448 por una figura en ascenso sobre un re pedal que en c. 454 pasa a do sostenido
10	c. 477-579	Desarrollo: clímax de <i>Scarbo</i>	Tema D
11	c. 580-627	Reexposición y Coda (c. 615)	Temas A y cabeza de B acortado en aumentación (c. 586 y 602)

Tabla 3 Forma de *Scarbo* (García 2019, pp. 52-54)

## 3.4.2. Armonía

### 3.4.2.1. *Ondine*

En *Ondine* abundan las relaciones de tercera y tritono entre acordes y tonalidades (véase la progresión de acordes de los compases 43 al 52) además de cadencias plagales o con el cuarto grado o acordes sustitutos de este.

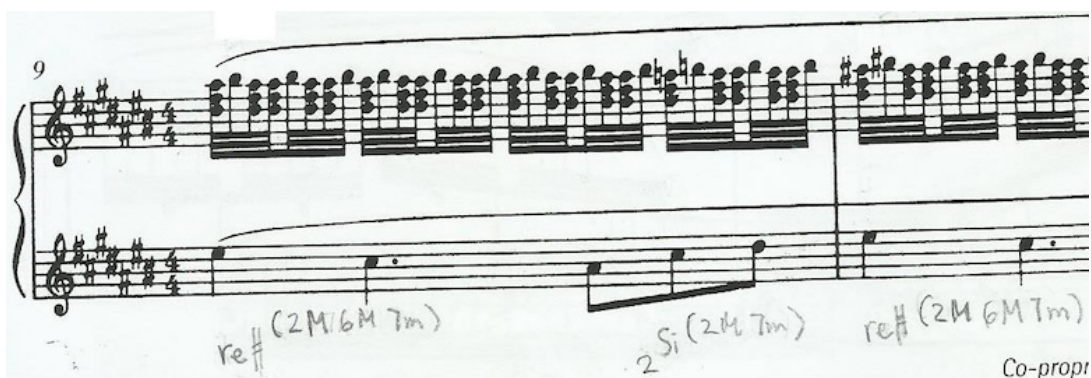


Imagen 78 Relación de 3ª entre armonías en *Ondine* (Ravel 2005, p. 21)

En las dos siguientes imágenes se dispone la última cadencia plagal de la pieza. Se observa el acorde con función de subdominante (el último de la primera imagen) y el de función de tónica (segunda imagen). La subdominante es un re sostenido disminuido con séptima semidismuida y novena mayor, mientras que la tónica es el acorde del inicio de *Ondine*: do sostenido mayor con sexta menor añadida.

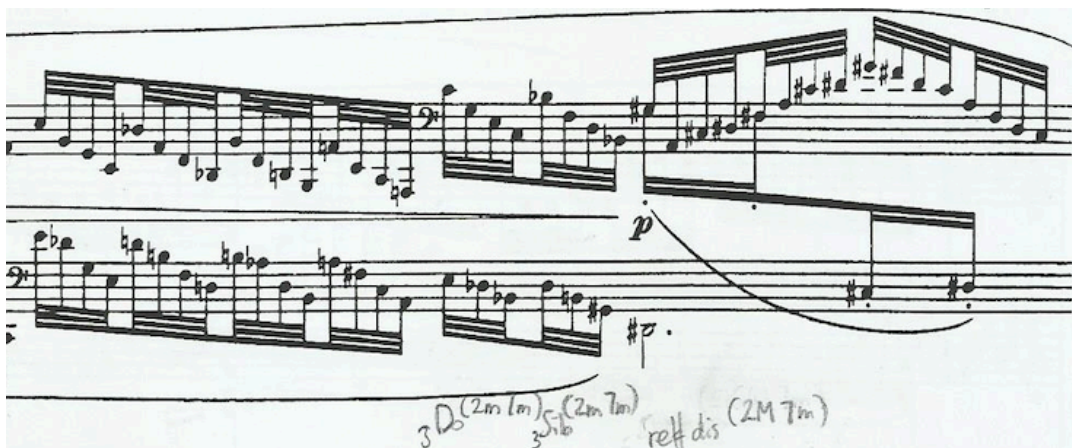


Imagen 79 Cadencia plagal (1/2) al final de Ondine c. 89 (Ravel 2005, p. 32)

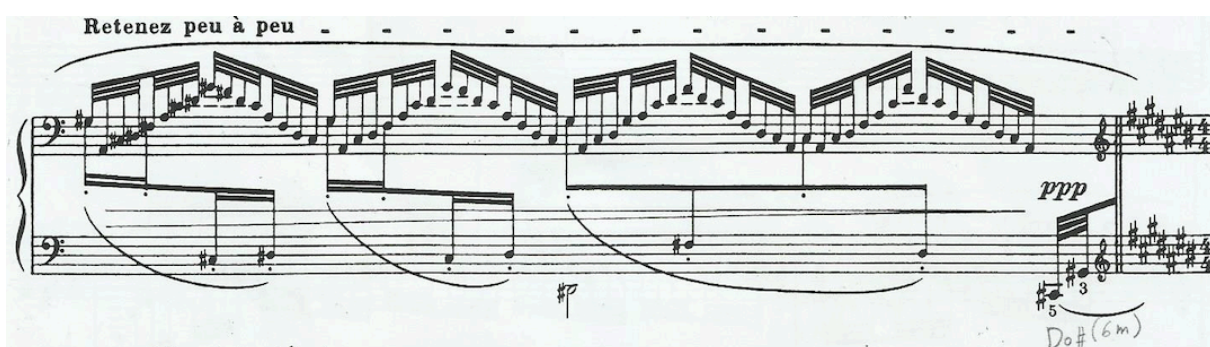


Imagen 80 Cadencia plagal (2/2) al final de Ondine c. 89 (Ravel 2005, p. 32)

Sin embargo, los intervalos de cuarta o quinta típicos de cadencias perfectas son muy escasos. En la imagen siguiente se puede observar la resolución del último acorde (fa sostenido mayor) con el acorde si menor y el giro de quinta justa en el bajo. Dentro del contexto tonal de si menor (que es el propio del pasaje) supone una relación dominante-tónica en estado fundamental y, por tanto, cadencia auténtica perfecta.

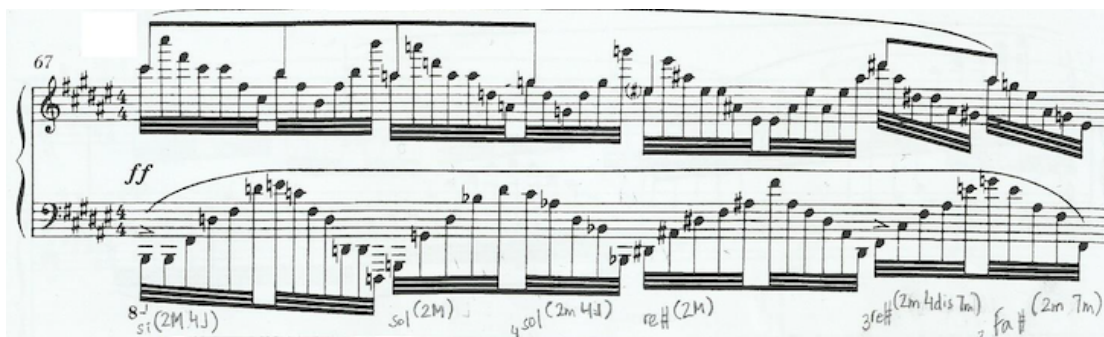


Imagen 81 Acorde de dominante en Ondine (Ravel 2005, p. 29)





Imagen 82 Acorde tónica en *Ondine* (Ravel 2005, p. 29)

Más de la mitad de los acordes de la pieza son mayores, esto puede ser indicio de que Ravel concibe la propuesta de amor de *Ondine* al mortal como algo «alegre» y también con esa cualidad onírica que rodea al poema, aunque el mortal no pueda sumergirse con ella en el agua, pues está comprometido con otra mortal.



Imagen 83 Acorde de sol sostenido mayor en *Ondine* (Ravel 2005, p.24)

De la otra mitad de acordes la inmensa mayoría son menores, solo 6 son de quinta disminuida y 5 de quinta aumentada por lo que se deja entrever el misterio que entraña la aparición de *Ondine* reflejado por los acordes menores y la insignificancia que cobra para Ravel la utilización de acordes aumentados o disminuidos en este tipo de ambientes. Los acordes aumentados y disminuidos debido a su escasez podrían ser consecuencia de progresiones modulantes o escalas pentáfonas, por ejemplo

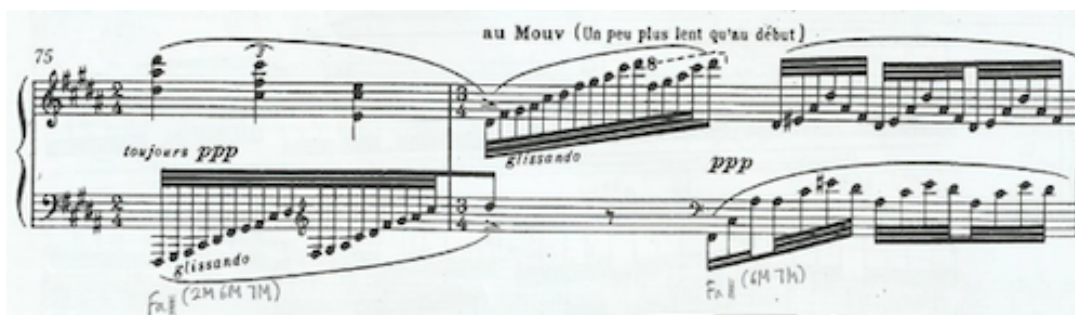


Imagen 84 Escala pentáfona en *Ondine* (Ravel 2005, p. 30)

A continuación, se dispone una contabilización de los acordes según unos parámetros marcados:

	Mayor	menor	Aum.	dis.	Justa	fund./inv.	Total
<b>Tipo de Acorde</b>	81	43	5	6	-	-	135
7 <sup>a</sup>	17	64	-	1	-	-	82
2 <sup>a</sup>	60	36	-	-	-	-	96
4 <sup>a</sup>	-	-	10	8	21	-	39
6 <sup>a</sup>	32	23	-	1	-	-	56
<b>Nota del bajo</b>	-	-	-	-	-	65/70	-

Tabla 4 Contabilización armónica de *Ondine*

### 3.4.2.2. *Le Gibet*

Al igual que en *Ondine*, en *Le Gibet* se evitan cadencias que nos puedan remitir a las funciones dominante-tónica, por lo que se utiliza más la relación de subdominante-tónica.

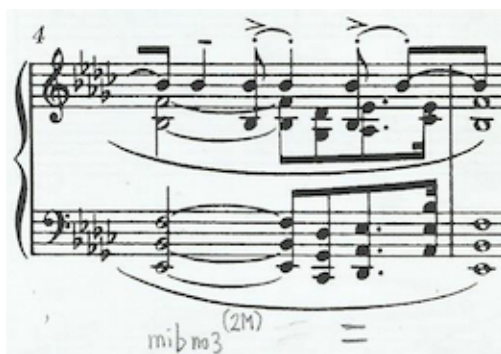


Imagen 85 Cadencia plagal (la bemol-mi bemol) en el comienzo de *Le Gibet* (Ravel 2005, p. 35)

Aquí, al contrario que en *Ondine*, observamos que la cantidad de acordes está muy dividida. No prevalece un tipo de acorde por otro, algo que extraña pues el contexto del poema habla sobre el cadáver de un ahorcado siendo consumido por animales diversos, algo que invitaría a una importancia de acordes menores. También toma mucha importancia los acordes de quinta disminuida (véase compás 35 y 36 de la siguiente imagen).



Imagen 86 Acordes disminuidos en cc. 35 y 36 de *Le Gibet* (Ravel 2005, p. 37)

Si sumáramos estos acordes, entendiéndolos como una intensificación del sentimiento que dan los menores, veríamos que sí existiría una prevalencia de lo trágico, del horror. No obstante, los acordes de quinta disminuida pueden ser justificados como consecuencia colateral de las escalas octatónicas utilizadas en los acordes en movimiento contrario.



Imagen 87 Escala octatónica en el c. 23 (tema de los *clusters*) en *Le Gibet* (Ravel 2005, p. 36)

En la siguiente tabla se presenta la contabilización de acordes realizada según diversos parámetros:

	Mayor	menor	Aum.	dis.	Justa	fund./inv.	Total
<b>Tipo de acorde</b>	41	40	9	21	-	-	111
<b>7<sup>a</sup></b>	2	64	-	3	-	-	69
<b>2<sup>a</sup></b>	55	27	-	-	-	-	82
<b>4<sup>a</sup></b>	-	-	8	4	15	-	27
<b>6<sup>a</sup></b>	5	2	-	1	-	-	8
<b>Nota del bajo</b>	-	-	-	-	-	63/48	-

Tabla 5 Contabilización armónica de *Le Gibet*

### 3.4.2.3. Scarbo

La tercera pieza es la que más acordes alberga. La mayoría son presentados en inversiones, pero casi la mitad también están en estado fundamental. De aquí se entiende que exista en esta pieza más que en cualquier otra una sensación de pérdida de la región tonal tal y como se entiende tradicionalmente.

Si observamos el tipo de acordes volvemos a ver una paridad, parecida a *Le Gibet*, entre los mayores y los menores. Aun así, son más los mayores, pero por una diferencia no significativa.

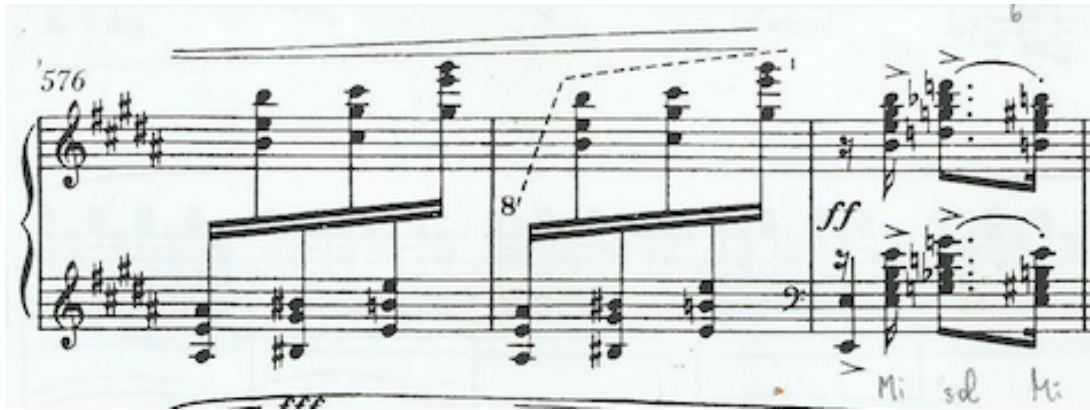


Imagen 88 Acorde menor y mayor encadenados en *Scarbo* (Ravel 2005, p. 59)

Relacionándolo con el poema, en nuestra opinión, sería más adecuado que hubiese mayor número de acordes menores que mayores puesto que al fin y al cabo se trata de un noctámbulo gnomo granuja que piruetea, se desvanece, asusta, le temen, y es capaz de hacerse tan alto, a la luz de la luna, como una iglesia. Pero, en este caso si volvemos a contar los acordes disminuidos como una intensificación de los acordes menores tenemos más, por lo que ese sentimiento de suspense e incertidumbre prevalece.

Por ejemplo, el cuarto tema se construye bajo esta tipología de acordes. El último acorde actúa como pedal para octavas quebradas de mi.



Imagen 89 Cc. 128-133 de *Scarbo* (Ravel 1909, p. 26)

El número de los acordes de quinta aumentada y quinta disminuida son claramente superiores al resto de las piezas, en parte debido al tempo de *Scarbo* (la más rápida de las tres) y su longitud (10 minutos respecto a 6 minutos de *Ondine* y 6 de *Le Gibet* aproximadamente).



Imagen 90 Acorde de quinta aumentada en 1ª inversión en el clímax de *Scarbo* (Ravel 2005, p. 51)

En esta obra también se percibe un aumento de las escalas octatónicas y hexátónicas, por lo que también justifica la mayor cantidad de estos acordes.



Imagen 91 Escalas hexátónicas alternadas en mano derecha en *Scarbo* (Ravel 2005, p.56)

La siguiente tabla muestra la contabilización de acordes realizada según los parámetros establecidos:

	Mayor	menor	Aum.	dis.	Justa	fund./inv.	Total
<b>Tipo de acorde</b>	181	176	37	74	-	-	468
7 <sup>a</sup>	35	229	-	16	-	-	280
2 <sup>a</sup>	39	77	4	-	-	-	120
4 <sup>a</sup>	-	-	8	57	24	-	89
6 <sup>a</sup>	5	1	38	12	-	-	56
<b>Nota del bajo</b>	-	-	-	-	-	199/269	-

Tabla 6 Contabilización armónica de *Scarbo* (García 2019, pp. 56-58)

# CAPÍTULO 4. LA INTERPRETACIÓN DE *GASPARD DE LA NUIT*

## 4.1. Introducción

En este apartado se trata el trabajo performativo y autoetnográfico. Para entender este estudio primero se ha de entender los documentos que lo sustentan. Gracias a la asistencia a clases magistrales y las sesiones de estudio pianístico individual se ha podido obtener datos que se han plasmado en las *Transcripciones de los resúmenes de clase* (anexo 7.3.) y las *Transcripciones de los apuntes de las sesiones de estudio* (anexo 7.4.). Posteriormente, se ha procesado ambos documentos dividiendo los párrafos en anotaciones que contengan solo una temática de la interpretación pianística. Esto da lugar a las *Tablas de anotaciones de los resúmenes de clase* (anexo 7.5.) y a las *Tablas de anotaciones de los apuntes de las sesiones de estudio* (anexo 7.6.). Después de esto se efectúa los *Análisis de los resúmenes de clase* (punto 4.2) y los *Análisis de los apuntes de las sesiones de estudio* (punto 4.3). Más tarde, con la interpretación grabada en concierto de *Gaspard de la nuit* se realiza otro análisis en el que, haciendo un ejercicio de introspección, se exponen las anotaciones de resúmenes y apuntes que han sido de más influencia; de ahí sale la *Reflexión sobre los resúmenes y apuntes* (punto 4.4). Seguidamente, se elabora una *Clasificación de anotaciones* (anexo 7.7.) por temáticas de la interpretación musical para luego estudiarla en la *Cuantificación de datos* (punto 4.5).

### 4.1.1. Los resúmenes de clases

Los resúmenes son de las clases magistrales individuales recibidas de intérpretes y profesores de prestigio internacional y comprenden las clases recibidas de 2013 a 2020. En estos resúmenes se reproduce con fidelidad las enseñanzas tratadas en la clase. En algunas clases se trabajó más obras a parte de *Gaspard de la nuit*, por eso varía la cantidad de información recabada. No obstante, aquí solo se recoge la información relativa a la obra objeto de esta investigación.

Las clases magistrales fueron:

Una con Patsy Toh en 2013 en la Royal Academy of Music de Londres de 2 horas.

Una con Nino Kereselidze el 2 de mayo, el 6 de agosto y el 20 de diciembre de 2014, el 31 de enero, el 10 y el 24 octubre, el 21 de noviembre y el 19 de diciembre de 2015, el 16 y el 30 de enero y el 10 de diciembre de 2016, el 1 y el 9 de julio de 2017 y en enero de 2020 en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid. Todas de 2 horas

Una con Dimitry Bashkirov en septiembre de 2015 en el *International Music Academy Enharmonia* de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella de una hora.

Tres con Jacques Rouvier en septiembre de 2015 en la *International Music Academy Enharmonia* de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella, y dos clases más en diciembre de 2015 en *Chopin Sessions* en el Conservatori Professional de Música de Felanitx. Cada una de una hora.

Una con Siegfried Mauser en septiembre de 2015 en *International Music Academy Enharmonia* de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella de una hora.

Cuatro con Rolf Plagge el 19, 22, 23 y 26 de julio de 2016 en la *Academia de Verano* de la Universitat Mozarteum de Salzburgo (Austria). Cada una de una hora.

Una con Stanislav Pocheikin el 17 de septiembre de 2016 en el *International Music Academy Enharmonia* de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella de una hora.

Dos con Matti Raekallio en septiembre de 2016 *International Music Academy Enharmonia* de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella. Cada una de una hora.

Una con Lev Vinocour el 1 de abril de 2017 en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid de una hora.

#### **4.1.1.1. Patsy Toh**

Patsy Toh nació en Shanghai (China) en 1940 de una familia de Xiamen. La familia volvió a la isla Gulangyu poco después de su nacimiento. En 1948 a la edad de 8 años ganó el primer premio en la *Hong Kong Music Competition* y en 1952 a la edad de 12 se fue a estudiar a *Westonbirt School*, una escuela extranjera en Inglaterra (Hudong 2022).

Después de estudiar en la escuela de Gloucestershire a los 16 años obtuvo una beca de música en la *Royal Academy of Music (RAM)*. Allí, Patsy estudió piano con



Harold Craxton y composición con Manuel Frankl, y ganó muchos premios, entre ellos la medalla de oro del Walter MacFarren Recital Diploma y el Royal Overseas League Competition. Después de su graduación, fue a estudiar con Yvonne Lefébure en el Conservatorio de Música de París, donde obtuvo su Premier Prix (Royal 2022).

Participó en las clases magistrales de Alfred Cortot y dio actuaciones para Juventudes Musicales. Bajo la dirección de Ibbs y Tillett actuó en muchos salones en Reino Unido y también en Francia, Dinamarca y el Lejano Oriente. En 1967 formó un trío que ganó un premio en el concurso de música de cámara de la BBC. En 1970 se fue a Estados Unidos durante dos años. Durante este periodo, trabajó con Aube Tzerko, y fue pianista de clase para Dorothy Delay, Cleveland Quartet, Sydney Harth en la escuela de verano de Aspen durante varios años.

Después de regresar a Londres en 1973, participó en las clases de Bruno Guirana, y Pierre Fournier en Prussia Cove y Aldeburgh. En 1975 falleció Iris Dyer, profesora de piano en la *RAM Junior*, y el puesto vacante se ofreció a Toh. En 1989, también aceptó un puesto en la *Purcell School*, una escuela de música especializada para niños con talento, y en 1994 pasó a formar parte del personal de teclado de la *RAM Senior* y recibió un ARAM y posteriormente un FRAM por sus servicios a la música. Se retiró de la *RAM Senior* en el verano de 2009, pero continúa desarrollando jóvenes talentos en la *RAM Junior* y en la escuela *Purcell* (Archive 2022).

Es profesora en la *Academy* desde 1975 y fue nombrada *Fellow* en 1995. Es profesora visitante habitual de los conservatorios de música de Shanghai, Hong Kong, Taiwan y Singapur. Patsy ha enseñado en la *Yehudi Menuhin School*, en la *Summer School* de Chetham y en los festivales de música de Oxford y del norte de Londres. Sus actividades de música de cámara han incluido los festivales de Aspen, Colorado, Prussia Cove y Aldeburgh.

Las actuaciones de Patsy la han llevado por todo el mundo, desde Reino Unido, España, Alemania, Francia, Dinamarca y Suecia, hasta Sudáfrica, Estados Unidos y el Lejano Oriente. Patsy es con regularidad jurado en concursos y festivales, tanto a nivel nacional como en el extranjero. Sus alumnos ganan regularmente premios y galardones en concursos y se ha convertido en una respetada y distinguida profesora y pianista en la profesión.

Entre los músicos con los que ha trabajado y en los que se ha inspirado se encuentran Alfred Cortot, Dame Myra Hess y Aube Tzerko en Estados Unidos (alumno

de Artur Schnabel). Actualmente vive en Londres y es viuda del reputado pianista chino Fou Ts'ong, fallecido en 2021 (Royal 2022).

No se ha encontrado ningún disco grabado por esta pianista ni crítica a alguna de sus actuaciones.

#### **4.1.3.2. Nino Kereselidze**

Kereselidze nació en Tbilisi (Georgia) en 1959. Sus estudios de piano los inició en la Escuela Especial de Música de Tbilisi con las maestras E. Mujadze y E. Virsaladze. Se formó en composición con cursos bajo la dirección de A. Shaversashvili. Su carrera como concertista de piano la comenzó a la edad de siete años, destacando sus actuaciones por todo el territorio de la Unión Soviética: en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú, la Sala Tchaikovsky y la Sala de Columnas; en la Sala Filarmónica de Leningrado y en la Ópera de Odesa.

Prosiguió sus estudios durante cuatro años en el Conservatorio de Moscú con el maestro Jakob Zak gracias a una beca. Tras la muerte de Zak, Kereselidze continuó sus estudios con L. Timofeeva. Finalizada su Licenciatura en el Conservatorio de Moscú, continuó estudios de Doctorado en la Escuela Superior Gnessin de Moscú, con el maestro V. Ponizovkin.

Durante ese periodo, obtuvo el Primer Premio en el Concurso Nacional de Piano (1980), en la ciudad de Kazan, Rusia; Segundo Premio en el Concurso de Piano Inter-Repúblicas de la U.R.S.S (1982); y en el mismo año Premio del VII Concurso Internacional de Piano Tchaikovsky (Katarina 2022b), una de las competiciones de piano más exigentes a nivel mundial.

Desde 1984 fue Profesora Titular de Piano del Conservatorio de Tbilisi, combinando su actividad docente con numerosas actuaciones por ciudades del Este hasta 1994 (Asociación 2013).

Su labor docente se ha visto refrendada por alumnos galardonados, que desempeñan con éxito su actividad concertística en importantes ciudades europeas. Compaginó su tarea pedagógica, con una intensa actividad solista, tanto con la Orquesta Filarmónica de Tbilisi, como en conciertos organizados por la empresa estatal Goskoncert (Katarina 2022b).

En España, ha sido profesora de piano en la Cátedra de Alfredo Kraus de la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid hasta el fallecimiento del gran tenor. Colabora habitualmente como pianista con la Fundación Operística de Navarra

y los Centros Autorizados Andana y Katarina Gurska, además de actuar en salas y auditorios de España (Asociación 2013).

Actualmente, trabaja en el Centro Superior de Música Katarina Gurska y desde 2017 es profesora del Centro Superior de Música Ntra. Sra. de Loreto FESD. (Centro 2022).

Según la base de datos Discogs Nino Kereselidze se encuentra grabada en vinilo en una compilación de interpretaciones del *VII International Tchaikovsky Competition* de Moscú de 1982. En el caso de Kereselidze toca *Reflets dans l'eau* de Images (libro 1) de Claude Debussy (Discogs 2022b).

En una crítica a un concierto realizado por Kereselidze en Córdoba se observa la ejecución de repertorio exigente como los estudios de Scriabin y virtuoso como Liszt, Chopin y Beethoven con la sonata op. 57. Se realza la claridad, la fuerza, una potente técnica de dedos, el dominio de las octavas y interpretación con mucha energía. El crítico destaca que es evidente su pertenencia a la escuela rusa. En Beethoven dice que atendió más a «los trazos gruesos» que, a los detalles, generando una ejecución excesivamente apasionada, al igual que en el *Andante spianato* de Chopin aunque dando más privilegio a la brillantez y el efectismo que a la elegancia de las melodías. Cabe mencionar que el crítico dice que prevalece la prosa a la poesía, una referencia muy adecuada a *Gaspard de la nuit*, basada en poemas en prosa. Para terminar, se elogia las interpretaciones de Scriabin y Liszt, con gran pasión e impecabilidad (Diario de Córdoba 2007).

#### **4.1.3.3. Dmitri Bashkirov**

Nacido en Tiflis (Georgia) el 1 de noviembre de 1931, fue nombrado Artista de Honor en 1968 y Artista del Pueblo en 1900 de la antigua URSS. Entre sus alumnos hay que destacar a Arcadi Volodos, Dmitri Alexeev, Luis Fernando Pérez, Dang Thai Son, Nikolai Demidenko, Elena Bashkirova (su hija, casada con Daniel Barenboim), Kirill Gerstein, Denis Kozhukhin, Eldar Nebolsin, David Kadouch, Claudio Martínez Mehner, Bruno Vlahek, o Stanislav Ioudenitch, entre otros muchos. El siete de marzo de 2021 falleció a los 89 años en Madrid (Scherzo 2021).

Comenzó sus estudios de música en el ámbito familiar para luego seguir su educación con Anastasia Virsaladze en el Conservatorio de su ciudad natal y con Alexandre Goldenweiser en el Conservatorio Tchaikovski de Moscú.

En 1955 ganó en París el Gran Premio del Concurso de Piano Marguerite Long-Jacques Thibaud. A partir de entonces actuó con numerosas formaciones orquestales de Europa y Norte América, entre las que cabe destacar las orquestas filarmónicas de Israel y San Petersburgo, Orquesta Sinfónica de Chicago, Orquesta de París y la *Royal Philharmonic Orchestra*. También ha actuado con directores musicales de la categoría de Vladimir Ashkenazy, Daniel Barenboim y Zubin Mehta, entre otros; y ha formado trío de cámara con el violinista Igor Bezrodny y el violonchelista Mikhail Khomitzer.

En 1957 comenzó su prolongada actividad pedagógica en el Conservatorio Tchaikovski de Moscú. También ha enseñado en el Conservatorio Superior de Música de París, el *Mozarteum* de Salzburgo, la Academia Sibelius de Helsinki y el Encuentro de Música y Academia de Santander. Cabe destacar que ha publicado varios estudios en *Sovetskaya muzika*.

Es profesor de la Cátedra de Piano Fundación Banco Santander de la Escuela de Música Reina Sofía en Madrid desde su fundación en 1991. En junio de 2019 recibió de manos de Su Majestad la Reina Doña Sofía la Medalla de Profesor Emérito de la Escuela (Escuela 2022).

Bashkirov tiene una discografía más extensa que las dos anteriores pianistas. Cabe destacar el álbum de 1999 en el que toca el concierto para piano para la mano izquierda de Ravel con la *Symphony Orchestra of Moscow State Philharmonic Society* con Victor Dubrovsky a la batuta. Mientras que en Spotify figuran 6 álbumes (Spotify, 2022a), en Discogs 45, con versiones más antiguas de dicho concierto (Discogs, 2022a).

#### **4.1.3.4. Jacques Rouvier**

El pianista Jacques Rouvier nació el 18 de enero de 1947 en Marsella. Procede de una familia de músicos y comenzó su formación musical a los cuatro años. A los catorce años terminó sus estudios en el Conservatorio de Marsella con las mejores notas y el primer premio en la especialidad de piano, y luego continuó sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París (CNSM).

Entre sus profesores se encuentran Vlado Perlemuter, Aline van Barentzen, Jean Hubeau, Jean Fassina, y Pierre Sancan. Jacques Rouvier también recibió importantes conocimientos para su desarrollo musical de varias personalidades eminentes como Gyorgy Sebok, Paul Badura-Skoda, José Iturbi y otros.

Obtuvo premios en importantes concursos internacionales, como el segundo premio del Concurso de Piano María Canals (el primer premio quedó desierto), el primer premio del Concurso de Piano Viotti de Vercelli y el premio especial de la «*Fondation de la Vocation*». Jacques Rouvier fue también finalista en el Concurso ARD de Munich (en la sección de música de cámara) y fue también el ganador del Tercer Gran Premio del Concurso de Piano Marguerite Long de París.

Jacques Rouvier ha actuado como solista y profesor en festivales en los siguientes lugares: Kuhmo, Prades, Aix-en-Provence, Courchevel, Niza, San Juan de Luz, Orford, Hamamatsu, Oberlin, Tokio, Vancouver, la Academia Mendelssohn de Leipzig, la Escuela Reina Sofía de Madrid, Roque d'Anthéron, etc. En 1970 fundó un trío, junto con Jean Jacques Kantorow (violín) y Philippe Müller (violonchelo)

Regresó al Conservatorio Nacional Superior de Música de París en 1977 como profesor para ser nombrado en 1982 profesor titular. También enseñó en el CNR de Marsella y desde 2006 fue profesor invitado en la Universidad de las Artes de Berlín. Además de su actividad como profesor es miembro de jurados en los principales concursos internacionales de piano: Concurso Tchaikovsky de Moscú, Marguerite Long de París, Concurso de Piano de Leeds, Concurso Igancy Jan Paderewsky, Concurso Rubinstein, Concurso Chopin de Varsovia, Santander, Dublín, Ginebra, Montreal, Hamamatsu, etc.

Jacques Rouvier da regularmente conciertos como solista y músico de cámara en Europa y Asia. Entre sus alumnos más eminentes se encuentran Arcadi Volodos, Hélène Grimaud, David Fray, David Kadouch, Philippe Giusiano (segundo premio en el Concurso Chopin de Varsovia), Frank Braley (primer premio en el Concurso Reine Elisabeth de Bruselas, y profesor en el CNSMDP), Yukio Yokoyama (tercer premio en el Concurso Chopin de Varsovia, Claire-Marie Le Guay (tercer premio en el Concurso ARD de Múnich) y Mami Hagiwara (primer premio en el concurso de piano de Ginebra). Actualmente, Jacques Rouvier es profesor de piano en la Universidad Mozarteum de Salzburgo (University Mozarteum 2022).

Ha grabado unos 50 álbumes desde finales de la década de 1960, con un repertorio centrado en la música francesa y que incluye un ciclo de la música completa para piano de Maurice Ravel que fue honrado con un premio Grand Prix du Disque; el conjunto apareció en el sello Calliope en 2003, y Rouvier también ha grabado para Denon, Erato, Indesens y Dal Segno. En 2018 se unió al director de orquesta David Fray (uno de sus antiguos alumnos), al Conjunto de Cuerda de la Orquesta Nacional

del Capitolio de Toulouse y a los pianistas Emmanuel Christien y Audrey Vigoureux (también alumnos de Rouvier) para una grabación de Erato de los conciertos de Bach para múltiples teclados. Rouvier es quizás más conocido en Francia como profesor, ya que comenzó su carrera a los 28 años como profesor en el Conservatorio de París. La lista de sus alumnos musicalmente destacados asciende a casi dos docenas de intérpretes e incluye a Hélène Grimaud, que describió su intensa relación en sus memorias *Armonías salvajes*; Romain Descharmes, que ha escrito sobre Rouvier como un “mago-psicólogo” (Allmusic 2022a).

Las grabaciones completas de Jacques Rouvier de las obras de Maurice Ravel (entre las que se encuentra *Gaspard de la nuit*) y la grabación de todas las obras para piano de Claude Debussy, así como las sonatas para piano y violín de Ravel y Debussy (grabadas con Jean Jacques Kantorow) fueron galardonadas con el *Grand Prix du Disque* (University 2022).

La cálida y cercana sonoridad de Calliope suena tan vibrante hoy como en 1973/74, y se adapta a la música para piano solo de Ravel tan bien como el toque cristalino y multicolor de Jacques Rouvier. Ojalá las interpretaciones del pianista fueran más consistentes. En *Gaspard de la nuit*, por ejemplo, los ondulantes patrones de *Ondine* nadan en un arroyo seco y cuesta arriba, pero los demoníacos fuegos artificiales de *Scarbo* bailan y centellean a poca distancia de los pioneros Argerich y Pogorelich (Distler n.d.).

Por otra parte, Rouvier ralentiza reduce la velocidad en los dos primeros movimientos de *Gaspard*, con mucho acierto. *Le Gibet* es especialmente inquietante (Reinhart 2015).

#### **4.1.3.5. Sigfried Mauser**

Nacido el 3 de noviembre de 1954, Mauser es un musicólogo y célebre pianista alemán de las obras de autores del siglo XX como Paul Hindemith y Wolfgang Rihm. Ha sido profesor en la Universidad de Música de Würzburg y en el Mozarteum de Salzburgo (Austria), donde fundó el Instituto de Hermenéutica Musical.

Presidente de la Universidad de Música y Artes Escénicas de Munich desde 2003, fue también director del Departamento de Música de la Academia Bávara de Bellas Artes, cargo al que accedió en 2002, y editor de un manual de 16 volúmenes sobre géneros musicales (Frontiers 2011).

En 2009, 2010 y 2012 recibió varios premios que reconocieron su trayectoria: la Cruz austriaca de honores por la ciencia y el arte, la Cruz al Mérito de la República Federal de Alemania y la Medalla Rey Maximiliano del Estado Federal de Baviera (Hmong 2022).

Sigfried Mauser alberga una abundante discografía en la que Mozart, Hindemith y el compositor poco usual Wolfgang Rihm son destacados. También rinde homenaje a otros compositores: Reger, Feldman y Bialas (Spotify 2022b). En cuanto a la interpretación de Rihm se dice que «está magníficamente interpretada [...] y dibuja un arco extenso de graves y agudos» (Gutiérrez 2002). No se observa mayor atención en su corpus sonoro a la música francesa o a Ravel.

En cuanto a las grabaciones de Mozart, Bayes se acerca primero a nombrar predecesoras como la grabación de Walter Gieseking en los años 50, la de Mitsuko Uchida con Philips o la de Glenn Gould con Sony. Después comenta que Mauser puede parecer tímido, si no conservador, ya que se siente completamente cómodo dejando que esta música hable por sí misma. Y seguramente el hecho de que haya grabado el ciclo y haya escrito un análisis académico del mismo hace que estas obras sean pertinentes tanto para el intérprete como para el oyente de hoy. Además de presentar todas las sonatas de Mozart, también hay una generosa selección de obras solistas tardías (Allen-Bayes 2015).

#### **4.1.3.6. Rolf Plagge**

Nacido en 1959 en Westerstede, al noroeste de Alemania, Rolf Plagge recibió sus primeras lecciones de piano a los seis años. Mientras estaba en la escuela, estudió en Hamburgo con profesores de renombre, como Peter-Jürgen Hofer, y luego, tras graduarse en el instituto en 1978, en Friburgo, en la clase de Vitaly Margulis. Margulis sentó las bases de una técnica madura y abrió a Plagge la literatura pianística rusa.

A partir de 1981, continuó sus estudios con Paul Badura-Skoda en la Academia de Música de Viena. Con la ayuda de una beca de la Fundación Académica Nacional Alemana, ingresó en la clase de Gyorgy Sandor en la *Juilliard School of Music* de Nueva York en 1983. En 1991, Plagge completó sus estudios en la clase de Karl-Heinz Kämmerling en la Academia de Música de Hannover con su examen de solista.

Rolf Plagge ha ganado muchos premios en concursos nacionales y extranjeros, en 1990, por ejemplo, fue el primer pianista alemán en ganar un premio en el Concurso Tchaikovski de Moscú.

Recibe regularmente invitaciones para realizar giras de conciertos y clases magistrales por todo el mundo: Europa, Israel, Estados Unidos, Rusia, Ucrania, Sudamérica, Asia y Australia. Además da conciertos como solista de orquestas alemanas e internacionales (Orquesta Sinfónica del Estado de Turingia, Orquesta Sinfónica de Bochum, Orquesta Filarmónica del Estado de Bremen, Orquesta de Cámara de Múnich, Orquesta Filarmónica de Renania, Orquesta Filarmónica del Estado de Renania-Palatinado, Orquesta Filarmónica del Báltico, *Filharmonia Narodowa* de Varsovia, Orquesta Nacional de Francia, Orquesta Filarmónica de Cámara de Polonia, Orquesta Sinfónica de Salt Lake City, *Sinfonietta* de Israel, Orquesta Nacional de Bélgica, etc.). Desde 1988 forma dúo de pianos «Queen Elisabeth» con su compañero de piano Wolfgang Manz con quien ha desarrollado una carrera de gran éxito.

Plagge enseña en la Universidad Mozarteum de Salzburgo como profesor desde 1991. Entre otras cosas, es jefe de las comisiones pedagógicas pianísticas (2006 -2013) y la intensa mediación de la cultura tradicional de los pianistas y pedagogos alemanes le resulta especialmente cercana. También se encarga de mantener un contacto activo con fabricantes de pianos para la Universidad Mozarteum como custodio de los pianos, los pianos de cola y los pianos electrónicos.

Es invitado regularmente a formar parte de jurados internacionales y da clases magistrales tanto en Alemania como en el extranjero (Rolf 2022a).

Algunas de sus grabaciones en CD están dedicadas a repertorio poco conocido, como el segundo concierto para piano de Hans-Werner Henze o los conciertos para piano del compositor checo Georg Benda, cuyo segundo concierto para piano en sol menor está disponible en el sello ES-DUR. Le interesan especialmente las obras completas para piano de Karol Szymanowsky y Felix Woyrsch, de las que ya existen otras cuatro grabaciones en CD en los sellos AULOS y MOZ.

Fruto de su dúo de pianos "Queen Elisabeth" con su compañero Wolfgang Manz ha aparecido en el mercado CDs con varias grabaciones incluyendo repertorio ruso y armenio. Además, se señala la relevancia de Szymanowski en su catálogo



sonoro y, sobre todo, el CD para Harmonia Mundi Primavera en el que interpreta *Gaspard de la nuit* de Ravel al completo (Rolf 2022b).

#### **4.1.3.7. Stanislav Pochekin**

Stanislav Pochekin es uno de los representantes actuales de la famosa escuela pianística rusa heredada del profesor Heinrich Neuhaus. Se formó en la prestigiosa Academia Rusa de Música Gnessin de Moscú y fue discípulo de Edvard Mirzoyan y Theodor Gutman, doctorándose en 1972.

Ha impartido clases en los conservatorios más prestigiosos de la antigua URSS, asumió la cátedra de piano en Ekaterimburgo, y en 1989 en el Instituto Superior del Arte (ISA) de La Habana. Esta labor pedagógica ha fructificado en la preparación de más de 250 pianistas que han acabado ganando más de 60 premios, tanto en su país como internacionales, mérito por el cual recibió la Medalla de Honor por parte del Ministerio de Cultura de Rusia.

En cuanto a su actividad como solista o integrante de grupos de cámara, ha participado en diferentes festivales internacionales y ha tocado ofreciendo un extenso repertorio que abarca desde la música barroca a la contemporánea. También ha sido acompañado por orquestas importantes dirigidas por M. Paverman, F. Glushenko, I. Lapinsh, R. Sánchez Ferrer, A. Tiomkin y J. Medina entre otros,

Es autor de varios libros sobre la interpretación pianística es tribunal de muchos concursos en varios países: Italia, Francia, España, Portugal, Andorra, México, Estados Unidos, Cuba y Rusia. Paralelamente, continúa su labor docente en masterclasses y en prestigiosos conservatorios, siendo profesor de piano del Conservatori Liceu desde 1994 (Conservatori 2022).

De este pianista y pedagogo no se ha encontrado críticas ni discografía alguna. Solo en el catálogo de Allmusic figura como dirección artística y traductor de las notas de presentación (*Art Direction, Liner Note Translation*) del disco de Tensy Krismant, pianista cubano profesor del *Conservatori Liceu* de Barcelona (Allmusic 2022b).

Sin embargo, Pochekin sostiene que ha realizado numerosas grabaciones de discos y para la radio y la televisión central de la URSS y de otros países. Además de que en sus interpretaciones la crítica siempre ha destacado su gran profesionalidad y madurez (Conservatori 2022).

#### **4.1.3.8. Matti Raekallio**

El pianista Matti Raekallio nació en 1954 en Helsinki, país en el cual estudió, así como con Maria Curcio en Londres, con Dieter Weber en la Academia de Música de Viena y en el Conservatorio de Leningrado (actual San Petersburgo) en Rusia. El doctorado de Raekallio (Dr. Mus.) de la Academia Sibelius se centró en la historia de la digitación del piano. Posteriormente, Raekallio pasó a formar parte de un equipo de investigación internacional, investigando las elecciones de digitación de los pianistas desde el punto de vista de la psicología cognitiva.

Raekallio debutó en Estados Unidos en 1981 en el Weill Recital Hall del Carnegie Hall. En sus conciertos ha interpretado ciclos de las sonatas completas para piano de Beethoven, Scriabin y Prokofiev, así como un total de 62 conciertos para piano.

Enseñó durante 30 años en la Academia Sibelius de Helsinki, al tiempo que trabajaba temporalmente como profesor en la *Kungliga Musikhögskolan* de Estocolmo y en la *Western Michigan University*. En 2005, Raekallio se convirtió en profesor de la *Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hannover* (Alemania). Dos años después, en 2007, fue invitado a formar parte del cuerpo docente de Juilliard. Ha sido profesor a tiempo parcial en el Conservatorio del *Bard College* y también tiene una cátedra a tiempo parcial en el Conservatorio del *Oberlin College*.

Raekallio recibió la beca de la Fundación Leonie Sonning (Dinamarca) en 1980, y fue beneficiario de la beca artística quinquenal del Estado de Finlandia en tres ocasiones. Durante tres años (1998-2000) fue miembro del Consejo de Investigación de Cultura y Sociedad de la Academia Finlandesa. En 2009, recibió un *doctorado honoris causa* de la Academia de Música de Estonia. Entre sus alumnos se encuentran varios ganadores de primeros premios en importantes concursos internacionales. Actúa como jurado e imparte clases magistrales en Estados Unidos, Europa y Asia (Juilliard 2022).

Ha grabado una veintena de discos, entre ellos un aclamado conjunto de las Sonatas completas de Prokofiev (Juilliard 2022). Entre sus grabaciones para el sello *Ondine* no interpreta *Gaspard de la nuit* o parte de esta pieza.

Sobre la obra de Prokofiev grabada se opina que está formidablemente tocado y bien grabado, alertará incluso al oyente más avezado sobre los elementos conflictivos de la naturaleza siempre "difícil", espinosa y volátil de Prokofiev. Raekallio

toca con un virtuosismo que se lleva todo por delante. Como en el Andante assai central de la cuarta sonata, música en la que sólo crece una pequeña y apenas visible flor, o en su fulminante ataque en los finales de la séptima y octava sonatas. Su férrea resolución se suaviza en *Romeo y Julieta* y en *Cuentos de una vieja abuela*, pero vuelve con fuerza en la *Toccata* y los primeros *Estudios*. El álbum de Matti Raekallio sigue siendo de escucha compulsiva, logrando una aguda sensación que en palabras de Picasso parecen "obras de arte que están llenas de hojas de afeitar brillantes" (Morrison 2011).

Raekallio saca a relucir el acero de la escritura percusiva de Prokofiev, especialmente en las grandes sonatas de guerra nº 6-8, pero también sabe cómo relajarse en el lirismo agridulce de la música sin perder el impulso dramático crucial (Hurwitz 1999).

#### **4.1.3.9. Lev Vinocour**

Lev Vinocour nació el 3 de agosto de 1970 en Leningrado en el seno de una familia de músicos. Estudió, en primer lugar, en la Escuela Media Especializada del Conservatorio Estatal Rimsky-Korsakov de San Petersburgo y, en segundo lugar, en el Conservatorio Estatal Tchaikovsky de Moscú en la clase de Lev Vlasenko.

Tras ganar varios premios internacionales de música, Vinocour se perfeccionó en el Reino Unido, Estados Unidos e Italia. En 1994 fue premiado en el Concurso Internacional de Piano Clara Schumann, después del cual se trasladó a Alemania.

En 2005 presentó un ciclo de catorce programas con obras de Liszt y en 2007, interpretó su propia versión del Concierto para piano en fa mayor inacabado de Schumann.

Desde 2011 su actividad aúna los mundos de la música y el cine. El pianista colabora activamente con estudios de televisión y cine. Interpretó el papel principal en la película de Günther Klein *Franz Liszt. Die späten Jahre* y formó parte de la serie de televisión *Sonata for Two*, dedicada a la vida y obra de Haydn, Beethoven, Chopin y Wagner. En 2012, el documentalista suizo Beat Kuert estrenó una película sobre el propio pianista. En octubre de 2017 se estrenó la película *Luther Songs*, en la que Vinocour tocaba instrumentos históricos de teclado y laúd (Mariinsky 2022).

En 1999 Lev graba todas las transcripciones para piano de Prokofiev, disco que fue vivamente aclamado por la crítica. En 2008, Sony publica dos discos de Lev con obra de Tchaikovsky. En 2010, celebrando el bicentenario del nacimiento de

Schumann, Sony/RCA publicó la obra completa para piano y orquesta interpretada por Lev Vinocour junto a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena (Katarina, 2022a).

En 2003, Vinocour grabó un CD de estudios de Schumann, que recibió el Premio de la Crítica Musical Europea. En 2010, para celebrar los 200 años del nacimiento de Schumann, RCA Red Seal (Sony) publicó las obras completas del compositor para piano y orquesta interpretadas por Lev Vinocour y la Radio-Symphonieorchester Wien (Mariinsky 2022).

El brillo encaja con la explosiva Polonesa que abre el programa, y Vinocour, se divierte, incluso dentro de las limitaciones del estudio. Las consideraciones técnicas importan poco. El segundo concierto para piano de Shostakovich lo tocó con la Orquesta Filarmónica de Leningrado bajo la dirección de Mravinsky a la edad de trece años. Es interesante que el lirismo fundido también forme parte del talento de Vinocour, como demuestran claramente la suave *Berceuse* y el arreglo de *Oh! Chante encore!* op. 16 nº 4, de la que toma el nombre el disco. Sin embargo, hay una mínima sospecha de literalidad en las voces interiores de esta última. *Que j'importe* no es menos bonito, pero con un elemento de juego que resulta muy atractivo.

Respecto a su CD para MDG (*Musikproduktion Dabringhaus und Grimm*) se dice que, en Tchaikovsky, Vinocour afronta el reto de frente, pero está un poco atado al estudio. La ligereza de la obra, propia de Mendelssohn, no está del todo conseguida.

Las *Estaciones* es posiblemente la obra de Tchaikovsky para piano solo más grabada. Vinocour puede tener la cabeza bien alta, ya que capta de forma excelente la melancolía que se respira en este ciclo. Sólo el mes de *Febrero*, un *Allegro giusto* en re mayor, resulta pesado, mientras que *Junio* se resiente de una cierta rigidez hacia el final. Sin embargo, se puede disfrutar fácilmente de *Septiembre* y del delicioso Vals de *Diciembre*. Estas piezas son, sin duda, el Tchaikovsky más schumannesco en términos de miniaturas perfectamente elaboradas. En general, se define como una escucha fascinante.

Por último, la *Dumka*, está aquí impregnada de fina fantasía y de un virtuosismo seguro. Sin embargo, una vez más se tiene la sensación de que es un estudio; de que, en directo, Vinocour sería más «precavido». En conclusión, existe una reacción mixta: una buena grabación, aunque no sea una demostración, y una buena interpretación, aunque no sea una exhibición (Clarke 2007).

### **4.1.2. Los apuntes de las sesiones de estudio**

En cuanto a los apuntes, son las reflexiones sobre la práctica pianística durante las sesiones de estudio desde agosto de 2017 hasta enero de 2020. En ellos se puede ver influencia de las enseñanzas tratadas en las clases magistrales puesto que, cronológicamente, los apuntes se elaboran después de la mayor parte de clases.

### **4.1.3. Las tablas de anotaciones y el sistema de catalogación**

Las tablas de anotaciones son el resultado de dividir cada párrafo de los resúmenes de clases y de los apuntes de las sesiones de estudio en anotaciones que contienen exclusivamente una temática de la interpretación pianística.

Se ha confeccionado una catalogación de cada anotación atendiendo a los siguientes criterios con el fin de saber en todo momento a qué anotación se está haciendo referencia. De antemano hay que decir que se va a tomar como ejemplo dos números de catálogo: uno de los resúmenes, 02-Ro9/15(1)O-2a, y otro de los apuntes, 110-A8/19-43e. En primer lugar, al comienzo de la catalogación figura el número que representa el orden de la anotación en una clase o en los apuntes, seguido de un guion (02-; 110-). En segundo lugar, aparece una abreviatura identificativa; en el caso de los resúmenes, para saber a qué profesor corresponde la clase, se pone la primera letra del apellido del profesor y, si coincide con la de otro profesor, se añade la siguiente (Ro, de Rouvier); en el caso de los apuntes es «A». Seguidamente, se introduce el número del mes seguido de una barra y los dos últimos dígitos del año (9/15; 8/19). A continuación, si existe otra clase o apuntes en ese mismo mes, para diferenciarlos, se enumera entre paréntesis el orden numérico en el que se han sucedido: Ro9/15(1). Luego y exclusivamente en los resúmenes, se escribe «O», «L» o «S», para indicar a qué pieza de *Gaspard de la nuit* corresponde la anotación: «O» es *Ondine*, «L» es *Le Gibet*, y «S» es *Scarbo*. Por último, se separa con un guion la última parte de la abreviatura, que consiste en el número de párrafo de la transcripción al que pertenece la anotación seguido de una letra que hace referencia a qué orden ocupa esta dentro de dicho párrafo (2a; 43e).

Finalmente, 02-Ro9/15(1)O-2a se leería como sigue: anotación número dos de la primera clase con Rouvier en septiembre de 2015 que versa sobre *Ondine* y se encuentra en la primera subdivisión del párrafo dos de la transcripción del resumen. Por su parte, 110-A8/19-43e se leería: anotación número ciento diez de los apuntes

en agosto de 2019 y se encuentra en la quinta subdivisión del párrafo número cuarenta y tres de la transcripción de los apuntes.

En los resúmenes ha habido 30 clases o entradas. En estas entradas se ha extraído anotaciones de *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*, además de un conjunto que se ha denominado *otros* porque estaba excluido del apartado correspondiente a cada obra. Las entradas o clases, ordenadas cronológicamente, se catalogan de la siguiente manera:

<b>Clase o entrada</b>	<b>Catalogación</b>
Toh en 2013	T13
Kereselidze el 2 de mayo de 2014	K5/14
Kereselidze el 6 de agosto de 2014	K8/14
Kereselidze el 20 de diciembre de 2014	K12/14
Kereselidze el 31 de enero de 2015	K1/15
Bashkirov en septiembre de 2015	B9/15
Rouvier en septiembre de 2015	Ro9/15(1)
Rouvier en septiembre de 2015	Ro9/15(2)
Rouvier en septiembre de 2015	Ro9/15(3)
Mauser en septiembre de 2015	M9/15
Kereselidze el 10 de octubre de 2015	K10/15(1)
Kereselidze el 24 de octubre de 2015	K10/15(2)
Kereselidze el 21 de noviembre de 2015	K11/15
Rouvier en diciembre de 2015	Ro12/15(1)
Rouvier en diciembre de 2015	Ro12/15(2)
Kereselidze el 19 de diciembre de 2015	K12/15
Kereselidze el 16 de enero de 2016	K1/16(1)
Kereselidze el 30 de enero de 2016	K1/16(2)
Plagge el 19 de julio de 2016	PI7/16(1)
Plagge el 22 de julio de 2016	PI7/16(2)
Plagge el 23 de julio de 2016	PI7/16(3)
Plagge el 26 de julio de 2016	PI7/16(4)
Pochekin el 17 de septiembre de 2016	Po7/16
Raekallio en septiembre de 2016	Ra9/16(1)

Raekallio en septiembre de 2016	Ra9/16(2)
Kereselidze el 10 de diciembre de 2016	K12/16
Vinocour el 1 de abril de 2017	V4/17
Kereselidze el 1 de julio de 2017	K7/17(1)
Kereselidze el 9 de julio de 2017	K7/17(2)
Kereselidze en enero de 2020	K1/20

Tabla 7 Catalogación de los Resúmenes de clase

En los apuntes también ha habido 30 sesiones de estudio o entradas, correspondiente a los 29 meses transcurridos desde que se comenzaron hasta que se terminaron. De estos apuntes se extraen anotaciones, pero no están asociadas a ninguna pieza de *Gaspard de la nuit*, son generalizables. Las entradas, ordenadas cronológicamente, se catalogan de la siguiente manera:

<b>Sesión de estudio o Entrada</b>	<b>Catalogación</b>
10 de agosto de 2017	A8/17
4 de septiembre de 2017	A9/17
15 de octubre de 2017	A10/17
5 de noviembre de 2017	A11/17(1)
15 de noviembre de 2017	A11/17(2)
30 de noviembre de 2017	A11/17(3)
26 de diciembre de 2017	A12/17
28 de enero de 2018	A1/18
8 de febrero de 2018	A2/18
16 de marzo de 2018	A3/18
11 de abril de 2018	A4/18
3 de mayo de 2018	A5/18
12 de junio de 2018	A6/18
4 de julio de 2018	A7/18
23 de agosto de 2018	A8/18
14 de septiembre de 2018	A9/18
1 de octubre de 2018	A10/18
5 de noviembre de 2018	A11/18

9 de diciembre de 2018	A12/18
20 de enero de 2019	A1/19
2 de febrero de 2019	A2/19
20 de marzo de 2019	A3/19
5 de abril de 2019	A4/19
19 de mayo de 2019	A5/19
15 de junio de 2019	A6/19
3 de julio de 2019	A7/19
22 de agosto de 2019	A8/19
30 de septiembre de 2019	A9/19
4 de octubre de 2019	A10/19(1)
21 de octubre de 2019	A10/19(2)
8 de noviembre de 2019	A11/19
28 de diciembre de 2019	A12/19
7 de enero de 2020	A1/20

Tabla 8 Catalogación de los Apuntes de las sesiones de estudio

#### 4.1.4. La clasificación temática o contenidos

Después de extraer las anotaciones de las *Tabla de anotaciones de los Resúmenes* y la *Tabla de anotaciones de los Apuntes*, se han clasificado según la temática a la que se refieren (véase anexo 7.7.). El resultado fue la obtención de 133 tópicos que se organizan en torno a 18 temáticas: *Dinámica, Tempo, Articulación, Digitación, Pedalización, Plano Sonoro, Sonido, Técnica, Corrección, Fraseo, Emoción, Técnica Corporal y Movimiento, Fórmulas De Estudio, Memorización, Puesta En Escena, Contextualización y Análisis, Referencias Ambiguas Sin Clasificación, y Otros.*

La temática *Dinámica* alberga 7 tópicos con 121 anotaciones en total. En *Dinámica*, con 72 anotaciones, se enumeran referencias directas a indicaciones dinámicas (*ppp, pp, mf, reguladores, cresc. o dim., etc.*) o demandas sobre la intensidad sonora. Dentro, se han generado diversos epígrafes: *Generoso*, con 2 anotaciones, que recoge las que utilizan esa palabra para referirse a que se incrementa la intensidad; *Cambiar dinámica si la línea sube o baja*, con 4 anotaciones, recupera menciones al *cresc. o dim.* cuando la línea sube o baje; en *Mantener*



*dinámica aludiendo a si la línea sube o baja*, con 8, recoge anotaciones que reflejan este hecho; en *Mantener dinámica*, también con 8, están anotaciones que demuestran las enseñanzas recibidas en esta dirección. Dentro de este epígrafe se observan dos: *Otras formas de referencia a Mantener dinámica*, con 7 anotaciones, e *Igual de sonido*, con 3, que clasifican anotaciones en las que se expresa con otras palabras la estabilidad del volumen dinámico y que indican hacer varios sonidos sin privilegiar unos de otros, respectivamente. Como colofón de este apartado, se crea un epígrafe en el que se añaden comentarios que por su formulación son imprecisos y apuntan a la dinámica: *Referencias ambiguas a Dinámica*, con 17 anotaciones.

La temática *Tempo* comprende 21 tópicos con 248 anotaciones en total. En *Tempo*, con 120, se incluyen anotaciones sobre la velocidad de la pieza, el pulso general o de ciertas secciones, aclaraciones sobre indicaciones de tempo, entre otras. Dentro este se encuentran los epígrafes siguientes: *Referencias ambiguas a ir a tempo*, con 21 anotaciones, que al igual que el homónimo en dinámica, quiere decir comentarios que por su expresión son ambiguos (ya sea por el empleo de metáforas o sustituciones) pero significan todos seguir a tempo; *Estabilidad de tempo*, con 8 anotaciones, como su nombre indica son anotaciones que significan eso; *Flexibilidad de tempo*, con 3, se crea por tres anotaciones que utilizan la palabra flexibilidad para referirse a hacer licencias agógicas; del mismo modo *Tomar más tiempo*, con 6, recoge solo las anotaciones que utilizan este enunciado al igual que *Evitar parar*, con 16 anotaciones, y sus subepígrafes *No se retrasa* (con 1), *No frenarla* (con 1) *No tardar* (con 2) *No esperar* (con 4) y *Sin pausa* (con 1). Todos dan testimonio de cuántas puntualizaciones en definitiva a no ralentizar el tempo se ha tenido. El siguiente epígrafe (*Contar el pulso de la pieza*, con 7) recoge anotaciones con dicho término, al igual que su subepígrafe *Subdividir*, con 4; y el siguiente *Agógica o Rubato*, con 4, recupera menciones directas a hacerlo al contrario que su subepígrafe *Referencias ambiguas a Agógica o Rubato*, con 3 anotaciones. En el apartado *Ritmo*, con 17, se listan observaciones sobre este asunto y dentro de ese epígrafe (en *Silencios*, con 2) se especifican los comentarios sobre respetar los silencios. Asimismo, en *Acople de ritmos en varias manos*, con 5, se enumeran las anotaciones sobre la coincidencia de grupos irregulares entre las dos manos y en el subepígrafe se recaban, como indica el nombre, *Referencias ambiguas a Acople de ritmos en varias manos*, con 3. Por último, se disponen anotaciones que atienden específicamente al *Valor de las figuras*, con 14, y otras a sentir o percibir con claridad el *Primer tiempo*, con 6.

La temática *Articulación* posee 12 tópicos con 139 anotaciones en total. En *Articulación*, con 46 anotaciones (que en primer lugar se enuncian comentarios relativos al *legato*, los acentos, el *tenuto*, *peu marqué*, entre otros), comprende *Velocidad de pulsar y ejercicios de fortalecimiento*, con 12 anotaciones, en el que se atiende al ataque y a estos ejercicios mencionados; *Referencias ambiguas a Velocidad de pulsar y ejercicios de fortalecimiento*, con 44, anotaciones con la expresión *Con calidad* (4), *Referencias ambiguas a Con calidad* como subepígrafe del anterior (1), *Presionar* (1) al tocar, *Sentir que la tecla vuelve* (2) para mejorar la percepción de la articulación, *Claridad/Nitidez* (12) y *No tanta claridad* (como subepígrafe), con 4 anotaciones, *Que la tecla rebote*, con 1 anotación, y, para terminar, *Referencias ambiguas a Articulación* (con 11) y una *Valoración* de este tema.

La temática *Digitación* la constituyen 5 tópicos con 123 anotaciones en total. En *Digitación*, con 58 anotaciones, se dan alternativas de dedos a poner en numerosos fragmentos de las tres obras de *Gaspard de la nuit*. Dentro del anterior apartado se engloban todos los siguientes. En el epígrafe *Fijar*, con 3 anotaciones, se disponen comentarios que recurren a este término para asegurar la digitación o adaptación sugeridas. *Adaptación*, con 49 anotaciones, recupera solo las que proponen arreglos de pasajes mientras que, en *Digitación y adaptación*, con 11, están las que al mismo tiempo proponen arreglos y digitaciones. En el epígrafe *Cruce de manos*, con 2 anotaciones, se observan dos reseñas sobre este asunto.

La temática *Pedalización* comprende 3 tópicos con 159 anotaciones en total. En *Pedalización*, con 153 anotaciones, figuran todas las que conciernen a consejos para poner cualquiera de los tres pedales. En *Estrategias de pedalización*, con 4, se pueden ver algunas pedalizaciones más particulares que requieren de una explicación más detallada y por último se dan dos *Referencias ambiguas a Pedalización*, con 2 anotaciones.

La temática *Plano sonoro* tiene 6 tópicos con 127 anotaciones en total. En *Plano sonoro*, con 87, se enuncian pautas o indicaciones sobre destacar un plano sobre otro o ciertas notas en particular. Está dividido en *Quintos dedos*, con 19 anotaciones donde se explicitan aquellas que utilicen dicha expresión, a su vez en *Otras formas de decir Quintos dedos*, con 4. Cabe subrayar que, aunque en otras anotaciones se pueda deducir que el quinto dedo toma acción no se han incluido aquí por no llevar la expresión mencionada. Del mismo modo ha sucedido con las

referencias a *Pulgar* (4 anotaciones), con *Referencias ambiguas a Plano sonoro* (12), y con *Valoración* (1).

La temática *Sonido* tiene 4 tópicos con 28 anotaciones en total. En *Sonido*, con 8 anotaciones, se ubican referencias a este de una forma abstracta mayormente, en *Referencias ambiguas a Sonido*, con 13, anotaciones sobre un sonido *Lleno* (con 3) y *Referencias ambiguas a Lleno* (con 4) también.

La temática *Técnica* tiene 13 tópicos con 53 anotaciones en total. En *Técnica*, con 11 anotaciones, se sitúan puntualizaciones sobre dicho concepto, consejos y advertencias. Dentro del anterior se encuentran todos los siguientes. En *No despegar las manos del teclado*, con una anotación, y *Hasta el fondo del teclado*, también con una, se observan sendos comentarios al respecto de sus títulos. El siguiente epígrafe contiene observaciones que se encuadran unas en *Tocar desde el teclado* (con 3) y otras en *Tocar desde fuera del teclado* (con 2) luego se dan directrices en el empleo del *Doble escape* (con 2) tocar con la *Punta del dedo* (con 4) sobre el *Cambio de posición* (con 10) algunas *Referencias ambiguas a Cambio de posición* (con 1) consejos para ejecutar *Arpeggios* (con 3), alusiones a tener más en cuenta a una mano que a la otra (*Mano predominante*, con 6), algunos métodos para conseguir más fácilmente ciertos pasajes (*Tácticas*, con 7) y *Valoración* (con una) del desempeño técnico de la pieza.

La temática *Corrección* tiene 15 tópicos con 76 anotaciones en total. En esta se clasifican comentarios que llaman la atención sobre notas falladas, promueven la búsqueda de perfección en cuanto a que no haya notas falsas, roces o notas que no suenen, además de dar cuenta de advertencias ante concretos pasajes, ciertas erratas de edición, considerar el respeto por la partitura, y proponer alternativas de interpretación a lo que indica el texto. Se divide en *Perfección* (con 2 anotaciones) en dentro del cual están *No dejar pasar ni una* (con una) *Hacer bien* (con 2) y *Concentración* (con una); luego *Control* (con 2) *Escuchar y tocar todas las notas* (con 10) del cual salen *No fallar* (con 2), *No rozar notas* (con una), *Sin perder sonidos* (con 2). Por otra parte, está *Correcciones* (con 9 anotaciones) que contiene *Supresión o adición* (con 10), un punto sobre errores por haber añadido u omitido figuras; *Advertencia* (con 4), *Erratas* (con 7) y *Respetar lo escrito en la partitura* (con 13) que alberga *Alternativas a lo escrito* (con 10 anotaciones).

La temática *Fraseo* tiene 13 tópicos con 80 anotaciones en total. En *Fraseo*, con 12 anotaciones, se recaba todas las relativas a este asunto. Por su parte, las que

tenían que ver exclusivamente con *Ligadura*, con 5 anotaciones, se han dispuesto en un epígrafe diferente, de la misma forma que se ha hecho con las que mencionaban el concepto *Dibujar* (con 6), las *Referencias ambiguas a Dibujar* (con una, dentro de la anterior), las que se refieran a *Tocar con el sonido que deje la anterior nota* (con 5), las *Referencias ambiguas a Tocar con el sonido que deje la anterior nota* (con 4, dentro del epígrafe previo), las que incorporen la expresión *Hacia delante hasta el final de la frase* (con 9), las *Referencias ambiguas a Hacia delante hasta el final de la frase* (con 8, dentro del anterior), las que mencionen los términos *Distinguir/Diferenciar/Separar* (con 10), *Respirar* (con 8, dentro del epígrafe anterior), que se refiera a la *Expresividad interválica* (con 3), *Referencias ambiguas a Expresividad interválica* (con 2, subepígrafe del anterior) y aquellas que signifiquen *Escuchar hasta el final*, con 7 anotaciones.

La temática *Emoción* tiene 11 tópicos con 100 anotaciones en total. En *Emoción*, con 32 anotaciones, incluye las de los resúmenes de clase y apuntes que hacen énfasis en interpretar con mayor expresividad y musicalidad. Lo integran diversos epígrafes: *Emoción como generadora de gestualidad*, con 2 anotaciones, en el que da a entender una relación causa-efecto entre ambos conceptos); *Carácter*, con 7, en el que algunas anotaciones que recogen este término; *Referencias ambiguas a tocar con emoción*, con 26, *Diferencia de expresión*, con 4, en el que se hacen alusiones a la diferencia de expresión entre obras de un estilo y otro; *Armonía afecta la emoción*, con 2 anotaciones, que recoge testimonios que corroboran que la armonía está íntimamente relacionada con la implicación emocional; *El sonido y tu voz tienen que estar relacionados*, con 3, en el que se aborda la voz entendida como la propia representación mental de la obra; *Dirigir el estudio técnico hacia cómo queremos que suene* (con 5), es decir, la participación de esa voz en moldear el estudio técnico; *Escuchar interiormente cómo queremos que suene y materializarlo* (con 9) que incluye referencias con estas pautas como dinámica de trabajo; *No predictibilidad* (con 9) que alude a evitar la ya comentada reproducción automatizada de la obra; y *Valoración*, con una anotación.

La temática *Técnica corporal y movimiento* tiene 8 tópicos con 67 anotaciones en total. En *Técnica corporal y movimiento*, con 30 anotaciones, se da cabida a todas las que apuntan al empleo de la mano, la muñeca, el codo, el movimiento, de las articulaciones mayores, el brazo, la flexibilidad, la posición corporal, el peso, la relajación y el descanso a través de los siguientes puntos: *Flexibilidad* (con 11

anotaciones), *Acordes hacia arriba* (con 4), *Referencias ambiguas a Técnica corporal y movimiento* (con 6), *Peso* (con 4), *Referencias ambiguas a Peso* (con una, dentro del anterior), *Relajar* (con 9) y *Descansar* (con 2 anotaciones, subépigrafe del anterior).

La temática *Fórmulas de estudio* tiene 3 tópicos con 77 anotaciones en total. En *Fórmulas de estudio*, con 69 anotaciones, se recupera metodologías de trabajo para implementar tanto en *Gaspard de la nuit* como en cualquier obra que van desde ejecutar aplicando a toda la pieza la articulación *legato* a practicar con musicalidad y conexión con la música, lento, con pedal, flexibilidad y más intensidad dinámica. Se clasifican comentarios sobre repeticiones efectuadas en clase en *Observación*, con 4, y las referencias que contienen la expresión homónima al título *Tocar como versión definitiva*, con 4 anotaciones.

La temática *Memorización* tiene 1 tópico con 4 anotaciones en total. En *Memorización*, con esas 4 anotaciones mencionadas, se suceden las anotaciones sobre esta materia.

La temática *Puesta en escena* tiene 1 tópico homónimo con 10 anotaciones en total.

La temática *Contextualización o análisis* solo tiene 1 tópico, también homónimo, con 34 anotaciones en total.

La temática *Referencias ambiguas sin clasificación* tiene 2 tópicos con 102 anotaciones en total. En *Referencias ambiguas sin clasificación*, con 92 anotaciones, que las componen comentarios abstractos que buscan la evocación de imágenes o sonidos. Dentro del anterior epígrafe se encuentran las *Referencias ambiguas con instrumentos musicales*, con 10.

Por último, la temática *Otros* tiene 3 tópicos con 15 anotaciones en total. En este apartado se aglutinan breves comentarios que referencian a otra clase (*Alusión a otra clase*, con una anotación), se ofrecen apreciaciones (*Valoraciones sin relación con otras categorías*, con 4) y anotaciones que no se han conseguido clasificar (*Ininteligibles*, con 10).

## **4.2. Análisis de los resúmenes de clase**

Para las menciones a la partitura de *Gaspard de la nuit* que se efectúan a partir de este apartado se ha tenido en cuenta el último anexo (7.9.).

### 4.2.1. Toh 2013

Esta clase está centrada totalmente en *Ondine*. La profesora Toh aclara, en primer lugar, que el patrón de la mano derecha no cambia incluso cuando la partitura así lo exige en el compás 4. Esto lo reseña porque la edición que utilizaba en la clase figura con el patrón cambiado así:



Imagen 92 Primera opción del acompañamiento a la melodía inicial (c. 4) de *Ondine* (Ravel 1909, p. 3)

El primer tiempo de la mano derecha da cuenta de cómo está escrito el patrón desde el comienzo de la pieza. A partir de ahí, la se repite dos veces seguidas en lugar de una. Sin embargo, en otras ediciones aparece como prefiere Toh:



Imagen 93 Segunda opción del acompañamiento a la melodía inicial (c. 4) de *Ondine* (Ravel 2010b, p. 3)

Después (desde 02-T13O-2a a 05-T13O-2d), sugiere trabajar exclusivamente el acorde repetido de una cierta forma: tocándolo cerca del teclado, es decir, con los dedos percutiendo desde el teclado; muy delicado, que quiere decir tocar en *ppp*, como pide Ravel, y con la mano inclinada hacia el pulgar.

En cuanto a esto último, es interesante cómo Toh le da su parte de importancia a atender la postura que tiene que adoptar la mano derecha para facilitar la ejecución, que requiere posicionarse en el interior de las teclas negras con los dedos menos convenientes: el 1 y el 5, que tocan, respectivamente, do y sol sostenidos.

De igual modo, Toh invita a estudiar *legato* toda la mano izquierda puesto que es la que lleva la melodía y es una mano generalmente más torpe para llevar a cabo

lo que se le demanda. De esta forma se busca dar una unidad mayor que permita escuchar un canto seductor femenino como sugiere el poema. El *legato* no se limita a lo que abarcan las ligaduras, va más allá. Está referido a todo lo que dure la escritura melódica. Debe ligarse lo máximo posible, abandonando la tecla después de haber tocado la siguiente nota escuchando y sintiendo «síncopas microscópicas» (Jaëll 1901, p. 41), y tocando con la intensidad que deja la nota anterior.

#### **4.2.2. Kereselidze 5/2014**

En esta lección, comienzo interpretando *Ondine* y Kereselidze recalca que tiene que haber estabilidad de tempo, pero a la vez flexibilidad de este causada por la emoción. Claramente, está haciendo alusión a realizar inflexiones agógicas (ceder un poco de tempo, en concreto), aunque no recomiendo que sean recurrentes (por ejemplo, en cada término de ligadura) ni exageradas para que la línea melódica (que está presente en toda la pieza) no pierda continuidad. Cabe destacar la primera alusión a emocionarse que hace Kereselidze que será constante en clases siguientes. Entiende la agógica o flexibilidad de tempo como algo alcanzable después de procesar la obra desde un estado emocional. Ambas directrices mencionadas se aplican a toda la pieza.

De un modo parecido tenemos la directriz 03-K5/14O-1c en la que Kereselidze invita a entrar en un estado más de «emoción pura». Ella quiere «escuchar la relación entre el sonido y» mi voz, mi alma. El gran trasfondo espiritual que le da a la interpretación es característico de ella. La ejecución que realicé fue fría, faltó más implicación en la música y conexión a esta. Luego añade que si se filtra toda la música a través de este estado emocional conseguiré más expresividad gestual. Al igual que con la flexibilidad de tempo, Kereselidze también ve la gestualidad como un producto de emocionarse mientras se interpreta.

La insistencia de Kereselidze en este camino de enseñanza ha sido férrea y después de adquirirla ha sido incalculablemente valiosa porque agrega una cualidad imprescindible a toda una interpretación: la de transmitir. Mantenerme en este estado artístico otorga mayor profundidad a las indicaciones interpretadas. Me permite ahondar más en los detalles sonoros y cómo estos estimulan la imaginación sonora.

El lenguaje que Kereselidze utiliza está plagado de abstracciones, ambigüedades y comparaciones. Porque estas no tratan solo de mandar una orden sino de comunicar una idea o imagen en la que inspirarme. Habla a la razón y a la

imaginación. Busca estimular en todo momento esta última porque las imágenes mentales de lo que puede transmitir un pasaje a veces me ayudan a emocionarme.

Posteriormente, las dos siguientes directrices que me da son ejemplo de dicha abstracción: «sacar magia» y «hechizar el sonido». Kereselidze no se explica con claridad, pero basándome en los ejemplos al piano que ponía quería decir radicalizar los matices, dinámicas, articulaciones y planos sonoros. Por ejemplo, en el comienzo de *Ondine*, habría que mantener en un primer plano muy despejado la mano izquierda protagonista mientras la derecha toca en segundo plano sin obstaculizar en ningún sentido a la izquierda, ni siquiera cuando se indican reguladores o cambios de dinámica. No solo eso, también debo procurar una articulación *legato* continuada. En resumen, Kereselidze con esto pide que esté preparado para emplear todos los recursos interpretativos desde el primer momento.

Vuelve a llamar la atención con la flexibilidad de tempo necesaria. Luego recalca la petición de amor que se desprende del poema de Bertrand. Una vez más Kereselidze intenta evocar una imagen mental en la que inspirarme para interpretar la obra. Después propone hacer *rubato* en un pasaje.



Imagen 94 Melodía inicial (c. 4) de *Ondine* (Ravel 2010b, p. 3)

Kereselidze toma más tiempo entre el do sostenido y el sol sostenido de la izquierda y esa última nota la intensifica. A modo de generalidad, recalca que a veces las dinámicas no representan tanto el nivel de intensidad como el carácter con el que se tienen que interpretar. De esta forma dando a entender que toque con más personalidad y «como un poeta», es decir, desde la imaginación y exaltación artísticas, porque cuando trabajo la mecánica a veces me desconecto de la parte personal de la interpretación y siempre se ha de trabajar, sobre todo la mecánica, con vistas a la idea de cómo lo quiero. Aquí Kereselidze podría decirse que se refiere a tener una representación mental como modelo de lo que se estudia.



En el c. 42 Kereselidze dice que el acompañamiento debe ser tocado con «deditos», no dedos. Con esto alude a tocar *pp* con una velocidad de pulsar pronunciada, reduciendo el movimiento a pequeños impulsos musculares. También reseña deletrear todo bien que es sinónimo de articular todas las notas. En el c. 75 compara el sonido que se tiene que producir con un «hormigueo», un sonido con muchas notas en baja intensidad (*ppp*) y con una articulación precisa y ligera.

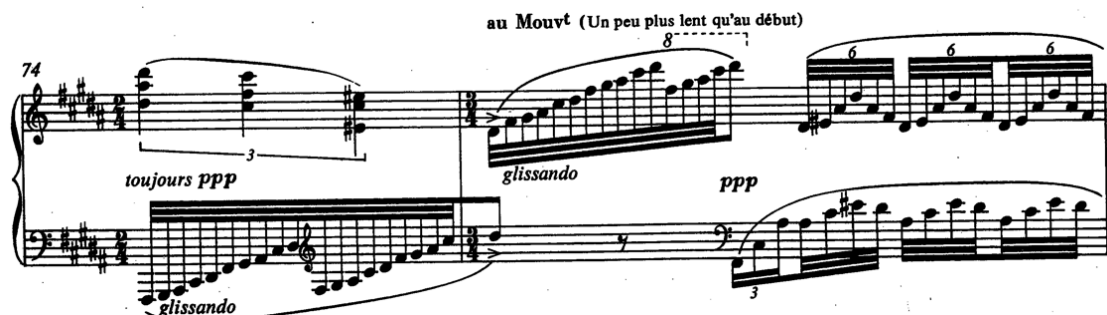


Imagen 95 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 12)

Como estrategia de pedalización en el c. 84, Kereselidze advierte perspicazmente presionar silenciosamente la octava de re para que resuene el bajo durante esos cuatro compases.



Imagen 96 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 13)

#### 4.2.3. Kereselidze 8/2014

En esta clase Kereselidze empieza diciendo que el «academicismo lo hacemos en casa, en el escenario hay que dar algo nuevo». Esta expresión viene a referirse a que en el estudio puede ser conveniente ser más escolástico, siguiendo todas las indicaciones marcadas en la partitura escrupulosamente; no obstante, cuando se

presenta al público dicha obra hay que interpretar de una forma única, dando mi propio aporte a la obra que ejecuto.

En *Ondine* en el c. 1 advierte no «insistir» cuando se toca el acompañamiento, cosa que significa disminuir la intensidad de ese elemento para que no tape a la melodía (como ya se ha dicho en anteriores clases) ya que es esta la que prevalece en cuanto a plano sonoro.

En el c. 66 y el pasaje que inicia deposita gran atención: por un lado, remarca que desprenda «más libertad» la interpretación como si fuese un «Neptuno»; por otro, prefiere más «generosidad» de la armonía, pero «vigilando» las notas con calidad de articulación. La mención de tocar con libertad y, sucesivamente, la del dios romano de los mares me transmite una actitud de arrojo, desparpajo tocando, además de invitar a gestualizar con soltura con una posición corporal más distanciada del teclado con movimientos amplios de antebrazo y brazo (cuya escritura lo permite); incluso como si los brazos flotasen y se estuviese tocando bajo el agua. También invita a interpretar con despreocupación, como aceptando que el resultado será el propio del trabajo ya realizado y es invariable e inevitable.

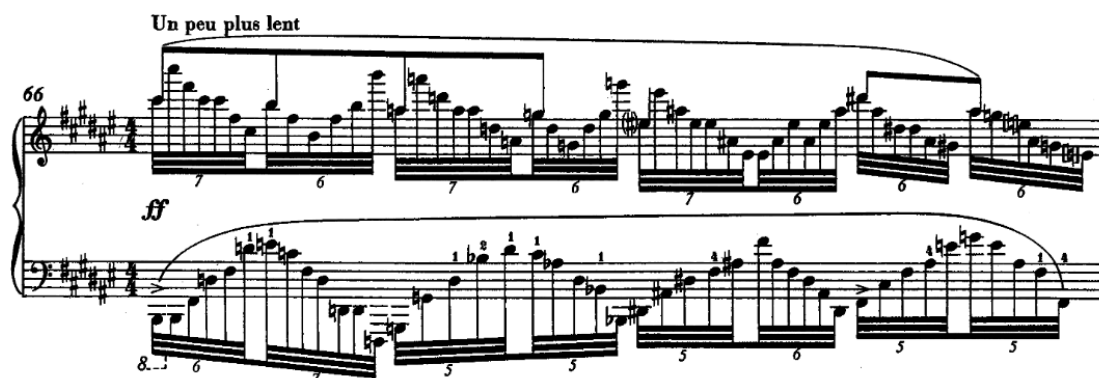


Imagen 97 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 11)

Por el contrario, Kereselidze recuerda el cuidado por el sonido de cada nota y la excelente articulación que quiere. Al igual que no hay que desprenderse del aglomerado armónico (aunque existe una melodía) que tanto suma a la imagen sonora de este tramo.

En el c. 30 pide más emotividad. En el c. 41 que la atmósfera sonora esté repleta de color y timbre; dos aspectos comunes en la descripción del sonido que a veces poseen diferentes acepciones según su uso y que, en este caso, aun calificándolo como ambiguo, se supone que reclama más sonoridad del bajo y una

velocidad de pulsación incrementada en dinámica baja, así como un pedal que abarque todo el compás. Amplía sus objetivos diciendo que busca algo más «acuático» como si se imitase a los peces. Kereselidze está queriendo, una vez más evocar un escenario mental para estimular una búsqueda sonora relacionada con los sonidos del mar, las olas y sus peces. También puede ser útil pensar en una bandada de peces que con rapidez cambia de sentido con una coordinación perfecta.



Imagen 98 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 7)

Después, insiste en no parar entre arpeggios (c. 72) y timbrar en la llegada al registro agudo (c. 89). Esto último quiere decir tocar la nota con mucha velocidad de pulsación para hacerla sobresalir por encima del resto y reforzar ese sentimiento de llegada.

*Le Gibet* es una obra con un motivo en *perpetuum mobile* que posee una línea interna de dirección y la posición corporal tiene que verse afectada, dice Kereselidze. Esta directriz también la he clasificado como una alusión a la emoción como generadora de gestualidad. La posición corporal en esta pieza no se recomienda que vaya variando de elemento en elemento. Opto por una estaticidad general de movimientos de espalda y cabeza, pero con minúscula liberación de estas conforme se tensiona la música y vuelve a lo estático en la distensión.

El si bemol que actúa como pedal Kereselidze dice que tiene que molestar siempre por lo que no debería tocarlo muy gentilmente, pero sí dentro de la dinámica general. De igual modo, a través de una comparación, exige «hurgar en el sonido», explica que en esta pieza «hay sentimiento y fascinación» y representa un «escenario de horror» y «lamento». Constantemente esta profesora con sus comentarios me sugestionan la imaginación del intérprete para no solo ver notas, sino para ir más allá, para interpretar desde un estado exaltado, idear una imagen precisa y averiguar qué sonidos son los adecuados a la evocación provocada.

En *Scarbo*, Kereselidze reconoce la mordacidad obtenida, una forma de decir que he conseguido una buena articulación y velocidad de pulsación de las notas al tempo que es. Asimismo, expresa que no tengo que parar tanto en el c. 7 que hay calderón aunque ponga *trés long*. En el c. 80 vuelve a pedirme más calidad de articulación y compases después de la articulación en *staccatto*.

Me anima a estudiar con más intensidad, una propuesta que tras ponerla en práctica me ha sido de gran ayuda para obtener reserva de intensidad a la hora de interpretar en público. De otro modo, apunta que aun en la menor dinámica que escriba el compositor siempre he de llenar la sala. Kereselidze se refiere a que existe un nivel de intensidad mínimo en el que tocar y, por tanto, debe ser graduado según la sala en la que actúe; al oyente no puede serle inaudible ningún sonido. En cambio, señala que los *f* tienen que ser más generosos, no ejecutados con timidez sino con más garbo.



Imagen 99 *Scarbo* (Ravel 2010b, p. 31)

En el c. 366 (clímax) Kereselidze me propone que tome algo más de tiempo porque pone *un peu retenu*. Por precisión a cómo está escrito, esto sería después de haber tocado el do bajo en octava y no antes porque en los compases anteriores no está escrito que se tenga que preparar, en términos de tempo, el clímax.

#### 4.2.4. Kereselidze 12/2014

Respecto a la primera pieza de *Gaspard de la nuit*, Kereselidze comienza diciéndome que tengo que tocarla una vez entera leyendo bien todo lo escrito en la partitura. Aquí vemos como esta profesora le da peso a respetar siempre lo que está escrito en la partitura. Empero, en ocasiones lo que está escrito no es totalmente lo

que quiso el compositor por eso recomendando documentarse con otras ediciones y leer los comentarios de los editores además de recurrir a ediciones *urtext*.

Después, la profesora recomienda tocarla a más velocidad. Esto Kereselidze lo dice porque vería lento el tempo que escogí en general para esta pieza, no porque tenga que estudiar a más velocidad de la normal. En esta clase Kereselidze alude a las enseñanzas de la primera clase con Toh.

Posteriormente, indica fijar bien la digitación en la p. 3, s. 2, c. 2 (se refiere al compás 23 del siguiente fragmento). En mi opinión, determinar los dedos que se van a poner en un pasaje limita, por no decir anula, que se pongan diferentes digitaciones, pero también es cierto que frena la consolidación y la adquisición de seguridad en la pieza.

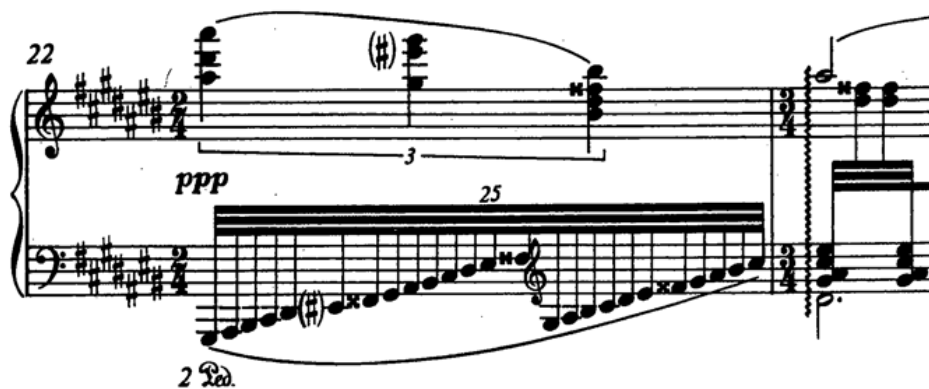


Imagen 100 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 5)

Más adelante la profesora advierte que hay que cambiar de mano en el tercer tiempo de la p. 6, s. 3. La armonía de fa sostenido mayor se puede coger con la mano izquierda. En este mismo compás llama la atención sobre el do que es natural a modo de corrección. En el siguiente sistema me recomienda mover de posición la mano izquierda con velocidad para llegar y tener tiempo de poder tocar con calidad del sonido. Si llego apresurado, la dinámica (sobre todo) puede verse atropellada y no sonar todo lo *pp* que pide Ravel. Kereselidze hace ver esto diciendo que hay que cumplir con lo que está escrito (una vez más).

Insiste en que practique el último sistema de la sexta página (la nueva frase que se inicia ahí). En la p. 7, s. 3 y sus cinco próximos sistemas me advierte sobre un problema entre la mano derecha y la izquierda, aunque dicho problema no he podido detectar cuál es. Pienso que sea la coordinación entre ambas manos.

En el último sistema de la p. 9 me corrige la mano derecha, hay que tocar re natural. Unos sistemas antes (p. 9, s. 2) la profesora sí que me pide ser más riguroso con la coincidencia de las notas en ambas manos en los grupos irregulares del clímax.

En la p. 11, s. 1 me llama la atención sobre el sol sostenido que hace de bajo y punto de partida del arpeggio. Kereselidze me invita a transgredir lo escrito en la partitura, llamativamente, alegando que esa nota puede ser entendida como si estuviera ligada al bajo del siguiente compás. Esta iniciativa está motivada, muy probablemente, por alcanzar más fluidez porque si tuviese que tocar el bajo después del arpeggio cortarían la desembocadura de este en la melodía. Nótese cómo en la edición de Nichols (Ravel 2010b, p. 13) sí que aparece el bajo ligado (al final del compás):

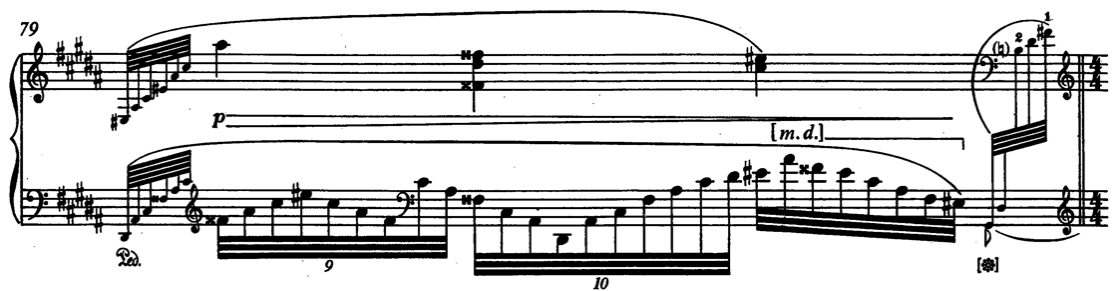


Imagen 101 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 13)

Dado este descubrimiento se podría decir que Kereselidze era conocedora de la discrepancia de la otra edición y es partidaria de esta última.

Volviendo al principio, la profesora opina que a este comienzo se le ajusta mejor una quietud corporal. Esto resulta ser parecido a lo que dice en la clase anterior en cuanto a la gestualidad de *Le Gibet*. De forma parecida aquí abogo por una ausencia de movimiento de cabeza o espalda para transmitir una sensación de concentración o contemplación de un evento misterioso como es la aparición y posterior petición de amor de una ondina.

Análogamente, al principio de la clase muestra algunas fórmulas de estudio para el patrón en fusas que da inicio la obra: estudiar solo los acordes sin tocar el floreo (la natural) a tempo rápido (más rápido de lo necesario para tener reserva de velocidad y mejorar los recursos mecánicos). Para tocar solo los acordes se puede mantener presionado con la mano izquierda el la natural mientras se ejecuta el pasaje con la mano derecha, recurso que se practicó profusamente.

Es curioso que para referirse a tocar con mucha velocidad de pulsar utilice palabras como «perlas» o «puntillismo musical». La precisión rítmica es un aspecto que subraya de igual modo que tocar sin perder ningún sonido, con todas las notas sonando. Retomando la referencia ambigua a la velocidad de pulsar dice «tocar con manos gigantes pero ligero», con «capacidad de pinzar», «pequeñito». Todas estas expresiones quieren evocar una interpretación en la que el grado de articulación es máximo y además se reducen los movimientos a pequeños impulsos para poder tocar en *p* o menos con control, y emitiendo un sonido lleno o con cuerpo, es decir, que no se está cerca de apagarse o volverse inaudible.

También la profesora atiende al fraseo exigiendo unas frases bellas. Esto significa frasear teniendo en cuenta que un sonido esté relacionado con el que le precede y, como sugerencia, que una frase se puede interpretar con un regulador a más hasta la mitad de la frase y de ahí hasta el final con uno a menos.

Kereselidze anota que hay cambios drásticos y no los ha visto reflejados en mi ejecución por lo que encomienda seguir con más cuidado las indicaciones. Para concluir *Ondine*, en la p. 7, s. 2 comenta que no tengo que parar tanto el tempo.

*Le Gibet* lo aborda desde una perspectiva parecida a *Ondine*, sugiriéndome diversos modos de trabajo: practicar a un tempo rígido así se evitan licencias agógicas personales y estudiar a un tempo más rápido de lo normal, de esa forma se combate la necesidad de tomar licencias agógicas en caso de que las hubiere pero además se consigue escuchar cómo los elementos constituyentes de la obra se suceden uno tras otro porque se percibe la forma de la pieza con mayor claridad.

En analogía a la anterior clase, Kereselidze me recuerda que el pedal de si bemol no cesa y se tiene que escuchar bien siempre. Por tanto, cualquier escritura de esta obra no puede tapar demasiado al plano sonoro que representa el si bemol. Ensalza la importancia de este diciendo «que se quede en el oído por insistencia» que «tiene que llegar a resultar molesto» como si fuese «una obsesión». Kereselidze intenta evocar continuamente una sensación de pesar en el pianista.

Por otra parte, me señala que debo tomar para el pulso la corchea como figura de referencia. En la p. 4, s. 1, c. 1 la sexta corchea fa bemol (contando el silencio) puedo interpretarla como si estuviera ligada aun no estándolo. Esto lo afirma Kereselidze porque la mano no llega a dar el acorde completo y está fundamentado en que antes el re bemol está ligado al siguiente acorde y el fa bemol podría estarlo

también. La edición de Nichols (Ravel 2010b, p. 19) así lo piensa, pero no tengo prueba de que así lo quisiera Ravel.

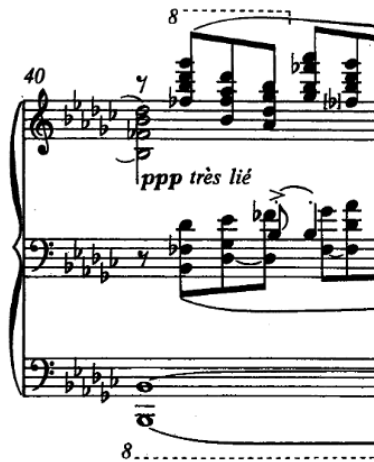


Imagen 102 *Le Gibet* (Ravel 2010b, p. 19)

La profesora prosigue con requerimientos como crear atmósfera o tocar con exigencia sonora. Ambas hacen referencia a que necesito un sonido enmarcado en una imagen sonora de la obra, con pedal izquierdo facilitando el efecto que le otorga al sonido a través de un ataque delicado en *pp*.

En la p. 2, s. 2, c. 2 me pide estudiar a tempo los acordes sin fallar y escuchando en todo momento el motivo de si bemol permanente. Las posiciones tan abiertas en *ppp* (lo más piano que pueda), que la obra demanda en este tramo obligan a realizar cambios rápidos de posición, pero con un ataque de la tecla cuidadoso.

Por último, semejante al fa bemol de la izquierda que Kereselidze optaba por ligar, en la p. 4, s. 2, c. 2 (c. 44 del siguiente fragmento), sucede lo mismo con otro fa bemol en la mano derecha que se anticipa en forma de *acciacatura*. Según Durand (Ravel 1909, p. 19) no aparece ligado sin embargo Nichols (Ravel 2010b, p. 19) sí estima que hay que ligar. Kereselidze afirma que es un error de partitura y es partidaria de esta última versión, por lo que el pasaje queda de esta forma:



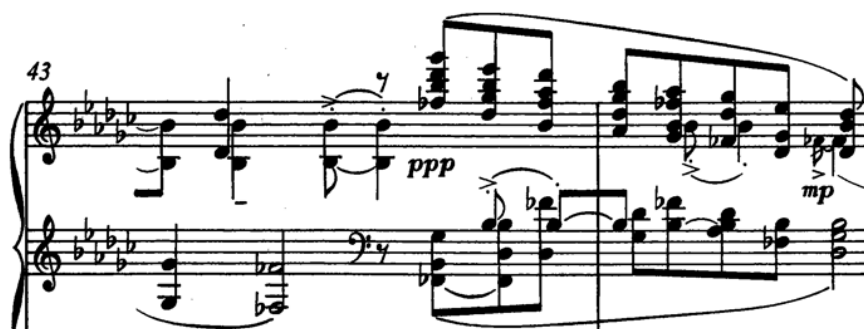


Imagen 103 *Le Gibet* (Ravel 2010b, p. 19)

En *Scarbo* inicia Kereselidze de un modo similar a las piezas anteriores, sugiriendo una fórmula de estudio. En este caso quiere que trabaje la obra hasta que los dedos fijan todo lo que está en la partitura (todas las articulaciones, dinámicas, arreglos de digitación) con máxima emoción o, mejor dicho, expresividad. Con esta directriz insiste en seguir al pie de la letra lo que indica el compositor y trabajar con implicación emocional. Además, cuando esta pauta la cumpla tendré que darle velocidad. Incide en subir la velocidad con recurrencia porque la capacidad de tocar a altos *tempi* desarrolla una resistencia de la mecánica mayor y mejora la velocidad de pulsación de cada nota.

En la p. 2, s. 1, c. 2, la mano derecha coge el fa doble sostenido que está escrito para la izquierda. Me recomienda la profesora estudiar a velocidad real la parte central, es decir, la que inicia en la p. 8. En esta página en el s. 2, c. 3 me da una idea: «para evitar tocar la tercera de sol sostenido si sostenido» inclúyela como parte del arpeggio de la derecha. Este detalle, comenta ella, es imperceptible a velocidad normal. Aunque supone transgredir la partitura.



Imagen 104 *Scarbo* c. 256 (Ravel 2010b, p. 28)

Seguidamente, me insta a fijar todos los arreglos de la partitura puesto que es imprescindible para que la asimile, a interpretar con precisión y continuidad el ritmo para que sea impresionante, con mucha articulación basada en la velocidad de pulsar: ella lo llama «potencia de dedo, activo». Para finalizar, vuelve a mencionar que fije mejor la digitación en el último compás del último sistema de la p. 2.

#### **4.2.5. Kereselidze 1/2015**

Esta clase empieza con *Ondine*. Al comienzo recalca que una «conexión fuerte que despierte interior» sigue siendo requisito en la música impresionista. Kereselidze quiere decir que ninguna música está desprovista de la expresividad del intérprete. Insiste en que toque con emoción diciendo que lo que se puede sacar del romanticismo en cuanto a sentir no se puede sacar de un compositor como Bach. El impresionismo tiene su manera propia de ser expresada, no puedo expresar igual un estilo que otro. Ella quiere que viva cada elemento con pasión, tanto la «seriedad y contención» o cualquier otro estado, pero siempre apasionadamente. Por ejemplo, menciona que el primer elemento, el medio trémolo tiene que escucharse (interiormente primero) con mucha luz y no apagarse nunca. Esta analogía quizá no se utilizaría en el romanticismo y este símil transforma la idea del pasaje y, por ende, invita a una articulación ligera con mucha velocidad de pulsar a intensidad baja.

El tema del principio recalca que tiene que dibujar una línea de bastante calidad. Aquí Kereselidze se refiere a que frasee dentro de la dinámica estipulada, con continuidad, sin cortes ni picos de intensidad (homogéneo) pero jugando con los *cresc* o *dim* en subidas o bajadas de la línea.

En la p. 1, s. 4, c. 2 me advierte de que no retrase el final de la frase para enlazarla con la que viene. En la siguiente página cuando las fusas cambian de tesitura constantemente me remarca que se escuche, es decir, que no pierda ni una nota y se escuche en todo momento en qué octava está cada grupo. En el primer sistema cuando cambia de *ppp* a *pp* he de pensar en subir con más luz. Esta profesora vuelve a evocar una imagen para que el pianista reproduzca el pasaje en adecuación a lo que le sugiera dicha expresión.

Esta obra en realidad es un *perpetuum mobile* con el tema (la melodía), al igual que lo es la segunda pieza (*Le Gibet*) con el si bemol, observa Kereselidze. En el s. 4 de la p. 2 pide que escuche el tema por encima del resto, pero también el dibujo que hacen las fusas subiendo y bajando con calidad. Una articulación «viva» significa para

Kereselidze lo mismo que con otras expresiones, velocidad de pulsar y escapar de la tecla.

Por otro lado, me avisa de la planificación dinámica que tienen las repeticiones (primero *ppp*, luego *pp* y termina en *p*) de los reguladores y debo tener en cuenta todo lo que está en la partitura. Afirma la profesora que, en los arpeggios, la primera fusa coincide con estos. La expresión «va totalmente cuadrado» hace alusión a que va a tempo, sin *ritardandi*. En la p. 4, c. 1, observa que el si becuadro cambia a si sostenido. Esto tal vez lo haya mencionado porque quiere que tenga presencia no que lo vea sin importancia.

En general, dice que hay que tener cuidado con que no sea ecléctico, esto es, que no divida mucho la frase porque está el motivo primero en fusas. Hay que interpretarlo con continuidad de tempo, enlazando una frase con otra. Todo esto se engloba dentro de tocar hacia delante como si todo estuviese dentro de una gran frase infinita. Pensar de esta manera ha sido de mucha ayuda con el objetivo de no hacer pequeños parones. Incluso se recurría a cantar la melodía mientras se gesticulaba apuntando con el dedo a una línea imaginaria que se movía horizontalmente.

Respecto a *Scarbo*, comienza corrigiendo unas notas falsas en la p. 14, s. 6, c. 1, t. 2 (segundo tiempo del fragmento expuesto) y prosigue subrayando que hay una errata de edición porque escribe fa sostenido en vez de fa becuadro.



Imagen 105 *Scarbo* (Ravel 2010b, p. 34)

Kereselidze aclara que el significado de «vif» es vivo como *vivace* y ese es el tempo del tema. De forma similar, en la p. 2, s. 2, sugiere que incremente el tempo si no, según ella, se queda un «poco pesado», «llevarlo un poco adelante, pero pensar que es el mismo tempo». Esto suena contradictorio, pero significa modificar momentáneamente el tempo para luego volver al mismo. Seguidamente, especifica

que cuente por compases. En el último sistema de esta página dice que hay un cambio de carácter.

En la siguiente página, s. 2, c. 3 comenta que es activo, más articulado. La mano izquierda no debo frenarla, tengo que ir a un tempo mantenido estricto. Unos sistemas más abajo, reseña el parecido sonoro del pasaje con la música española, tengo que escuchar bien la armonía y tocar con la emoción que me sugiere. Esto es importante para conocer la relación tensión-distensión de los acordes. Asimismo, recuerda otra vez la planificación del pasaje empezando en *pp*, *p* y *mf*. Desde la p. 3, s. 4, c. 5 hasta siete compases después propone hacer *accelerando* en vez de un *crescendo* en gran medida. En realidad, también hay que hacer *cresc* porque vamos a *ff* pero con esto se refiere a que no descuide el efecto beneficioso que puede tener añadir aceleración a la hora de percibir el *ff*.

En la p. 4, s. 3, dice que tiene que ser como un «reloj», es decir, con una métrica inamovible y con perfección técnica a la hora de ejecutar los mi a diferentes octavas. Más tarde, subraya hacer dos tiempos de silencio (42-K1/15S-19b), advierte sobre la indicación de dinámica (43-K1/15S-20a) y propone una digitación a la vez que una adaptación; tocar las últimas notas del arpeggio con 5 (la) y 1 (do sostenido) de la mano derecha:

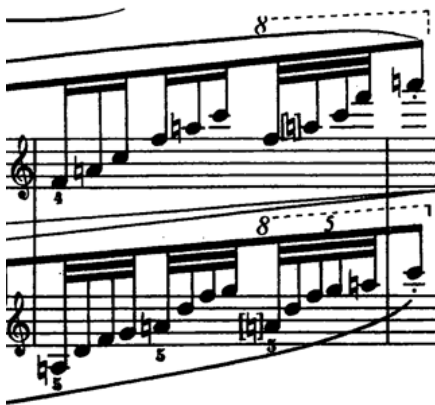


Imagen 106 Scarbo cc. 233-234 (Ravel 2010b, p. 27)

En este mismo pasaje afirma que a la mano izquierda la lidera la derecha. Esto viene a significar que a la que debo prestar atención es a la derecha y la izquierda se ajustará a la derecha una vez actuemos de esta forma. El problema era que pensaba en encajar perfectamente cada nota de la izquierda con la derecha por lo que

inconscientemente daba la responsabilidad del tramo a la izquierda; Kereselidze, percibiendo este aspecto, me propuso hacerlo al revés.

De igual modo, para mejorar la estructuración del ritmo avisa que la derecha está escrita en agrupaciones de 3+3+3+3+4 mientras que la izquierda lo está en grupos de 4+4+4+4+5. Además, recuerda que sube una octava más hacia el agudo porque se omitió un grupo; en total serían cinco veces las que se repite más agudo.

La profesora me recuerda en las siguientes directrices (desde 48-K1/15S-20f) que ningún pasaje se «amplia» de tempo. El recurso de ensanchar el tempo al final de las frases era habitual para mi y Kereselidze por todos los medios quiere convertirlo en algo puntual, como excepción a la norma. Enfatiza diciendo que quiere el enlace «¡completamente directo!»

En la p. 10 prefiere más un estado de ánimo o carácter calmado, no tan excitado como el pasaje de antes puede hacer pensar. Kereselidze conoce esto (y la exigencia de la anterior sección) y nos invita a tranquilizarnos ya que es el momento de descansar para coger fuerzas para el remate al clímax.

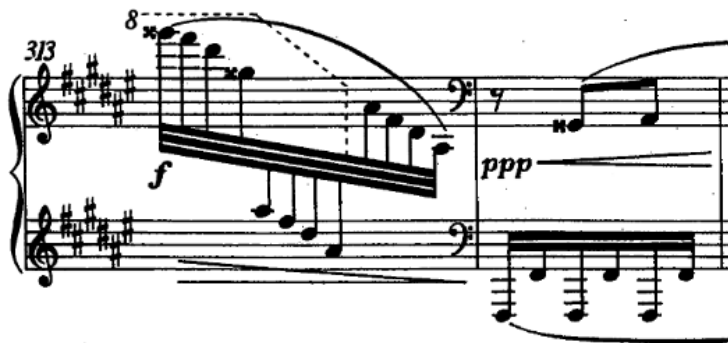


Imagen 107 Scarbo (Ravel 2010b, p. 30)

Kereselidze rebobina hacia la página 8 (c. 269) para apuntar que no tengo que coger el re más agudo de la izquierda con la derecha.



Imagen 108 Scarbo (Ravel 2010b, p. 28)

En la p. 11, s. 6 aun figurando un *peu retenu* no hay que perder la «lógica de duración» de las figuras, menciona. Una página después en el s. 3, c. 4 reseña que tengo que escuchar más el si bemol que hace de bajo porque a partir de ahí se descubre una nueva armonía.

El enlace de la p. 13, entre el s. 2 y 3 lo mismo que antes: inmediato en cuanto al tempo sin retardar el tempo. En los siguientes compases dice Kereselidze que el sonido tiene que ser como más amenazante. Más que en el sonido esta directriz influye sobre la actitud corporal, una más erguida pero inclinada hacia el registro grave echando la cabeza hacia el teclado también. Destaca que cada nota debe tener su propio sonido y debe exigirse una calidad sonora impresionante. Lo de «propio sonido» significa que no debe haber apoyos sobre ninguna nota que impulsen a las demás, como si hubiese partes fuertes y débiles; aquí no, es una constante línea tensa que avanza. Casualmente Kereselidze se expresa parecido diciendo que hay que dibujar una línea, pero que sea «muy «misteriosa y ocultista». Una vez más, la profesora busca evocar una imagen en la que inspirarse y adecuar el sonido. En cuanto a la pedalización indica que se cambia el pedal cuando sube de tesitura, es decir, no mientras se mantenga en la misma octava (pedal desde el c. 418 hasta 427). En el s. 5 insiste en hacer un buen enlace, esto es, sin alterar la dinámica y con fluidez de tempo.

En la 63-K1/15S-28a aclara que la negra con puntillo de antes es la corchea de ahora (p. 12, s. 4). Recuerda que la equivalencia que menciona puedo aplicarla a la p. 13, s. 5. Aquí Kereselidze se equivoca. Ravel no escribe negra con puntillo sino negra solo. El tempo, por lo tanto, sería un poco más rápido que el resultante de hacer la equivalencia a la negra con puntillo.



Imagen 109 Scarbo (Ravel 2010b, p. 33)

En la p. 16 para Kereselidze debe recordar un sonido de hueso, a las castañuelas, en definitiva, muy mecánico. En el s. 3 propone que estudio en la dirección que está escrito el patrón y en dirección contraria. En la p. 18, s. 6, c. 3 y los siete siguientes poco a poco tengo que ir subiendo el volumen dinámico con las octavas. En la última página, s. 5, c. 5 la primera nota hay que dejarla resonar un poco más con el pedal.

Para concluir, en *Le Gibet* vuelve a hacer referencia a fórmulas de estudio. Según ella conviene que practique con potencia sonora, es decir, en *mf*, *f*, *ff* y a más velocidad de la requerida con mucha expresividad. Tocar en *forte* se ha comprobado que me ayuda a entrar en el estado emocional que es tan valioso para esta profesora. También, ve la necesidad de que toque lento fijándome en todos los detalles del texto después de haber tocado rápido. Esto es una práctica habitual con Kereselidze: jugar con el tempo aumentándolo y reduciéndolo para acostumbrar a los dedos y a reaccionar en este tipo de circunstancias. En el escenario, normalmente, se presta mucha atención a todo lo que sucede y en ocasiones ocurren fallos porque el intérprete no ha procesado lo suficientemente rápido lo que tenía que hacer. Teniendo reserva de la velocidad se procura que el pianista haya ya cultivado esta velocidad de procesamiento de la partitura (80 y 81-K1/15L-35).

#### **4.2.6. Bashkirov 9/2015**

Este profesor hace mucho hincapié en cantar interiormente el pasaje o la obra antes de tocarlo. Solo vale interpretarlo reproduciendo mentalmente con corrección al compositor y la voluntad del intérprete. Es cierto que en ocasiones llego a tocar sin pensar. Es ese «sin pensar» el que combate Bashkirov. Él piensa que si quiero adquirir alguna diferencia en lo que toco primero debo plantear el pasaje de esta forma (cantándolo internamente) y tras conocer lo que quiero con absoluta especificidad debo pasar a ejecutarlo. Para estudiar bien lo que está escrito en la partitura y lo que queremos lograr debo ser coherente. Del mismo modo que con Kereselidze se ve en este profesor una alusión a respetar la partitura como autoridad máxima.

Sin embargo, Bashkirov es consciente y advierte que cuando «ponemos la emoción» a veces los dedos no obedecen nuestras demandas y es por eso que hay que asegurar más esta situación. Este profesor de algún modo asemeja la emoción con la representación mental o como él dice «canto interior», como si la implicación emocional se adquiriese a base de escuchar interiormente o imaginarse la obra. El

cantar interiormente ha sido importante cuando repetía un pasaje varias veces y no salía. De alguna forma entraba en un bucle inconsciente y esta herramienta fortalecía la concentración. Creo que es muy valioso armar una interpretación idealizada de la obra a la que siempre acudir en caso de apuros técnicos o indecisiones. No obstante, él piensa que este canto es un atajo hacia emocionarse pues recrea y contextualiza al ejecutante en un imaginario sonoro adecuado al que va a hacer realidad.

Bashkirov insiste en que estudiar con la emoción es necesario como corrector y lleva a ser más «realistas y espirituales» a los intérpretes. El término realista tiende más a significar una sinceridad con uno mismo, el aunar cómo se quiere materializar (la voluntad), lo que hay que materializar (la partitura) y lo que se materializa (el sonido). Por ello, finaliza repitiendo que es sumamente importante que sepa todo lo que está escrito, porque hasta el más mínimo detalle puede condicionar ese canto interior y esa representación mental de la obra.

#### **4.2.7. Rouvier 9/2015 (1)**

Esta clase inicia con *Ondine*, Rouvier explica que este personaje es una sirena para pasar a concretar la digitación del primer motivo en fusas: 3-2-1 (el acorde de do sostenido mayor) y 5 para el la natural. Apunta que con 4 en la nota superior de la tríada puedo bloquear la repetición. Parecido a Toh, Rouvier señala que la muñeca juega un papel crucial; también tengo que utilizarla a la vez que los dedos tocan, sobre todo en la repetición en la cual debe estar relajada. Además, dice que el fraseo se organiza en grupos de ocho fusas.

Por otro lado, recalca que la variación en las fusas de la edición Durand (Ravel 1909, p. 3), discutida en un epígrafe anterior, fue permitida por Ravel, de hecho, a su alumno Vlado Perlemuter le permitió interpretarlo de la manera simplificada, por lo que no es una errata de edición. Rouvier añade que si fuese a empezar la obra la haría como escribe Durand por su dificultad y, en su opinión, porque le otorga más timbre. Esto último es comprensible porque se repite dos veces la nota más aguda entonces, bien ejecutado, llega a crear la impresión de un tintineo.

Aconseja que piense en que la mano está separada, por una parte, en los dedos 1, 2 y 3 y, por otra parte, en 4 y 5 facilita la consecución del tramo de las fusas. Una estrategia mental curiosa que es similar a la mecánica a emplear en el estudio op. 10 n°2 de Chopin. Al final, repitiendo muchas veces el pasaje la sensación de división de la mano se hace patente; es eso quizá a lo que se refiere Rouvier.



Respecto al fraseo, explica que «ningún acorde está en el mismo nivel (cada uno es más para arriba)». El sentir de la mano derecha que quiere que transmita es ese. Este profesor con esta directriz se acerca a las metáforas de Kereselidze en cierto modo.

En 10-Ro9/15(1)O-5 explica que hay que poner la digitación que figure en la partitura. En el s. 3 de la p. 1 dice que la mano izquierda tiene que estar bastante alta porque ambas manos llegan a cruzarse. Luego se suceden varias reseñas de digitación: 4-2-1 en la p. 2, s. 1, 3-2-1 en el siguiente compás y, en la p. 2, s. 3 la mano derecha cuando sube 3-2- y cuando baja 4-2.

En el siguiente sistema me advierte de que el re sostenido debe ser *ppp*. A continuación me propone una adaptación para controlar más el sonido. La astucia en la elección de qué arreglos hacer es significativo, puede pasar de dificultar enormemente si no se lleva a cabo ninguno a automatizar en poco tiempo si se escoge el correcto. No obstante, es verdad que también abre mucho debate pues está sometido bajo un criterio estilístico según la pieza. En el caso de *Gaspard de la nuit*, se pueden idear adaptaciones con total libertad.

Posteriormente, se suceden comentarios sobre digitaciones (p. 2) y adaptaciones o arreglos en la p. 3. Rouvier reitera la importancia de que siga con atención las adaptaciones escritas o pactadas. También recuerda una frase de Perlemuter al respecto «si haciendo un arreglo y practicándolo durante un minuto no sale, deshazte de él». Pienso que tal afirmación está sujeto a variables como la familiaridad técnica con el pasaje, la cantidad de arreglos y lo confuso de ellos. Añade Rouvier que la mejor grabación de este pianista fue la de los cincuenta sobre todo *Ondine* y *Le Gibet*.

Ahora en las páginas 4 y 5 señala que hay que hacer la digitación escrita en la partitura. En la p. 5, s. 2 apunta que el pedal hay que soltarlo poco a poco antes de que llegue la melodía de la izquierda.

The image shows a musical score for the piece 'Ondine' by Maurice Ravel. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianissimissimo). The score is numbered '41' at the beginning. There are also some performance instructions like 'pp' and 'ppp' written below the staves.

Imagen 110 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 7)

En este tramo sugiero incluso no levantar el pedal aun cuando entra la melodía, de tal manera que se escuche el bajo y se extinga con cambios parciales de pedal o de forma natural, a discreción del pianista. Todo lo dicho se puede aplicar al último compás de esta página.

En la p. 5, s. 4, c. 2, t. 2 Rouvier sugiere coger el mi sostenido con la derecha. Luego, repite que hay que hacer todos los arreglos y digitaciones que uno fije y sigue aportando arreglos y posibles digitaciones que facilitan la interpretación.

Rouvier efectúa una métrica distinta en la p. 6, s. 5, c. 2. Consiste en hacer con la izquierda el arpeggio propio junto a la segunda, tercera y cuarta fusa de la derecha. No lo he llevado a cabo en ningún momento por su dificultad. Rouvier insiste en seguir las digitaciones y arreglos establecidos. Como ya he dicho, cuanto más disciplina a la hora de tocar con los dedos adecuados se tenga antes se producirá la automatización digital de una interpretación.

Rouvier advierte en la p. 8, s. 4 en los acordes de la derecha que hay que escuchar bien las notas de en medio porque están ligadas en dos tiempos. De normal, durante la interpretación he tenido en cuenta siempre que cuando una nota tiene mayor duración ha de poseer mayor intensidad para que la nota persista el tiempo que necesario. No significa esto que la nota interior, en el pasaje concreto de *Ondine*, deba escucharse más que la voz superior; sino que cabe guardar una jerarquía de importancia.

En el clímax de la p. 9 (s. 2) en el sexto grupo de la derecha (en clave de sol) hay dos mi. Rouvier me señala que el segundo mi suena poco, y tiene que estar en el mismo volumen de sonido que el primero. Puesto que el primer mi no es melodía no hay razón para privilegiar uno ante otro. Rouvier no está de acuerdo con el exagerado apoyo de la primera nota y amortiguación del resto como si hubiese una relación parte fuerte y débil (véase el último seisillo de la siguiente imagen).



Imagen 111 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 11)

En esta sección el pedal he de ponerlo en las notas de la melodía. Rouvier vuelve a recordar que en la subida del motivo se digita con 3-2 y en la bajada con 4-2 (p. 9, s. 5). En la siguiente página, en el *glissando*, se releva la derecha cuando esté al inicio del siguiente compás, y luego se pone 5-4-2-1, se cambia a la izquierda etc.

La pedalización va desde el inicio del *glissando* hasta el bajo de fa sostenido conforme dice Rouvier y también propone que pedalice el principio de las notas que sobresalen en el s. 4, c. 1, t. 3 a base de mantener las notas de la izquierda con los mismos dedos para no perder sus sonidos en el cambio de pedal. Esto se debe hacer en las siguientes veces que se repite.

Insiste en hacer los arreglos escritos, hacer más largo de duración el re menor (p. 11, s. 4, c. 2), y los siguientes compases con un color puro, en tempo y cada vez menos y menos pedal. En este caso la pureza la puedo conseguir tocando sin pedal izquierdo con un ataque desde la tecla simple sin participación de ninguna otra articulación.

En la última página el ascenso a *ff* dice Rouvier que lo hace en mayor medida el pedal, no hace falta presionar. Ejercer mucha velocidad de pulsación no se prioriza a la fluidez y garbo en la subida. El profesor apunta que la izquierda toca todas las corcheas menos el sol sostenido en el segundo sistema cuando empieza el pequeño motivo melódico repetitivo (véase las corcheas de la siguiente imagen).

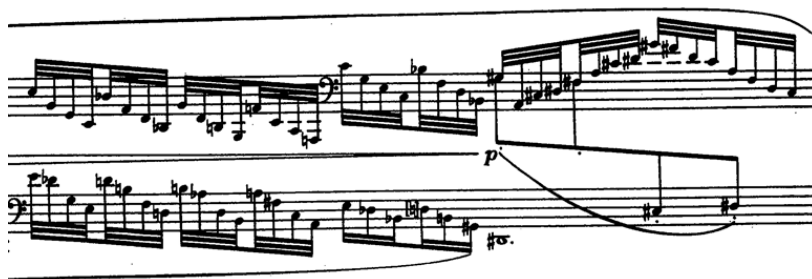


Imagen 112 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 14)

En la reexposición de la armonía del inicio Rouvier subraya que lo intente hacer en el mismo tempo que el principio sin *rallentando*; ambas indicaciones escritas en la partitura por Ravel.

#### 4.2.8. Rouvier 9/2015 (2)

En esta clase se estudia *Le Gibet*. En primer lugar, Rouvier ve importante que no arpegie, aunque la mano no llega a dar todas las notas de un acorde placado. Me da la posibilidad de, si no se puede tocar, dividirlo en dos y dar prioridad a la segunda. Rouvier comenta que es una indicación directa de Ravel. En cierto modo, el arpeggio da un matiz romántico y es comprensible para el horror que quiere transmitir el autor. Rouvier valora que era adecuado el tempo al que se tocó, aproximadamente la corchea a 60 pulsaciones por minuto.

En el pedal de si bemol Rouvier explica con acierto que el primero es el más sonoro, el segundo es más *p*, el que está en medio es *tenuto* por lo que no tiene más intensidad que el acento. Rouvier afirma que el acento se hace mejor no cerca del teclado sino desde fuera del teclado. Durante la interpretación esta directriz no la he empleado porque no he percibido una diferencia significativa respecto a hacerlo desde el teclado. Al contrario que la siguiente (11-Ro9/15(2)L-5c) que Rouvier explica que debo tocar con la potencia que sobre del anterior sonido. Este precepto sí es relevante para hacer un buen fraseo que me permita seguir la línea con cohesión. Rouvier en lo referente a la siguiente nota a la octava acentuada me recomienda tocarla casi desde el doble escape y añade «sintiendo la tecla volviendo debajo del dedo». Rouvier asemeja el pedal de si bemol a una campana percusiva lo que me permite hacerme una idea del sonido que este profesor daría a este elemento.

Rouvier señala que tengo que escuchar la dirección de las voces del acorde de la izquierda yendo al siguiente. Esto se aplica a todos los acordes de esta melodía corta, sobre todo a la voz inferior y superior. Hace referencia a dos cambios de pedal en la primera y tercera nota de la melodía en la p. 1, s. 2, c. 3. Rouvier no quiere tener la sonoridad del mi bemol obstaculizando.

Posteriormente, observa la diferencia entre el modo de escritura raveliana y el de Debussy. El primero escribe de un modo más claro y Rouvier afirma que hay que pensar en poner el menor pedal posible, mientras que Debussy lo hace más mezclando colores.

Rouvier me pide más melodía en el último sistema de la primera página, aunque sea en *p*. Cabe decir que, aunque destaque la línea melódica puede ser interesante equilibrar los sonidos para darle la misma relevancia melódica al resto de notas de los acordes. La flexibilidad del gesto no la olvida Rouvier, el codo puede participar para

evitar el si bemol no lo toque bastante alto (c. 1, t. 4). Al igual que Toh, este profesor considera relevante la técnica corporal.

Por otro lado, el tresillo tengo que tocarlo bien a tiempo. En una pieza en la que la métrica binaria es invariable, la escritura del tresillo es un cambio no desdeñable. Me aconseja contar mentalmente el tiempo de antes en tresillo. Rouvier habla de cambiar de pedal en la primera blanca (p. 1, s. 4, c. 2) al hacerlo quizá no fue lo suficientemente claro. Es necesario realizarlo por la armonía poco consonante.

El profesor me llama la atención sobre una octava de si bemol que hice, pero no está escrita y dice que si la hago no pasa nada. Esta transgresión no es original de Ravel por lo que no es adecuado hacerla. Añade que el acento no debo de destacarlo mucho. En general, a la hora de interpretar las diferencias entre las articulaciones son sutiles.

El último si bemol de la primera página Rouvier propone hacerlo lo más *p* que pueda. La mano izquierda de la p. 2, c. 1 representa una campana oscura para Rouvier y el sonido es como cuando alguien se tapa la nariz. Una vez más vemos a Rouvier estableciendo una comparación para que así tenga una referencia del sonido a perseguir. Aquí el profesor me da instrucciones para hacer una digitación de «mano cornuta» en la que se toca con el dedo índice y el meñique escondiendo el corazón y el anular que son sujetados por el pulgar. Llegando a la tecla desde fuera del teclado con el peso de la muñeca y los dedos dentro de la dinámica exigida causa un sonido más nasal. Además, se le añade medio pedal como sugiere Rouvier.

Igualmente, propone mantener pulsado el pedal *una corda* hasta el fondo o hasta la mitad para el c. 3. Lo importante del resultado sonoro es que tiene transmitir sentimientos negativos y siniestros. Rouvier aquí me da pistas del sonido que quiere de una manera más abstracta que puede afectar más al carácter o sentir del pasaje y, como influencia de esto, si acaso, al sonido. No obstante, una idea en cuanto a planos sonoros es, en una dinámica *mf* dar mucho protagonismo a la línea superior y el resto bajarlas bastante de intensidad. Una variante mucho menos habitual es que la protagonista fuese la línea de la melodía de la octava inferior.

Seguidamente, avisa Rouvier de no quitar pedal en la *acciacatura* que hace de bajo. Aborda de nuevo el mismo pasaje de antes pidiendo más melodía y más meñique lo que da pistas de qué opción buscaría él. En la p. 2, c. 3, t. 4 la mano derecha tiene un mi natural (semicorchea), achaca que es un fallo de la editorial y debería ser mi bemol.

En la directriz 44-Ro9/15(2)L-20 Rouvier me explica que la segunda nota (el primer acorde que inicia la progresión en movimiento contrario) no debo escucharla mucho. Para que esto suceda lo mejor sería moverme con un cambio de posición veloz, pero es de mucha dificultad pues no hay demasiado tiempo y lo ideal es no tomar tiempo extra. A continuación, en el pedal de si bemol de este tramo dice de tocar con 1, el segundo de este si bemol que sea «al límite de lo que podríamos escuchar».

Rouvier me pide que a partir del siguiente compás en el t. 3 el pedal lo cambie en cada una. Es imperioso hacerlo debido los sucesivos cromatismos, pero Rouvier no especifica hacer cambios totales o parciales por lo que podría limpiar el pedal un poco pero no totalmente para no romper la atmósfera eliminando el bajo.

El profesor me recuerda que los si bemol (el pedal) que no lleven acento no se toquen con acento. La articulación debe ser seguida escrupulosamente. De forma similar, dice en el último sistema que en la mano derecha *un peu marqué* se hace solo empujando un poco. La mecánica podría ser la misma que en la parte de la mano *cornuta*.

En la p. 3, c. 1 y siguientes Rouvier me sugiere poner pedal en cada nota de la melodía para dar ese matiz de inexpressión que demanda la indicación de Ravel. Incluso podría tocar la melodía con un solo dedo o con la punta y no con la yema para que de alguna forma sea un sonido objetivo sin sentimiento. Se cambia de pedal en la entrada de la derecha (p. 3, t. 1). También me aconseja cambiar la posición cuando dé el acorde en la p. 3, s. 2, c. 1. Este cambio de posición debo hacerlo lo más tarde posible para controlar las redondas y esperar a que la negra termine su valor.

En el s. 3, c. 2 hay que abrir un poco dentro del carácter general, comenta. Con esto Rouvier se refiere a que suba de dinámica esta nueva frase pues Ravel no especifica si así lo quiere. Según el autor, se mantendría en *pp*.

Rouvier anota un fallo de edición un compás después: el último do es natural en izquierda. Insiste en que mantenga el sonido en la misma atmósfera, es decir, dentro de la misma intensidad sin hacer variaciones por la tensión o distensión armónica o por el ascenso o descenso del dibujo melódico.

En la última página exige no tocar acentos donde no los hay por lo que me tengo que saber muy bien la partitura. Los acentos que haya, dice, se harán con la mayor velocidad de pulsar del dedo. Aquí encontramos la primera referencia de un profesor a la velocidad de pulsar cuyo significado se ha atribuido a otras muchas

expresiones de Kereselidze y que será una parte fundamental de la mecánica. En el compás 2 el pulgar de la izquierda tiene que sonar como un oboe. Es curioso que Rouvier hace referencias nasales a la música, tanto tocando como si se tapase la nariz o como un oboe (que su timbre es nasal también). Se podría conjugar, como se ha dicho, la caída del peso del dedo con el pedal izquierdo para obtener dicho sonido.

En el s. 2, c. 2 en el fa bemol que va a si bemol la primera debe ser como el «anuncio del fin». Una evocación más variopinta que permite estimular un escenario en el que se desarrolla la acción musical. Vuelve a recalcar me que he de hacer *mp* hasta posterior orden sin cambiar de dinámica. La tendencia a hacer variaciones de dinámica cuando la línea subía o bajaba (*cresc* y *dim*, respectivamente) era muy insistente por parte del profesor.

En el último sistema, me vuelve a remitir a la campana concretando que ha de ir en el mismo tempo y nunca bajarlo. Esto ya lo indica el propio autor al principio de la pieza: *sans ralentir*.

#### **4.2.9. Rouvier 9/2015 (3)**

Esta clase trata sobre *Scarbo* en su integridad. Rouvier en esta clase comienza por el final de la pieza diciendo que las semifusas últimas, aunque no está indicado, van en *diminuendo*. Explica Rouvier que así es he de pensarlo, como si pensándolo afectase a la interpretación. En cierto sentido, puede referirse a la representación mental de la obra o el canto interior que haga de ella como dice Bashkirov. También tiene que ser a velocidad normal, es decir, a tempo, sin pedal, y escuchando todas las notas sin privilegios al igual que el re sostenido y mi sostenido último hay que hacerlo de forma placada y a la vez. Las anotaciones de Rouvier comprenden por un lado que no falle notas, pero, en opinión personal, quiere decir que no haya unas notas más relevantes que otras, sin privilegiar la tesitura, orden o duración de las figuras. Sin embargo, me advierte que estaría bien que escuchase las resoluciones de los cromatismos do doble sostenido a re sostenido, y mi sostenido a fa sostenido. Aunque seamos conscientes de esto, la velocidad es tan alta que en la práctica no se percibe lo suficiente y tampoco se puede aminorar el tempo o destacar dichas notas como él ha dicho.



Imagen 113 Scarbo cc. 626-627 (Ravel 2010b, p. 40)

En el inicio de la pieza, en el c. 2 Rouvier me sugiere otra digitación. Las notas repetidas hay que hacerlas con la izquierda (1 y 2+3). La digitación que empleaba era con la derecha (3 solo). Visualmente, hacer únicamente 3 es impactante, pero hay que perfeccionarlo mucho y existe siempre el riesgo de perder algunas notas. La opción más segura es la de Rouvier, pero la he interpretado más veces con la del 3. Aunque como dice Rouvier las notas repetidas «no deben ser tan repetidas», es solo una «vibración», sin necesidad de aclarar o limpiar. O sea, que bajo esta concepción para Rouvier estaría bien una digitación con un solo dedo ya que no le importa que no suenen algunas notas mientras mantenga este efecto sonoro de vibración, que se obtiene poniendo pedal derecho, por cierto. Empero, cuando se queda sola esa línea sí reconoce que está bien que se escuche, por lo que en ese momento obligatoriamente hay que repetirlas todas. Insiste en la idea de la vibración diciendo que no sea mucho como una «tocata», entendiendo que en esta forma musical la articulación debe ser muy clara y apenas, por no decir nunca, hay pedalizaciones.

Del c. 2 al 6 se puede hacer vibrato de pedal según Rouvier. En el s. 3, c. 5 para él eso es nada, como si no supiera lo que es; hacerlo lo más *piano* que pueda. Rouvier da la opción de poner pedal desde el s. 4, c. 1 hasta el c. 6. Sugiere otra digitación en el s. 3, c. 6 que consiste en coger las dos primeras notas con el pulgar de la izquierda y el fa doble sostenido con la derecha.

En la p. 2, s. 1, c. 1 me recrimina que sonaba *mf*, el brazo, la mano y los dedos tienen que estar fijos, esto es, con una postura firme y no blanda para que así permita obtener una intensidad *ff*. Llegados a este punto, explica un ejercicio para mejorar la transmisión del peso y dar herramientas para conseguir más intensidad sin forzar. El ejercicio se inicia dando el peso al primer acorde, al segundo llegamos como cansados del primero (desplazando la mano y el codo), se coge altura y se suelta el peso de todo el brazo en el tercer acorde. Insiste en que la mano debe estar fija y da 1, 2, 4+5



o solo 5 como digitación posible. Es una buena idea la doble digitación, así se mejora la cantabilidad de la voz superior. La fórmula de estudio del peso explicada pienso que es adecuada para percibir la sensación del peso y se desarrolla la memoria muscular para que el resto de las articulaciones braquiales (brazo, codo, etc.) se activen en el momento de la interpretación. En este sentido, es estricto con la gestualidad porque no quiere que haga movimientos innecesarios lo que bloquea la obsesiva participación de estas articulaciones ya que puede llegar a entorpecer y ante todo son los dedos los que tienen que hacer la mayor parte de la labor.

En cuanto al tempo en el s. 2, dice que no hay que bajar la velocidad. Formalmente hablando, se repite el mismo esquema que el principio y asume que la quinta y la cuarta es lo más importante por lo que se tienen que escuchar sus voces superiores. Esta es una observación clave pues no me había dado cuenta de tal parecido, pero pienso que equiparando los niveles de intensidad de la quinta y la cuarta potenciaría su característica oquedad, cosa que parece más adecuada.

En el s. 4, c. 1 el elemento que surge es progresivamente más *p*. Aquí sí la relación tiempo fuerte y débil juega su papel: el primer tiempo tiene un poco más de intensidad, el segundo menos, y el tercer tiempo aún menos. No obstante, el profesor destaca que cuando se repite en la p. 6, s. 6, c. 5 Ravel, deliberadamente, escribe un acento en el tercer tiempo por lo que se anula el efecto de la parte débil, y este tiempo sería el que más importancia recibiría. La semejanza de la sección rápida de *Scarbo* a una danza la hace más proclive a este tipo de acentuaciones y debe ser interpretada como tal.

En el c. 3 del s. 4 de la p. 2 se pone un poco de pedal y no se tiene que hacer demasiado fuerte, dice Rouvier. En el imaginario sonoro este elemento es un espontáneo. En el último sistema de esta página en el c. 2 y siguientes no hay que bajar el tempo y recalca que la línea va a menos como indica la partitura. Es conveniente solfear muy bien este sistema entero para calcular el ritmo con precisión.

Posteriormente hace varios apuntes sobre el pedal en la p. 3, s. 2, c. 3 hasta el s. 3, c. 2 que hay que poner sordina, desde la p. 3, c. 3 al s. 4, c. 3 ya no y en la p. 3, s. 4, c. 3 pedal derecho en ese acorde. Rouvier subraya que no hay que prolongar ese acorde. Un compás más tarde también señala hacerlo sin pedal pero en la terminación del artilugio sí utilizarlo. Especifica que la nota más grave (re sostenido) es la más importante, por lo que no puedo fallarla y tengo que escucharla con claridad. La sordina, según Rouvier, se pone otra vez desde el segundo tiempo porque beneficia

la interpretación del *pp* y se quita en la indicación de *p*. Aun así, también se ha de procurar hacer estas dos dinámicas con los dedos.

Rouvier recuerda que la mano izquierda sea rítmica y precisa cuando sea *staccatto* o no. La cantidad de detalles que ofrece Ravel permiten conformarse una idea mental de la obra muy precisa y es esa la que intenta transmitir este profesor y la que quiere ver materializada. Por ejemplo, distingue el *staccatto* con icono de lágrima y dice que no hay que mantener las notas ni poner pedal. En el último sistema de la p. 3, avisa de no acelerar puesto que la escritura invita a eso, pero hay que mantener el tiempo. Insiste en ser muy escrupuloso con las articulaciones.

En la p. 4, s. 3 Rouvier quiere que sea lo más *ppp* que pueda con la condición de no perder ningún sonido. En esta escritura no es difícil conseguir una intensidad muy baja. Un sistema antes en el c. 5 propone coger el re sostenido con la izquierda para poder hacer mejor el *diminuendo*. Muchas veces he realizado con el meñique esa última nota, y por el tempo al que va la pieza y la distancia de octava que he de recorrer es imposible darla con la menor intensidad de toda esa línea. Dos compases más tarde, en los acordes, Rouvier pide que destaque más la voz de arriba de la derecha, del mismo modo que la izquierda en la p. 5, s. 4, c. 4. En este parte Rouvier recomienda poner un pedal rítmico en cada compás. También, en la p. 6, s. 2, c. 4 se ha de escuchar bien el primer tiempo y ayudarse de la muñeca. El objetivo es formar una buena identidad rítmica del pasaje y como se ve, Rouvier tiene en cuenta otra vez los recursos corporales para facilitar la ejecución. En el siguiente compás el meñique se tiene que destacar un poco más. En general, el fortalecimiento de los dedos exteriores (meñique de la derecha y meñique de la izquierda) es clave en esta pieza. En el c. 5, el acorde de la derecha potencia esa ligadura con la aplicación de un pedal que se libera en la resolución en el acorde con *staccatto*.

En el último sistema de esta página en el c. 4, Rouvier corrige una nota falsa. La mano derecha es si sostenido re natural no sol sostenido si natural. En la p. 8, s. 3, c. 6 da varias sugerencias sobre la digitación y que adaptaciones hacer. Estas me han sido de utilidad porque facilitan en gran medida la ejecución del pasaje. Una página después, en el c. 4 Rouvier me corrige otra nota fallada en la que hice sol menor en lugar de sol mayor. En el s. 2, c. 3 me sugiere coger el do sostenido con la izquierda, y el re y mi con la derecha; hace lo propio en el s. 5, c. 1. En el último sistema me llama la atención sobre el último acorde (c. 311) en el que el la bemol debería ser natural.



Imagen 114 *Scarbo* (Ravel 2010b, p. 29)

En el primer compás del siguiente sistema me aconseja hacer el cruce de mano por debajo de la izquierda y con sordina. Así se mejora la realización del regulador a menos. En el c. 5 de izquierda el mi es natural, afirma que es fallo de la edición. En el último sistema (c. 3) me da unas pautas sobre la digitación en la mano izquierda. La pedalización he de cambiarla en la p. 11, c. 2 porque hay una nueva armonía.

En el caso del c. 5 y siguientes según Rouvier podría tomar un poco de tiempo en esa subida. Se ha de escuchar la línea melódica que se oculta tomando la derecha unas notas de esta. En el estudio de una obra existe la costumbre constante de buscar líneas melódicas ocultas a destacar y esta es una de las que no pasó desapercibida. En el artilugio de semifusas de esta página recuerda Rouvier que asciende con un regulador a menos. Esto lo hace para no distorsionar la interpretación buscando incrementar ese efecto dinámico.

En el s. 5, c. 2, reseña que no «pasa mucho» entre el primer y segundo tiempo por lo que no hay justificación para que pare. Igualmente sucede entre el bajo y el acorde del s. 6, c. 1. Según Rouvier el ritmo debe ser claro. Si alguien lo escuchase debería poder transcribirlo de la misma forma que está escrito. Aunque las semicorcheas (del s. 5, c. 2) sean *mf* Rouvier las prefiere casi *p*. Si quiero conseguir más efecto de *cresc* es entendible iniciar desde una dinámica más baja. En la práctica la diferencia es muy fina y de modo natural me sale comenzar desde *p* o *mp*. Recuerda el profesor que pone *Un peu retenu*, entonces no hay que retener tanto el tiempo.

Posterior a los dos acordes que dan comienzo al clímax, las semicorcheas que dan una armonía de Do mayor pueden ser en *p* según Rouvier. Esto no encaja con la partitura pues Ravel indica *ff* para todo el sistema, pero el profesor busca equilibrar planos sonoros y para él debería interpretar ese motivo *p* porque es verdad que no es más un arpeggio descendente que tiene como función llegar al grave (elemento de las

octavas). Me recomienda una dinámica de *mf* porque en *p* puede pasar demasiado desapercibido el elemento. En cuanto a las octavas en las que desemboca la figuración discutida, Rouvier señala que hay que hacer caso de la digitación de la partitura ya que beneficia el cambio de posición más tarde y, además, se observa que Ravel ya lo anota diferenciando qué mano tiene que tocar cada nota (la primera y cuarta para la izquierda y la segunda y tercera para la derecha). Este motivo ya sí tengo que tocar en *ff* y utilizar pulgares y doble digitación cuando sea posible (4+5).

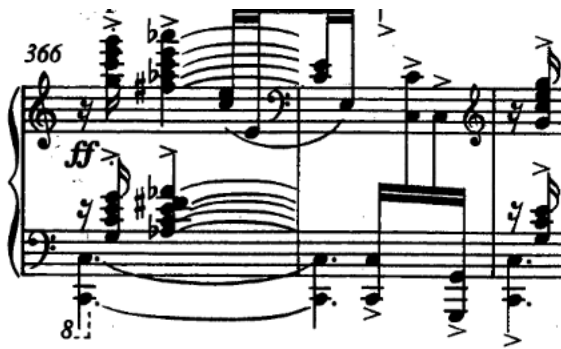


Imagen 115 *Scarbo* (Ravel 2010b, p. 31)

En este elemento de octavas Rouvier señala que no ponga mucho pedal. Él cree que si se quiere tener un efecto de timbales así se podría obtener. Con un pedal puesto hasta el fondo se mezclan las notas y puede dificultar entender la repetición de do y que sobresalga el sol. Un compás después, no obstante, Rouvier opta por mantener el pedal hasta el final del compás avisando que la última corchea no es *staccatto*. Es curioso que habiendo cambio de armonía no buscó otra posibilidad como poner pedal central al tocar el bajo en el primer tiempo aunque esto restaría tiempo y puede retrasar el tempo. Una vez más, debido a la velocidad de la obra la semicorchea tiene tendencia a escucharse *staccatto* ya solo por la duración de una semicorchea no porque, deliberadamente, articule *staccatto*.

En la nueva página Rouvier dice que he de hacerlo todo directo sin *retenu*. Lo advierte porque el arranque de las semicorcheas de la mano izquierda suele costar más. Entonces hay que lograr desde el principio tomar el tempo que es. En el s. 3, c. 4 me da una serie de pautas para adaptar y digitar ese arpeggio ascendente: las primeras dos fusas con izquierda, luego derecha (1-2-3-5), izquierda (3-2-1) y la última (1) con derecha. Asimismo, en el s. 4, c. 2 Rouvier marca que el re bemol y la bemol se cogen con izquierda, y las semicorcheas del c. 3 todas con izquierda, pero el do de

la melodía con derecha. Realmente, son cómodas las digitaciones, pero se pueden buscar otras, aunque no he encontrado adaptaciones mejores.

En la p. 13, c. 1 Rouvier ve necesario que se note la diferencia entre corchea con puntillo y corchea. Para ello debo tener muy claro el ritmo y no ceder con el tempo si no corro el riesgo de que se perciba como un *ritardando*. También advierte sobre la equivalencia, pero esta vez con corrección observando que es una negra la que ahora posee el valor de lo que antes era una corchea. Afirma que es el doble de rápido y tienes que estar todos los tiempos relacionados, a nivel global de la pieza. De hecho, este cambio de tempo puedo aplicarlo a la inversa en la p. 2, para coger el tempo de la sección rápida aproximadamente.

A continuación, en la p. 14, s. 2, c. 2 apunta que debo contar bien los trinos. Tengo que tocar además a tempo las próximas semifusas y en *pp*. En la p. 13, s. 5 estamos en *ppp* hasta que cambia a *pp*, nada de pequeñas direcciones y de desmontar la interpretación de estas dinámicas. Con esto Rouvier da en el centro del problema: realizaba aumentos o descensos de dinámica que escapaban de lo indicado por el compositor justificándolo a que la línea subía o bajaba. En el último compás Rouvier repite que cuente bien, incluyendo a los dos próximos compases; este señala Rouvier que no es más que un puente para lo que viene. En este pasaje, a veces perdía la cuenta. Rouvier dice del elemento este que es un «ectoplasma que no se sabe lo que es», como en el principio de la obra y, dice Rouvier, como a partir de la p. 13, s. 4. Con esta expresión evoca un sonido sin identidad de tal modo que se presta a ser tocado muy piano, con una articulación quizá ligada (a pesar de que no pone que tenga que ligarse) y con pedal izquierdo y derecho para dar esa sensación de ambigüedad.

En la p. 15, s. 4, Rouvier dice que justo ahí tiene que empezar el *accelerando* y la derecha es la mano que lo conduce y a la que hay que prestar atención, la izquierda se adapta. Sobre todo, en el siguiente sistema en el que la izquierda hace grupos irregulares. Recalca que ha de ser progresivo y propone seguir pensando a dos corcheas. Si tomo en cuenta a la izquierda la acentuación puedo desplazarla a cada tres. Advierte que la izquierda la acelero demasiado. Me recomienda pensar en los lugares en los que cae el bajo y no tanto qué partes de tiempo entran en el resto de las notas. En la siguiente página recalca lo que dice la partitura: *accelerando* y buscando el tempo de la sección rápida (el de la p. 2, c. 1).

El pedal no se quita al mismo tiempo que empieza el regulador, así hace mejor el efecto de este. Es muy ingeniosa esta observación y, en cambio, puedo ir soltando poco a poco en el primer compás (s. 3 de la p. 16) y volver a poner uno nuevo en el siguiente compás.

Rouvier subraya la importancia de asegurar el ritmo a partir del s. 4. En gran medida tengo que asegurar la precisión en las entradas de la derecha sin retrasar a la izquierda, sentir los primeros tiempos es una buena forma.

En cuanto a la frase, en la p. 17, s. 3, c. 2 dice que se note la ligadura. Esto significa hacer un regulador de menos a más hasta el ecuador de la ligadura y después un regulador de más a menos hasta su terminación. Siempre dentro de la dinámica que lo encuadra.

En el s. 4, c. 4 pide no dar acento al bajo y tocar con pedal derecho. Tocaba con pedal central y aconsejo tal cosa porque así se puede hacer el *staccatto* del acorde que sigue. No obstante, también pierdo más tiempo, por lo que es opcional. En general, los bajos se tienen que escuchar, pero eso no implica que sobresalgan en exceso del plano sonoro que se les atribuye.

En el último sistema en los últimos dos compases apunta que tengo que tocar más rápido, pero quedándome en el tempo recurriendo a la agógica. Se refiere a hacer un *rubato*. En la siguiente página en el s. 4, c. 2 Rouvier aconseja formar línea con los pulgares porque quiere potenciar una línea ascendente clara. El pedal se pone al comienzo de ligadura, según Rouvier, y podría ponerlo hasta el fondo haciendo el regulador. Todo esto se aplica a las múltiples veces que se repite esta escritura.

En el último sistema, c. 3, asegura poner más pedal: en los primeros, como está escrito *p súbito*, poner pedal izquierdo y después quitarlo. Esta planificación de pedal puede variar por, por ejemplo, poner pedal izquierdo en el primer compás junto a pedal derecho, en el siguiente compás quitar pedal izquierdo junto a más pedal derecho y presionar poco hasta el fondo el pedal; cambiando en cada bajo.

En el pasaje de la p. 19, s. 4, c. 2 remarca llevar cuidado con la cantidad de veces que repito el esquema porque conté mal en una ocasión. Posteriormente se hacen varias reseñas de pedal en el último compás y los siguientes, cambiando en el c. 2, t. 3, por ejemplo. En la última página, los cc. 2 y 3 los pulgares deben destacar por encima del meñique. Menciona el efecto sonoro que busca Ravel poniendo *f* junto al pedal *una corda*. Rouvier me sugiere no utilizar más que el peso porque atacaba con demasiada velocidad de pulsación; él recomienda utilizar el ataque desde fuera

del teclado con ayuda antebrazo. El sonido resultante bien podría asemejarse al efecto nasal al que Rouvier ha aludido en dos ocasiones en la clase anterior sobre *Le Gibet*.

Reseña una indicación de pedal que ya ha anotado Ravel y menciona que en el c. 5 del s. 1 (p. 19) es *meno vivo* (hasta p. 20, s. 4, c. 2), lo cual no está escrito en la partitura. No aconsejo llevar a cabo un cambio muy notable, de hecho, es mejor llevar simplemente el mismo tempo. La pedalización en la escritura de arpeggios ascendentes y descendentes va a continuación de la ligadura hasta el compás 609 después del cual Rouvier propone cambiar cada compás. En mi opinión, se podría mantener el pedal desde ahí e ir soltando poco a poco porque la escritura refleja el «ectoplasma» que decía antes y da pie a que el sonido no sea tan material.

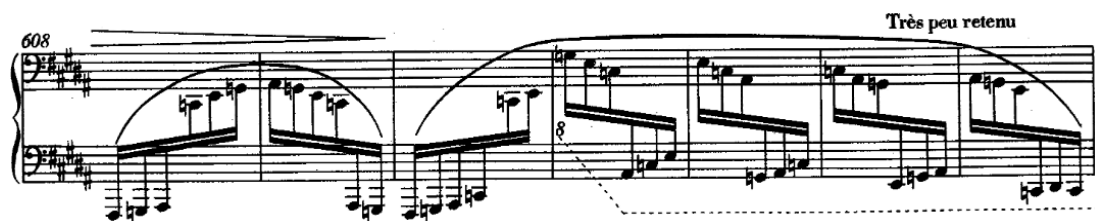


Imagen 116 *Scarbo* (Ravel 2010b, p. 40)

Rouvier me indicó en el s. 4, c. 2 que no había posibilidad de ralentizar el tempo porque lo expresa claramente Ravel. Los acentos hay que empujarlos un poco en cada grupo en el último sistema, al igual que antes. Con ello se refiere a que utilice el peso de la muñeca en lugar de un ataque veloz de pulsación que pasaría del umbral para Rouvier y no daría el punto justo de intensidad tanto como el ataque con peso.

Por último, en la p. 20, s. 4, c. 6 Rouvier quiere un sonido de la mano izquierda como *pizzicato* de arpa. El profesor alude al volumen de intensidad (*pp*) más que a hacer *staccato*.

#### 4.2.10. Mauser 9/2015

La clase de Mauser versa sobre *Scarbo* en exclusividad también. Comienza observando que *Scarbo* personifica a un gnomo. En las tres corcheas del compás 1 me pide que cuente la subdivisión interiormente al igual que en la última corchea de la frase. Lo exige Mauser para que no se alargue ni un poco más. Es importante tener esto en cuenta en esta zona que tiende a ser poco preciso con el valor de las figuras.

Mauser destaca que el personaje de la pieza es un fantasma demoníaco y se muestra en elementos cortos. Las melodías prolongadas son la minoría. En el c. 2,

escuchar el mi de la voz superior señalando que es como la luz, un símil que se refleja en un ataque con alta velocidad de pulsación. En cuanto a la resolución de este acorde Mauser dice que es de una intensidad bastante menor por varios motivos: porque es *pp* y porque está en el segundo tiempo. Ahí se ve cómo Mauser sí tiene en cuenta la relación parte fuerte-parte débil. Asimismo, dice que este acorde representa la sombra de la luz anterior algo que evoca una imagen sonora que puedo materializarla en quitar el pedal poco a poco, por ejemplo. Recalca que el silencio que separa esta frase de la siguiente lo haga muy largo. Esta directriz me dificultó llevar la cuenta de los tiempos que dura el calderón.

En el s. 3, cc. 5 y 6 señala que se crea un patrón melódico que se repite cinco veces y recuerda que tengo que mantener el tiempo, sintiendo la parte fuerte del compás y escuchando el inicio de cada patrón. Mauser es proclive a la estructuración de las frases a través de la consciencia de cada una de sus partes. Sentir la parte fuerte es bueno para los cc. 17, 18 y 19 en los que el primer tiempo no coincide con el inicio del grupo.

Advierte que el trémolo que da fin a la primera página conviene hacerlo con un *pp súbito* exigente y respetando la duración del *cresc* y del *decresc*. El profesor quiere escuchar la proporción justa de cuatro compases frente a tres. En este tramo hay que llevar el tiempo del *accel.* y el trémolo.

En la p. 2 en lo referente a los cuatro primeros compases afirma que es una melodía parecida a Chopin en el primer compás. El punto de éxtasis sería el tercer tiempo. Me pide no correr en el segundo compás por la semicorchea. La influencia en el fraseo que quiere que tenga es en forma de regulador a más, a diferencia del último compás de esta melodía que, aun teniendo otro regulador a más, se termina la frase y para Mauser eso implica que no es tan intenso como el primero.

En la p. 2, s. 2 Mauser también se percata de que el diseño de la mano derecha es similar al principio y defiende escuchar el mi sostenido. Se refiere solamente a esta nota porque el la sostenido se escucharía bien, pero quiere que tampoco desaparezca tanto el mi sostenido. En este pentagrama Mauser demanda una mano izquierda que se establece escuchando el primer tiempo inclusive cuando se produce la hemiola en la que señala poner el pedal hasta el c. 7 de ese sistema. Una vez más me hace hincapié en hacer sonar el primer tiempo.

En el s. 4, c. 1 la mano derecha no debe escapar tan rápido de la corchea con *staccatto* como de la semicorchea con *staccatto*. Me exige que haya una jerarquía, no



obstante, el tempo de obra, en la práctica, es tan rápido que esas diferencias sutiles no llegan a apreciarse más que a un tempo más lento.

En relación con el fantasma demoníaco que se muestra en elementos cortos, Mauser demanda que escuche la división de elementos durante toda la pieza. Esto se puede hacer patente planificando un conglomerado sonoro característico para cada elemento y aplicarlo con absoluta precisión. La pedalización, la articulación y la dinámica son los tres aspectos con los que jugar. Mantener el tempo permite incrementar esa sensación de división al ser tan cortos los motivos.

En el s. 4, cc. 4 y 5 (compás 55 y siguiente) Mauser prefiere no muy *staccatto* porque o si no la ligadura escrita pierde su sentido. Aun así, pienso al observar en la partitura que los *staccatti* están escritos para otra voz que son articulaciones distintas o tienen porqué entenderse como una sola:



Imagen 117 *Scarbo* (Ravel 2010b, p. 22)

En el último compás de ese sistema Mauser aconseja hacer las notas como un murmullo diabólico, lo que da una idea del sonido que busca el profesor a la hora de elaborar el sonido característico de este elemento corto. De todos modos, él recuerda que hay que respirar entre los pequeños elementos y las ligaduras, aunque sean cortas. De esta forma, se conoce que la división de elementos mencionada antes puedo llevarla a cabo a través de respirar y tomarme un poco de tiempo entre estos elementos. Opino que, en ciertas ocasiones, como esta, sí es necesario respirar para que se aprecie el *pp* en el registro grave después de sonar algo más intenso en el registro agudo, pero no creo que deba ser imperativo en todos los elementos.

En la p. 2, s. último, c. 2 vuelve, para Mauser, el elemento melódico y cabe contar bien. Insiste en la velocidad de los dedos. Esto último posiblemente vaya ligado al trémolo de la izquierda porque a la velocidad normal de *Scarbo* es muy difícil hacerlo conforme está escrito. Simplemente hay que hacer batidas lo más rápidas que pueda. También Mauser recuerda que debo hacerlo más ligado (puedo conseguirlo poniendo

pedal y manteniendo un poco el dedo en la tecla después de haber tocado la siguiente) y aporta una adaptación de coger con la izquierda el la y fa sostenidos, y el re natural en el último compás de la página.

Vuelve a atrás para comentar que en el s. 2, c. 5 se pone un pedal que no se quita hasta el s. 3, c. 7. Para poder tocar con calidad la mano derecha de la p. 3, c. 4 Mauser recomienda dar un impulso. No especifica con qué articulación, pero tras probar la más adecuada sería la muñeca: consistiría en hacer una pequeña respiración antes de tocar. Mauser recalca escuchar hasta la última nota de este grupo. Es importante practicar lo suficiente para no perderla.

En el s. 2, c. 3 la derecha no tiene que hacer una línea de dirección tan exagerada. Esto significa alteraciones dinámicas en forma de *cresc.* y *dim.* cuando la escritura sube o baja. Mauser aboga por solo tocar con buen «timbre» (velocidad de pulsación) y que contraste lo suficiente con la mano izquierda (balance de plano sonoro).

Un compás antes sucede lo mismo. Mauser pide no hacer demasiado *staccato*, sin embargo, puede interpretarse como que la izquierda no está ligada y así contrasta más la articulación.

Mauser ve relevante hacer el regulador (s. 4, c. 4) y no perder el bajo (re sostenido) del acorde en el que se desemboca. También Rouvier daba esta directriz en la anterior clase. Asimismo, Mauser puntualiza que la articulación del s. 5, cc. 2, 4 y 6 no se libera tan rápido, al contrario que Rouvier. Con los testimonios de estos profesores podría escoger entre una articulación y otra, pero aconsejo articular *staccatto* con un deslizamiento rápido de la tecla lo que produciría un pequeño acento.

En 46-M9/15S-22 menciona no perder tiempo, lo cual se aplica también a la anterior vez que se repite. Recuerda también no disminuir tanto porque si no, no habría reservas de *diminuendo*. Esto es importante seguirlo porque de normal la línea descendente invita a bajar la dinámica y cerrar la frase.

En 48-M9/15S-24a Mauser da una enseñanza que más tarde jugará un papel fundamental, él dice: «escuchar todas las notas al tiempo adecuado». Esto señala directamente a la representación mental de la música mientras toco. De hecho, en una interpretación estándar de la pieza, el pensamiento lo adelanto, por automatización, a lo que voy a tocar. Esto es lo que quiere prevenir Mauser, que haga predicciones que van en detrimento del sentir porque, en otras palabras, toco la música sabiendo cómo se va a desarrollar.

Posteriormente, en el s. 3, Mauser me reclama mayor rigurosidad de tempo diciendo que las semicorcheas son «como relojes», también todas las notas iguales de sonido (en el mismo nivel de intensidad se refiere Mauser) y con timbre. Esto último, quiere decir que toque con velocidad de pulsación aun en *pp*.

El profesor vuelve a hacer después alusión a escuchar bien el primer tiempo y propone estudiar bien la izquierda sola para aclarar, no fallar y precisar más las indicaciones (p. 5, s. 4, c. 4). Más adelante da algunas propuestas sobre digitación como poner uno en la nota que lleva acento en la p. 6, s. 5, c. 5 o también para aprovechar anticipando la posición. Mauser pide que las notas de adorno tengan carácter y que respire entre los elementos como ha dicho previamente. Mauser aquí está pidiendo que toque con emoción como Keresedlize ha insistido mucho en las clases, quizá se puede conseguir esto a través de tocarlos rápido y con un ataque veloz de pulsación.

En la 60-M9/15S-30a Mauser pide que ese *ppp* lo escuche bien, es decir, que toque lo más piano que pueda, y más tarde haga el regulador a *f*. Estas enseñanzas no se dan porque no las hiciera sino porque Mauser pretende maximizar el efecto sonoro de cada dinámica y que haya más contraste. Reitera que las *acciaccaturas* tengan más carácter, más emoción (p. 8, s. 2, c. 3). Dos sistemas más abajo, afirma que el elemento del c. 4 es totalmente distinto. Con esa expresión se refiere a la división de elementos, quiere que suene separado de lo que viene y a lo que va. Una forma de hacerlo sería haciendo una respiración minúscula antes. Además, recomienda un pequeño impulso como antes, que bien puede ser de muñeca (compás 268 de la siguiente figura).



Imagen 118 Scarbo (Ravel 2010b, p. 28)

Mauser (67-M9/15S-33) exige que aun con pedal los *staccatti* de los bajos se tienen que escuchar. Es un efecto interesante producir esa hemiola con la izquierda y muy poco usual escucharla por lo que se anima a lograrla. Por otro lado, en la p. 8, s.

6, c. 1 Mauser defiende hacer sin pedal y con la derecha como «una auténtica sorpresa». Con esta última directriz puedo sugerir trasladar el cambio de posición lo más tarde posible para que, gestualmente, dé la impresión de que es una sorpresa, pero en realidad esté premeditado. Claro que, ese cambio de posición rápido no puede terminar en un sonido atropellado de los acordes.

Luego, pone el foco sobre escuchar el contexto armónico, potenciar ese plano sonoro, quiere decir. Incluso no solo la voz superior sino dando la misma intensidad a todas las notas. La claridad de la mano izquierda también es un aspecto que reseña. Mauser dice en la p. 9, s. 2, cc. 3 y 4 que al contrario que tres sistemas después ahí sí hay una ligadura por lo que se tiene que notar. Aquí está haciendo referencia a lo mismo comentado antes, frasear haciendo un *cresc.* hasta la mitad de la ligadura y luego en *decresc.* hasta su terminación.

En la p. 10, c. 2 Mauser piensa que hay que esperar a que desaparezca un poco el sonido del compás anterior y hay que distinguir el elemento melódico que vuelve a aparecer. Una vez más, vuelve sobre el mismo tema, el gusto sobre la estructuración y percepción clara de los elementos es un rasgo de su clase. En los cc. 1 y 2 vuelve a referirse a lo mismo. En el mismo tempo que antes a partir del t. 2 en la p. 10, s. 5, c. 4, apunta Mauser, y además también distinguirlo del resto. Esta relevancia sobre el tema puede ser debido a que al tempo que es la pieza se perciben muy juntos los elementos, pienso. Hay que escuchar perfectamente desde fuera por lo que se recomienda grabar la interpretación y escucharla atentamente.

En la directriz 81-M9/15S-40a Mauser exige escuchar bien el bajo y observa que cuando repite añade otra negra más en octava. Lo señala porque quiere que se sea consciente de esto. También busca no parar en el tercer tiempo aun habiendo un salto de octava (p. 11, s. 4, c. 4), y piensa que es como una nueva inspiración lo que ocurre un sistema más abajo (cc. 1 y 2) por lo cabe distinguirlo del resto con las herramientas dadas antes.

Afirma que los dos acordes pueden ser más rápidos en el último sistema de esta página. Recuerda que ahí está el *un peu retenu* pero al siguiente sistema ya es directamente a tempo. En la p. 12, s. 3, c. 4 y cinco siguientes aboga por la claridad y no olvidar el regulador. En la siguiente página (s. 5, c. 2) más *tenuto* la derecha aunque también dice *staccatto*. Mauser le da más peso a la penúltima articulación que a esta.

En la p. 14, c. 2 dice, en cuanto a la pedalización, que no hace falta soltar el pedal con el trino. Una aguda observación ya que provoca un resultado mucho más

uniforme. Se podría cambiar por ejemplo dos compases más tarde. En el s. 4, c. 2 tiene que escucharse mucho la melodía de las corcheas en el sistema de abajo. En el sistema siguiente (c. 2), la mano izquierda más *legato*, luego precisa *ppp* del todo en la p. 15, s. 2. A partir de la p. 16, s. 4 distinguir cada elemento. Como he dicho, equivale a potenciar las diferencias en la articulación y fraseo. En la siguiente página (p. 17, s. 3, c. 2) la ligadura es en *p* y debe ser diferente del resto. Mayormente durante estas directrices se suele reseñar lo escrito para invitar al pianista a tener más rigurosidad con la interpretación.

Regresa a la p. 13, s. 5 porque dice que esta parte es como algo más etéreo y no quiere que se hagan excesivas líneas, todo como muy en el mismo plano (dinámico) sin grandes oscilaciones melódicas. Mauser hace referencia al aspecto dicho antes de modificar las dinámicas con la sola justificación de que la línea subía o bajaba. También él ve que provoca un resultado demasiado histriónico ya que no se adaptaban a la dinámica que especificaba, aunque por otra parte tampoco necesito hacer esto puesto que el compositor no ha escrito ni *crescendo* ni *diminuendo*.

En la penúltima página (s. 1, compás último) remarca, otra vez, que los dos acordes del clímax deben ser más rápidos. Del mismo modo, en el s. 4, c. 5 cuando aparece el elemento melódico aconseja hacer lo correspondiente al fraseo del punto de éxtasis que caía en el tercer tiempo de la mano derecha y no correr en el tercer compás de este elemento ya que es solo una semicorchea.

En el s. 5, c. 3 y 4 hay que escuchar bien la respiración entre elementos, una vez más. Asimismo, en el s. 6 también Mauser indica hacerlo de idéntica manera. Estas divisiones que hace coinciden justo con las terminaciones de las ligaduras.

En la última página, el penúltimo compás las semifusas van con pedal y en el re sostenido y mi sostenido se cambia pedal. A Mauser le recuerda a la armonía de blues y dice que es lo que predomina en *Scarbo*. Vincula los elementos tan distintos y cortos con recursos regulares de ese estilo, separar una frase larga de un elemento breve y muy dispar.

#### **4.2.11. Kereselidze 10/2015 (1)**

En esta clase Kereselidze comienza por *Ondine*, reseñando que hace falta deletrear bien el elemento principal (el elemento de fusas). Me invita a ejercitar escuchado solo el la o el acorde. Para ello trabajé de la forma especificada previamente que apunta a conseguir un control de todo. Con esto pienso que quiere

decir un control de la mecánica para poder articular a un máximo nivel, con control de las notas que se ataquen con mayor velocidad de pulsación de las que no además de realizar con contraste las dinámicas y adecuando los planos sonoros al imaginario personal.

En la mano derecha, dice, hay que escuchar los cambios armónicos, por lo que hay que subir el volumen de intensidad de esa parte del conjunto sonoro. En el s. 2, c. 1 Kereselidze, en cuanto al fraseo de la mano izquierda, dice que teniendo en cuenta lo que parece una síncopa como es el inicio de la ligadura las dos están en el mismo nivel de importancia. De aquí extraigo la jerarquía sonora que existe para Kereselidze entre las primeras notas de la ligadura y aquellas notas que tiene una duración mayor; ambas están en el mismo nivel de importancia. Sin embargo, añado que la siguiente a la negra con puntillo tiene menos intensidad.

En el s. 4, c. 2 apunta que el *diminuendo* es sin *ritardando*. Para mi ha sido recurrente la tendencia a tomar más tiempo al final de esa frase, pero hay que intentar aminorar el *ritardando* aunque luego en la interpretación se haga un poco pero debe casi imperceptible, por lo que es mejor practicar a tempo.

En la p. 2 Kereselidze señala que cabe escuchar las coincidencias casuales de las notas de la derecha con las notas de la izquierda que forman octavas, le otorgan más color al pasaje. A partir del s. 3, Kereselidze piensa que los movimientos corporales deben ser más flexibles, como si de repente se inyectase flexibilidad. En 10-K10/15(1)O-7a la profesora vuelve sobre el tocar con emoción explicando que no tocar la obra no es solamente un ejercicio instrumental sino también poético, tengo que reforzar la imaginación poética y también la pianística en cuanto a las sonoridades que produzco. Hace referencia clara a aumentar esa imaginación y materializarlo mejor algo parecido a Bashkirov cuando decía que cuando si ponía emoción surgen fallos, justamente eso. Debo trabajar con la imaginación poética como base para plasmar todos los detalles que se dan lugar en esa representación mental.

Seguidamente, Kereselidze comenta que durante la práctica la artesanía siempre la estoy mejorando (el cómo salen los pasajes a nivel mecánico), pero a la hora de interpretar en público he de olvidarla. No se critica, no se juzga, se observa dejando que la interpretación vuele sin controlarla tanto. Es importante tener esto en cuenta, la puesta en escena de una obra no es el momento de rectificar ni de poner mi atención en que salgan mecánicamente los pasajes.

En la p. 1, s. 4, c. 1, la mano izquierda tiene una quinta, Kereselidze comenta que la primera es luminosa y la segunda es más profunda. Busca que sienta esa diferencia en la interválica y por tanto en la intensidad de las notas que afecta al fraseo. Para Kereselidze a partir de la cuarta se considera salto y esto implica diferencias de este tipo o en, a nivel de una frase, una nueva semifrase. La alusión a referencias casi pictóricas es un rasgo de su manera de expresarse visual.

Apunta que hay que llevar cuidado con el pedal de izquierda porque pierde brillantez y requiere calidad de sonido el fragmento. Como esto depende del piano a veces, es conveniente suponer lo que dice la profesora y no tomarlo como un pedal comodín en caso de querer hacer *piano*. Observa, después que en la p. 2, s. 4, la «cuerda esa tensa» que se mantenía hasta ahora se convierte en algo más. Sigue diciendo: «es como si un Neptuno empezase a crear más formas». La cuerda que menciona no es más que la línea en base a la melodía. Las formas a las que alude son los arpeggios que suben y bajan creando parecidos a las olas por eso también menciona a Neptuno. Es curioso que ya lo hace en una clase anterior.

Observa que la izquierda a medida que avanza se adentra más en el registro grave. En la p. 3, s. 2, c. 2 Kereselidze propone hacer la mano izquierda sin pedal, pero manteniendo el re sostenido porque no aparece la ligadura. Creo más adecuado hacer como dice pues así no se pierde el bajo cuando vengan los cambios de armonía al final del compás.

Insiste en que se inyecta la flexibilidad en la p. 4, s. 4, «como si te llevase la corriente». Es más algo sensorial lo que quiere evocar Kereselidze, pero resulta de ayuda. Una página más tarde sugiere que cambie el pedal en el elemento del s. 3, c. 1 t. último, y no ponga mucho pedal. En la p. 7, s. 3, afirma que es un pasaje de dominio pianístico, «empieza a crear la tormenta» pero debe parecer que todo está controlado, quiere decir que parezca inofensiva pero luego se desboca. Kereselidze señala hacer lo que está escrito en la p. 6, s. 5, c. 2 y escuchar todas las notas no solo las de la melodía (siguiendo perfectamente a esta) tres páginas más tarde. En este pasaje se producirían pequeños fallos y por eso exige tocar todas las notas. En este punto climático de la obra el resto de notas son importantes aunque el plano sonoro está inclinado a favor de la melodía.

Regresa a la p. 7, s. 2, para pedirme que la mano izquierda articule exageradamente cada nota. Kereselidze requiere un fomento de este aspecto hasta cotas elevadas como se verá más adelante. En general, mantiene que he de

enriquecer el timbre con una técnica específica. Aquí hallo la primera referencia a los ejercicios para potenciar la independencia y pulsar y escapar con velocidad. Afirma que en este proceso la música no suena fuerte, sino rica porque en *piano* esa técnica se reduce a simples impulsos. Aunque recuerda que cuanto más movimiento más intensidad tendrá. El seguir este precepto me ha supuesto un cambio en la capacidad digital para afrontar los pasajes.

En la p. 10, se hace referencia a una adaptación de la clase con Rouvier, afirmando no seguir hacer el relevo de la izquierda en el primer glissando. En el s. 3, c. 2 Kereselidze dice hacer el re sostenido con 1 al igual que el anterior porque se busca más presencia de esa nota por ser la última, la que delimita el *glissando* y forma parte de la armonía. En la p. 11 destaca que tiene que ser siempre el mismo tempo sin modificaciones. En la 45-K10/15(1)O-23 para Kereselidze no se tiene que tardar tanto.

A continuación, se aborda *Le Gibet*, poniendo el foco sobre las articulaciones que influyen el pedal de si bemol: la ligadura, el *staccatto* y el acento. Me demanda examinar bien el sonido que obtengo de ahí. Posteriormente, a la hora de ejecutar, sí he tenido muy en cuenta la diferencia entre unas articulaciones y otras. Añade que, en general, ha faltado un poco más de horror, directriz que intenta inspirar, como se ha dicho, al intérprete para abordar la obra desde otro prisma. Sigue contextualizando la imaginación interpretativa comparando la campana que suena en un pueblo cuando alguien fallece, el chirrido de la cuerda del ahorcado debido a la fricción con la madera y el propio balanceo del cadáver con el pedal de si bemol para seguir con una reflexión sobre el tipo de muerte que recibe que es condenado a la horca y su repercusión en el ser humano.

Très lent [♩=69]  
Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin

pp

Sourdine durant toute la pièce

The image shows a musical score for the first measure of 'Le Gibet' by Maurice Ravel. It features a piano part with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Très lent' with a metronome marking of 69 quarter notes per minute. The instruction 'Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin' is written above the staff. The dynamic is 'pp' (pianissimo). The instruction 'Sourdine durant toute la pièce' is written below the staff. The music consists of a few notes in the right hand, with a fermata over the final note, and a whole rest in the left hand.

Imagen 119 *Le Gibet* c. 1 (Ravel 2010b, p. 16)



En 52-K10/15(1)L-26a (c. 3) se exige no hacer *ritardando* y la idea es de una sentencia o rezo con todas las voces importantes. Kereselidze vuelve a ofrecer imágenes en las que basarme para encontrar el sonido adecuado. La profesora da cuenta de la influencia de esto al concluir que todas las voces son importantes. En esta línea en el c. 6 Kereselidze dice que es algo llegado desde el llanto, más subjetivo, evaluando bien cada elemento e intervalos. Con esto ella se refiere a atender a las articulaciones y cuidar el fraseo conforme a la expresividad interválica que se ha mencionado, a partir del intervalo de cuarta lo considera un salto (los intervalos menores a este son grados conjuntos; esto afecta también a la hora de cantar interiormente como decía Bashkirov) y también cuando la línea sube o baja se puede hacer *cresc.* o *dim.* sin exceder de la dinámica indicada por el autor. Vuelve sobre este tema explicando que cada voz dibuja su propio dibujo (p. 2, s. 2, c. 2).

En este mismo lugar, Kereselidze cree que hay que destacar más la más grave y la más aguda. Esto influye totalmente a la percepción del plano sonoro e importancia de los quintos dedos ya advertido en las primeras clases.

En 63-K10/15(1)L-29 incide sobre tocar con emoción en la ligadura que aparece en los últimos tiempos. Una directriz después, la línea que entra debe ser más lejana, según Kereselidze, es decir, más *piano*. En la p. 3, s. 4 el pedal hay que ponerlo, pero no se hacen cambios totales, afirma Kereselidze. Para finalizar, en la p. 4, s. 3, c. 3 la profesora defiende que la mano izquierda se distinga bien entre cuando se hace una octava y una nota sola. Para esto tengo que fijarme especialmente cuando llegue esta nota sola (no puedo pasar por delante como si fuese lo mismo que la línea de la que venimos), y cambiar el pedal en esa nota es una forma de exponer este hecho con más facilidad.

#### **4.2.12. Kereselidze 10/2015 (2)**

Durante esta clase Kereselidze trata *Scarbo*. Empieza recriminando que desde la p. 10 hasta la p. 12 ha faltado sonido en general y busca que sea *a lo grande*. Esto equivale a incrementar la intensidad de todo el tramo en general, con una articulación basada en la velocidad de pulsación y escapada para obtener dinámicas más altas.

En la p. 13, s. 5 Kereselidze piensa que no se tiene que notar tanto el cambio de velocidad, parecido a lo que mencionaba Rouvier y para lo que es necesario llevar una métrica estable y clara además de calcular, antes del cambio de velocidad, el nuevo tempo. En cuanto a esto, la profesora observa que la velocidad de referencia

se coge de la p. 2, s. 3 y también se aplica en la p. 12, s. 4 y la p. 13, s. 5, pero no es del todo así. En este último lugar no es aplicable ya que la equivalencia de tempo no es con la negra con puntillo sino con la negra.

Me demanda una corrección absoluta sin dejar pasar ni un fallo y haciéndolo todo perfecto, más específicamente, sin rozar, sin perder notas o que suenen notas falsas.

En lo que respecta a la pedalización, apunta en la p. penúltima, s. 1, c. 5 no cambiar pedal (aplicándose esto a las que se repitan). En el pasaje de los acordes, puntualiza que sean «hacia arriba», hacia las «estrellas que queman el tímpano». En primer lugar, se refiere tanto al movimiento corporal que he de hacer, es decir, escapando y llevando las manos fuera del teclado para volver a tocar y que sea más espectacular; como a la dirección de la línea que como es ascendente se atendería al criterio de hacer *cresc.* cuando sube. En segundo lugar, quemando el tímpano hace sin duda alusión al efecto de una articulación muy pronunciada con mucha velocidad de pulsación a una velocidad rápida sin fallar ni una. Para terminar, también Kereselidze llama la atención sobre un grupo que omitía, parece ser que en el mismo sitio que en la clase con Rouvier (9/2015 (3)).

#### **4.2.13. Kereselidze 11/2015**

Kereselidze afirma que en la interpretación «la parte mecánica es a veces tan grande que ocupa mucha imaginación artística». La profesora con esto quiere alimentar mi implicación emocional, el tocar con emoción diciendo que el ocuparme de que salgan técnicamente los fragmentos dificultosos limita la actuación de la imaginación artística. No obstante, he de añadir que se puede, mientras se perfecciona la parte mecánica, cultivar la emoción y la imaginación poética (como diría Kereselidze); eso es necesario conseguirlo. Kereselidze observa, seguidamente que la mecánica es una parte de la técnica y que a partir de «ahora que la técnica se apoye en impulsos artísticos, sobre todo en Ravel». Tanto en Ravel como en cualquier otro compositor esta profesora hubiese reseñado esto. Lo que quiere es que interprete desde un estado emocional, con entusiasmo. Los impulsos artísticos que menciona son las representaciones mentales (el canto interior) o, dicho de otra forma, impulsos emocionales de cada pasaje.

Dando comienzo a *Ondine*, reprocha que mi interpretación se parecía a la de una obra de virtuosismo llamativo como es *Mephisto Waltz* (nº1) de Liszt porque hacía

entradas demasiado espectaculares y faltaba más difuminar el sonido. Sigue comentando que, aunque hay corrientes veloces también hay muchos horizontales (privilegio máximo para el plano sonoro de la melodía y quitarle intensidad al del acompañamiento) y que lo que «me sale depende de la parte artística» para acabar concluyendo que le ha gustado bastante.

El símil que hace con la obra de Liszt y la necesidad de un sonido más difuminado se puede conseguir a través de una gama de *ppp*, *pp* o *p* más estricta a la vez que cuidar el inicio de los fraseos (los que se enmarcan en estas dinámicas) para que no suene atropellado y poner el pedal de manera inteligente para que aglutine armonías y cree esa sensación de difuminado.

La horizontalidad que destaca Kereselidze hace referencia a la escucha constante de la melodía a pesar de cualquier fórmula de acompañamiento. En esta obra en especial estas fórmulas son muy variadas, exigentes mecánicamente, densas en número de notas (a veces seis notas entre dos manos como en el c. 25) y van a una velocidad rápida (lo que hace que sea difícil mantenerlas en baja intensidad), pero quiere que en todo momento la melodía (que lo conforma una única nota) se esté escuchando por encima y nunca deje de escuchar por mucho valor de duración que tenga.

Una vez más, Kereselidze afirma que después de haber superado todas las barreras mecánicas de cada pasaje si no considero que me sale es porque no se estudia intentando materializar una idealización imaginaria de cada tramo lo que ella también llama «parte artística» o desde la «emoción» ya que cuando se consigue emocionarse tocando se activa esa reproducción mental que excita el imaginario de sonidos que suenan en el interior y se busca por plasmar.

En la 08-K11/15O-4 asegura que estaba todo el rato en acción y se necesita más «contemplación». Esta expresión remite a una posición corporal más quieta y con movimientos más tranquilos puesto que eso es más cercano a la idea que transmite el poema de Bertrand.

Posteriormente, Kereselidze advierte que es esa velocidad de pulsar como una corriente eléctrica la que permite timbrar las cuerdas y aun bajando la intensidad no pierde calidad el sonido. Establece una clara relación entre el concepto de timbre y el de velocidad de pulsar como he señalado en las anteriores clases. Esta velocidad de pulsar se puede trabajar con los ejercicios del anexo 3, diseñados específicamente

para tal fin y que cultivan la pulsación-escapada de la tecla y la independencia de los dedos a velocidad lenta, rápida y en dinámicas *ppp* y *fff*, al igual que los de Liszt.

A continuación, Kereselidze explica que no se necesita tanto en esta obra la yema del dedo para atacar la tecla, sino sólo la punta. Prosigue diciendo que es como «la punta de una pluma de oro». En mi opinión, ella quiere dar la impresión de que esa punta es una muy afilada que dibuja con claridad los trazos sonoros con enorme calidad. Además, aunque con la yema pueda tener más control del sonido no tengo que abusar porque le resta capacidad de pulsar con velocidad.

Por otra parte, explica los rasgos de la *buena* música como alimentarse de tradiciones, de los logros y dar su único aporte y abrir caminos de exploración para futuras obras. Percibo relación con lo que se demanda en la puesta en escena en una clase anterior de Kereselidze, una aportación propia a la interpretación de la obra y que pueda verse influido por esta reflexión sobre la música. Finaliza *Ondine*, aclarando que está a punto, pero hace falta más impresionismo lo que me lleva a pensar en el difuminado comentado al principio y que se lograría a través de la incrementar la pedalización aglutinando armonías con cuidado además de procurar «horizontalidad» de la melodía y predominancia del plano melódico frente al de acompañamiento.

En *Scarbo*, hace hincapié en la falta de potencia, pero no como equivalencia de intensidad (dinámica: *f*, *p*, etc.) si no que hay que dar «perspectiva» al sonido, «respiración o espacio». Con estos términos y los ejemplos que da, alude, sin duda, a que los planos sonoros no están lo suficientemente claros. Achaca que se coge el bajo y se tapa con los dos acordes.

Sigue comentando que el pedal nunca se trata como un elemento percusivo, siempre ha de estar pegado al pie «como si fuese otra parte del cuerpo». Este comentario fue provocado porque hice pisadas agresivas que corregí al momento y entendí que los pies han de mantener relajados sobre los pedales por mucha tensión que se produzca en el tren superior del cuerpo. Continúa apuntando que es relevante conocer a partir de qué gradación un piano da esa resonancia y en qué punto poniendo el pedal en una nota puede desaparecer. No obstante, esto solo es posible comprobarlo si se prueba el piano, por ello la importancia de este asunto.

De un modo parecido a Toh y Rouvier, la profesora pone el foco sobre la facilitación de la técnica digital que da la muñeca y el codo convenientemente utilizadas en pasajes como la p. 8, s. 2, c. 3. Aquí también, sugiere poner un poco de pedal y amplía diciendo que es una «casi danza, con carácter chulesco

tenebrosamente» hablando. Otra vez la profesora me ofrece estímulos para poder imaginar un escenario en el que se produce esta música y facilitar el interpretar desde esa parte artística. El pedal también dice que puedo ponerlo en algunas notas estratégicamente como fa sostenido 3 o si sostenido 2 (p. 8, s. 3, cc. 3 y 5).

Tres sistemas después me ofrece un pequeño truco para no fallar los bajos. Consiste en dar el bajo simulando una posición de octava. Por ejemplo, si el bajo se da con el meñique se simula la nota de la octava con el pulgar, que en ningún momento se toca. Esto puede ser empleado tanto en la interpretación completa de la obra como cuando se trabaja aisladamente, pero se recomienda utilizarlo solo en este último caso para no convertirse en esclavo de dicha herramienta.

Kereselidze (25-K11/15S-14) destaca que los acordes de la derecha tardan más en desaparecer que en entrar las siguientes notas de la melodía, es decir, hay una deficiencia del acto de escapada de la tecla. Para resolver esto, lo mejor es aislar el pasaje y trabajarlo a más velocidad, además también se puede aplicar *staccatto* a los acordes que tardan en escapar.

Regresa a la p. 2, s. 3 porque «no hay tanto material que observar», esto es que ocurren retrasos del tempo sin motivo. Siempre tengo que seguir hacia delante, a tempo directo. Un sistema después (c. 4) puntualiza que en la derecha lo que marca una diferencia es tomar un impulso de la muñeca (como se comentaba con Rouvier). En el cambio de la izquierda (p. 3, s. 2, c. 4) Kereselidze pide que no tarde y que se escuchen las respiraciones (los silencios de la izquierda). Esto último me hace recordar la clase con Mauser. Luego hace referencia a lo comentado antes, siempre en adelante hasta cuando se termina la frase (p. 3, s. 2, c. 3). Esta expresión surge a raíz de pequeñas ralentizaciones que hacía.

En la siguiente página (c. 5), con la expresión «rabiosa» hace referencia a que quiere que toque con «garra» (articulación veloz de pulsación) ese compás para desde el pico del *crescendo* hacer *diminuendo* con calidad. A continuación, señala dar espacios en el pedal para vislumbrar la armonía o los acordes. Con esto quiere decir que dé perspectiva, que no apriete hasta el fondo el pedal porque o si no se toma mucha resonancia y tapo otros planos sonoros que a Kereselidze le gustaría observar. Asimismo, me pide utilizar el pedal para que armonías entre la p. 8, s. 2, c. 3 y p. 9, s. 6 se queden en el oído con pedales en las notas que hay *acciaccaturas* por ejemplo.

Por otro lado, me dice que lleve cuidado con las partes muy activas de *Scarbo* (antes del clímax, p. 11, s. 6) porque en ocasiones el pedal era percusivo. En el clímax,

Kereselidze menciona que los acordes son hacia arriba. Esto hace referencia a la gestualidad y es producto de una parte artística activada en la que el gesto se ve afectado por la emoción o visualización mental de la obra.

En general dice Kereselidze que le faltó la «atracción del sonido», quiere decir que el sonido se viese influido por esa imaginación poética que reclama durante toda la clase en forma de diversos conceptos distintos pero que intentan clarificar tal fenómeno. Me vuelve a comentar que la interpretación ha sido muy reflexiva y ella prefiere que sea despreocupada como en el escenario y luego de hacer eso, escuchar. Kereselidze insiste en tocar la obra de arriba abajo pensando que es un concierto lo cual me es muy beneficioso. En este concepto lo interpreto como intentar no cambiar nada, pues solo puede obstaculizar esa despreocupación, solo contemplar el resultado de una dinámica de trabajo realizada.

#### **4.2.14. Rouvier 12/2015 (1)**

Rouvier empieza con *Ondine* advirtiéndole que no espere cuando entre la melodía, hay que tocarlo todo seguido. Ralentizaba el tempo antes de la entrada de la melodía para cuidar la intensidad de la primera nota, pero es importante no hacerlo. Rouvier reclama que la melodía tenga fluidez y que no se pare. Estas directrices relativas al tempo son recurrentes por los pequeños *ritardandi* que hacía normalmente al comienzo y final de las frases a modo de preparación, pero también en algunos momentos durante en los que no controlaba bien la intensidad de la nota y podía llegar a romper la uniformidad de la línea.

Al mismo tiempo, comenta que es necesaria la relación al cien por cien de la nota anterior con la siguiente. Otra vez se comenta el hecho de cuidar la intensidad de una nota en razón de la intensidad de la anterior para dar más impresión de *legato*.

Vuele a retomar la exigencia de que no haga *ritenuto* cuando no lo indica el compositor. En la p. 2, s. 4 dice «volar un poco más». De esta forma no solo me pide que no pare el tempo ni lo estanque, sino que también transmita la idea de un sonido que vuela, que es ligero de articulación e intensidad (por ejemplo). De igual modo ocurre después al decir «en suspensión», el «brazo como el viento de ligero» pero aludiendo concretamente a la técnica corporal. La p. 3, s. 1, cc. 1 y 2 tal vez estaba «muy abierto, sólo la misma línea», es decir, todo el pasaje ha de estar dentro de una misma dinámica, no *cresc.* o *dim.* si la línea sube o baja, como él dice siempre se mantiene en la misma atmósfera, refiriéndose a la dinámica. Además, también insiste

en no esperar simplemente *cédez légèrement* que añade que es menos que *ritenuto* por lo que el tempo no debe cambiar mucho a parte de hacer *ppp*.

En el c. 4, la mano izquierda en el último grupo destaca que es do natural, a modo de corrección porque hacía do sostenido. En el c. 1 de la p. 4 apunta que sea directo, el cambio de si natural a si sostenido tiene que escucharse claramente en tempo sin retardos. Cuenta Rouvier que Ravel tenía una obsesión con el ritmo, de hecho, esta culminó con su obra *Boléro*, y la insistió mucho a Vlado Perlemuter con uno de los valeses sentimentales en el que tenía que pensar a dos y a tres al mismo tiempo. Dicha anécdota da fidelidad a las directrices relativas a la métrica. Es requisito no bajar el tempo a menos que lo dicte la partitura.

En la p. 4, s. 5, c. 2 Rouvier recuerda que la primera vez que se hace ese elemento es diferente a la segunda respecto a sus cambios dinámicos. He fijado todos estos detalles con rigurosidad con el tiempo. Una página después (s. 3) me pide que relaje la derecha y no ponga pedal en las cuatro fusas últimas del s. 2. Esto anteriormente ya lo he explicado, se podría llegar al siguiente sistema sin pedal o se podría mantener el pedal, pero eliminándolo gradualmente para hacer la transición menos tajante y más difuminada además de ganar la referencia del bajo que actúa como tónica.

En la 22-Ro12/15(1)O-11a me señala que el pasaje se tiene que hacer al mismo tiempo y, en adición, propone trabajar de la siguiente forma: se aíslan las notas de la melodía y se tocan con las manos y dedos correspondientes al tempo con el fraseo y la articulación que, en último término, se busca. Del mismo modo, en la p. 7, s. 2 me reseña ir al tempo exacto sin desviaciones. En el c. 2 Rouvier me pide que las notas de la melodía tengan la dirección de ligadura, esto es el fraseo típico de bajar la intensidad para cerrar la ligadura.

Continúa en el asunto del fraseo en la p. 8, s. 2. La mano derecha posee una ligadura que se reinicia en do sostenido. En la ejecución pretendía hacer una pequeña respiración entre el final de la ligadura y el principio de la siguiente con do sostenido, pero paraba el tempo y no me salía. Él sugirió hacerlo pensando en que no existe ese cambio de ligadura y, por tanto, no tengo que hacerlo. Lo hice de tal forma y salió y tomando como base no pensar en respirar entre ligaduras se implementó una pequeña respiración de muñeca que ya daba el efecto deseado desde el principio.

En el siguiente sistema Rouvier afirma que el pedal puedo quitarlo en el quinto acorde. Una página después hace referencia al tempo procurando retenerlo

verdaderamente (p. 9, s. 1). Un sistema después puntualiza que el tempo escogido tiene que estar relacionado con el *ritenuto* que haga. Una opción que puedo tomar o descartar, pero pienso que puede beneficiar la continuidad de la melodía omnipresente de *Ondine*. También advierte de que el tema no sea precipitado, al revés más grande. Entiendo grande como sinónimo de un poco más lento, en *ff* incluso puede dar a entender que la gestualidad debe ser amplia con grandes movimientos; como sucede con algo grande es costoso mover, pero también tiene volumen.

Cambio de pedal en el acorde de la mano derecha de la p. 10, s. 2 apunta Rouvier, en el s. 3, recuerda que son siete veces primero, 3 veces luego y otras 3 para terminar; hacer el regulador de más a menos (p. 11, s. 4) y no ir demasiado lento en el c. 2. En la siguiente página (s. 4) cree que es mejor sin pedal central, aunque reconoce que es buena idea, pero prefiere tener todos los recursos posibles enfocados en conseguir el *ppp*. Por último, señala que la muñeca al empezar la obra estaba situada a mucha altura, exige que la relaje. Es una observación relevante a tener en cuenta a la hora de evitar tensiones inconscientes y mejorar la flexibilidad de movimientos.

En *Le Gibet* Rouvier me demanda claridad de la melodía (c. 3) que está en el pulgar de la mano izquierda. Se ha de privilegiar este plano sonoro, aunque debo igualarlo, según creo, con la mano derecha. En general, apunta que la obra no debo tocarla muy lenta tampoco, como antes se ha mencionado la corchea a 60 o, también, a 69 está bien.

En el s. 2, c. 3 exige no hacer *rubato*, todo en un «sitio como un metrónomo». En mi opinión, en esta pieza Rouvier opta por no tener ni una licencia agógica. Casa con la pretensión de Ravel por la indicación que pone al principio de la pieza. Llama la atención sobre aclarar el ritmo del tresillo. Una manera de mejorar esto sería, como he mencionado en la anterior clase con él, contar el tresillo un tiempo antes. Insiste sobre el tema de que no modifique el tiempo diciendo que esta pieza es como una «imagen congelada en el cerebro».

En la p. 3, s. 1, c. 3, me da unas pautas de digitación (1-2-5 en la *acciaccatura* de la derecha), al igual que en la p. 4, s. 2, c. 2 (*acciaccatura* con 2; compás 44 de la figura siguiente) a parte de señalar que sienta el acento en la primera para seguir diciendo que la repetición de la nota que sigue a la *acciaccatura* también va con dos. Aquí he de llamar la atención pues la edición de Nichols liga estas dos notas (la



*acciaccatura* con el fa bemol negra) y pienso que es como preferiría Ravel (véase último acorde de la siguiente imagen).



Imagen 120 *Le Gibet* (Ravel 2010b, p. 19)

Rouvier, en *Scarbo*, reprocha lo rápido que lo hice porque la dinámica se incrementaba demasiado y era difícil, por no decir casi imposible, hacer *ppp*. Como he comentado antes, a mayor velocidad de tempo más exigencia de mecánica hace falta para poder extrapolar la calidad sonora que se obtiene en un tempo más moderado. Como *Scarbo* ya es rápido de por sí, creo que no hace falta subir más la velocidad (corchea 84 está bien).

Rouvier avisa de que cuente en la p. 17 los espacios de silencio en los que la mano izquierda toca sola porque no se tenía memorizado completamente el número de veces que se repetía. En el s. 6, c. 5 y 6 advierte que son dos compases porque omití un grupo. Rouvier recuerda que ahí Samson François lo hacía sin pedal. Seguidamente, en la p. 14, s. 2, c. 1 anota que las semifusas van en el tiempo.

Vuelve al inicio de la pieza para recordar que cuente el primer tiempo del c. 2 y haga un acento del siguiente acorde lo bastante claro. Además, debe ser a la par intenso para que la voz superior se escuche hasta el siguiente acorde. La digitación en el s. 3, c. último es 5-4-2 porque es más natural, y el pedal se puede dejar desde el c. 1, cosa que amplía las opciones de pedalización en este pasaje. Añade Rouvier que si es muy claro es más material. Para él no es el efecto sonoro a desear, «debe ser un ectoplasma [...] (se siente) pero no está». Prosigue con las indicaciones de pedal en p. 2, s. 6, c. 2, en p. 3, s. 4, c. 3 (perspicazmente observando que el pedal lo tengo que poner antes para capturar la resonancia del bajo). La última indicación es conveniente seguirla porque evita los peligros de perder la resonancia de una nota.

A continuación, le sigue las anotaciones de digitación acabando en 5-4 en la p.3, s. 4, c. 2 en mano derecha y lo mismo un compás más tarde. El regulador de más a menos él lo interpreta como abrir.

En la p. 4, s. 1 la mano izquierda, como dice Rouvier, solo tiene que trasladarse de una posición a otra. Hay que pensar en cambiar de posición lo más rápido posible. Avisa de que no haga posiciones raras con la muñeca o el codo y de que no me vaya para el lado, es más sencillo que todo eso. Pretendía hacer *legato* a través de estos movimientos, pero era más adecuado buscarlo a través del cambio de posición. El profesor anota una digitación en el c. 2, t. 3 de la mano izquierda: 5-2-1(mi)-1(mi sostenido).

El profesor me pide que dé más intensidad al quinto dedo ya que la articulación del acorde corto de la mano derecha no se escucha bien la superior (p. 6, s. 4, c. 3). Es absolutamente necesario desarrollar en los quintos la velocidad de pulsación alta para esta sección en la que pide destacar la superior.

A Rouvier le gustaría crear una línea coherente con el elemento de la p. 9, s. 5, c. 3 por lo que es un plano sonoro para tener en cuenta. Con los pulgares también busca más intensidad en el s. 6 tanto de izquierda como de derecha porque así se genera una línea ascendente por grados conjuntos.

La pedalización ha de ser cambiada en el paso de la p. 10, c. 1 al siguiente compás. Me recuerda que haga por debajo el segundo grupo y así consiga un regulador de más a menos mejor. En el último compás de esta página me corrige una nota fallada. En el s. 2, c. 3 la transición de un *pp* a un *p* en el siguiente sistema no puede ser tan fuerte. En esta sección Ravel planifica por niveles la dinámica del inicio de cada frase por lo que se tiene que percibir dicha escalera de intensidades subiendo un peldaño más cada vez.

En el clímax, c. 3, Rouvier busca que los dedos estén fijos, es decir, firmes, en el tercer acorde. Esta alusión la hace para que abra lo suficiente la mano y cuide que los dedos caigan en el sitio justo. En la p. 14, s. 2, c. 1 apunta que es solo una cuestión de atender al tempo, sin variarlo se refiere; sin embargo, más tarde vuelve a decir lo mismo respecto de otro pasaje (p. 16, s. 4) acompañándolo del consejo de que me sepa bien todos los ritmos, por lo que también advierto sobre llevar cuidado con que se cumpla la rítmica. Más tarde, insiste en lo mismo, no puedo parar la mano derecha.

Rouvier comenta que es cuestión de entender la estructura, más específicamente dónde está el primer tiempo y el cumplimiento con los valores de

duración de las notas (p. 17, s. último, c. 3). Con esta directriz Rouvier se emparenta con Mauser, quien daba también importancia a escuchar dónde caía el primer tiempo. Para mí en la ejecución es necesario percibir esto con mucha claridad y asegurarme de que, como oyente, también sucede así, por tal motivo grabarme es una buena práctica.

Rouvier, finaliza comentando que la referencia de tempo se coge con el tema de la p. 2, s. 1. La velocidad de corchea o negra con puntillo afirma que es 84. Además, es exigente con su modificación, «si es medio puntito más sí, pero si es un punto más (metrónicamente) ya cambia todo». El tempo dado es el que he seguido en el estudio de *Scarbo*.

#### **4.2.15. Rouvier 12/2015 (2)**

Esta clase de *Scarbo* comienza con Rouvier comentando que la «vibración» (para referirse a las notas repetidas del inicio) tiene que estar en igual nivel de intensidad cuando se queda sola. Es fácil que se aumente la percepción de intensidad puesto que no hay otro elemento camuflándolo por tanto he de practicar las notas repetidas todo lo *p* que se pueda para poder bajar la dinámica cuando suene a solas.

En la p. 3, c. 5, se da una directriz que no se corresponde con la partitura y me ha sido imposible averiguar a qué se refiere. Planifica poner pedal antes del c. 1 del s. 4 (p. 1, obviamente) y poner otro diferente en el c. 1. Remarca el *pp* que se tiene que hacer en la p. 3, s. 2, c. 3.

En cuanto al ritmo, en la p. 4, s. 1, c. 2 Rouvier dice que para encajar con precisión la semicorchea de la derecha se debe escuchar el primer tiempo y segundo de la izquierda. Este mismo asunto también Kereselidze lo avisaba, aunque no dando tal solución.

En la p. 3, s. 4, c. 3, Rouvier recomienda que practique tocando el anterior compás y yendo a la posición de la mano izquierda lo antes posible, sobre todo, a los dedos 3-2. Dos páginas más tarde (s. 3, c. 4), el profesor me reclama más intensidad en la voz superior de la mano derecha (5-4) y tres páginas después me exige no tapar el dibujo de la melodía. Escuchar la línea que genera la izquierda con las terceras no es razón para ponerlo en primer plano. En el s. 3, último compás la mano derecha se tiene que mover rápido de las apoyaturas para llegar a lo siguiente y pulsar, comenta. Rouvier asegura que la repetición de las notas se ha de hacer desde cerca. También es verdad que como es *pp* es mejor hacerlo de esta manera.

En el último sistema de la p. 9, c. 2 se comienza más *p* y comienza a retomar la dinámica al final (es decir, el regulador no se escribe desde el principio de la subida de acordes). Además, subraya que los pulgares tienen que crecer progresiva y uniformemente. Esta fijación de Rouvier con los pulgares es debido a que portan una línea por grados conjuntos que conduce a modo de eje hacia el agudo.

En la p. 10, da una posibilidad de digitación que no he podido conocer, para pasar al sistema previo al clímax (p. 11, s. 5) en el que recomienda tomar más tiempo (un pequeño *ritardando*) para el crescendo a *ff*. Es cierto que entre el bajo y el primer acorde de la sucesión hacia el agudo he necesitado robar tiempo por la exigencia técnica del pasaje anterior con tanto cambio de posición, aun así, al final de la subida de acordes no pienso que haga falta hacer *rit*.

En la p. 11, s. último, c. 3, después del acorde con acento el siguiente que se note que es el segundo de una ligadura de dos notas, menciona el profesor. Rouvier hace mención al fraseo arquetípico de primera nota apoyada (más fuerte) y segunda no. A parte, advierte de que no lleva ni acento ni *staccatto*. Dicho pasaje lo he mencionado antes, debido al tempo rápido la duración de la semicorchea es muy corta y se percibe con facilidad un *staccatto*, por lo que podría aumentar el valor de la semicorchea un poco y robar un poco de tiempo.

En la p. 12 Rouvier quiere que escuche el efecto de tocar el bajo y la mano derecha a una semicorchea de distancia al tempo que es. Si aumento la intensidad del bajo y el acorde de la derecha maximizo este efecto. En la p. 13, s. 5 para Rouvier esta parte debe ser absolutamente mecánica, es decir, articulando desde los dedos y al límite del *ppp*. Rouvier propone quitar un poco de pedal en las semifusas de la p. 14, s. 2, c. 1. Advierte de que añado un grupo más en la p. 15, s. 3 y que tengo que leer bien. El profesor dice que en la p. 15, s. 5 la mano derecha se mide pensando a dos y esta es la mano predominante, como he mencionado ya en otra clase. Con mano predominante me refiere a que es la que lidera y guía el *accelerando* además de las entradas de los bajos.

Rouvier aporta la misma digitación (en p. 17, s. 5, c. 3) para la voz superior que antes: 5-4. Me exige contar bien en el penúltimo compás porque fallaba omitiendo el grupo a una octava superior. En la última página, s. 4, c. 1 y 2 Rouvier insiste en que no tarde, refiriéndose a la octava de la izquierda, debe ir todo justo a tempo. La rectitud ante el tempo no solo se aplica a *Le Gibet* sino también a *Scarbo*, por seguridad es mejor modificar en el tempo donde establece Rouvier o donde ya indica Ravel.

#### 4.2.16. Kereselidze 12/2015

Kereselidze comienza esta clase con *Ondine* diciéndome que me tengo sentir «verdaderamente [...] dentro, como pez en el agua». Por un lado, quiere decir que hay que sumergirse en la eufonía que sale de sus compases, hace referencia a lo que ya ha expuesto en otras clases: tocar desde ese estado artístico, poético y emocional en el que los detalles se perciben con una sensibilidad mayor. Por otro, la alusión al pez no es casualidad pues va acorde a la naturaleza de una ondina, un ser mitológico parecido a una sirena; y quiere dar a entender que me sienta uno y me sea cómodo con la escritura intrincada y de una dificultad notable que hay, tengo que verlo sencillo. Seguidamente se centra en la técnica comentando que para insistir después (en el escenario, dando rienda suelta a la imaginación y que los dedos actúan en consecuencia) tengo que insistir ahora (refiriéndose al período de ejercitación digital para que los dedos y la estructura braquial respondan ante las demandas mecánicas).

Expone de manera sistemática que existen tres líneas estratégicas de estudio. La primera es tener una reserva enorme de articulación siendo esta clara y potente en cada nota. La segunda, tener reserva de la velocidad. Y, la tercera, establecer unión con la música, viviendo cada detalle. Estos caminos son los que hay que seguir cuando se estudia cualquier obra, afirma. Esta ordenación me dejó claro el objetivo a conseguir de Kereselidze. La utilidad de esta enseñanza es indudable. La reserva de articulación la consigo conjuntamente a base de ejecutar los ejercicios llamados «de fortalecimiento» que se encuentran en el anexo 2 y a base de variadas repeticiones de la obra o el tramo en cuestión desde *fff* a *ppp* variando el tempo que se toma (sobre todo yendo rápido). De este mismo modo pasa con la reserva de velocidad. Kereselidze vemos que le importa dos ámbitos, da pistas de las mínimas partes fundamentales a trabajar en una obra. No hace alusión a la dinámica porque está implícita en la articulación; la velocidad de pulsación del dedo es lo que causa la dinámica es por eso que me hace falta cultivar más esa velocidad de pulsar y a su vez estaré mejorando el rango dinámico.

Por otra parte, Kereselidze destaca otro camino principal de estudio, trabajar viviendo cada detalle, unido a la música. De ahí la insistencia que tenía en tocar con expresividad, desde la parte artística. Quizá es el aspecto menos tangible, qué cuesta más explorar pero que a través de otras clases me han dado recursos para fortalecer. Conseguir esa unión con la música permanente mientras interpreto es de las

enseñanzas que me ha costado inmensamente lograr, pero luego ha reportado mayores beneficios por otorgar una sensibilidad mayor a toda la ejecución.

Kereselidze comenta que si hay un signo de que me cuesta ya no hay libertad, no es totalmente buena la técnica y no puede llegar a la perfección. La idea de perfección también cumple una función importante dentro del pensamiento musical propio. Convive en el plano imaginario con la representación mental de la obra, no obstante, asumo la imperfección o perfección relativa en el proceso de materializarla en sonido, puesto que no siempre es posible alcanzar una fidelidad total a esta idealización mental.

El primer elemento de la obra, Kereselidze recuerda deletrear muy bien. La articulación aquí es primordial. Explica que si quiero una versión (la que escucho interiormente) he de hacerlo primero «muy mecánicamente todo sin pedal a una velocidad menor para que esté todo supervisado». Con esto está dando una serie de fórmulas de estudio a aplicar. Como se ve Kereselidze juega con los aspectos articulación, tempo y pedal.

Posteriormente me recomienda que para calmar tengo que hacerlo en *pp* y lo mismo en todos los sentidos, es decir, sin pedal, muy mecánicamente todo, a una velocidad más lenta. A continuación, se combina la dinámica, el pedal, el tempo, y la articulación. Cabe mencionar que por mecánica entiendo el acto de centrarse en articular mucho cada nota.

Posteriormente, dice de practicar lo más rápido posible, pero sin pedal. Ahora, se juega solo con el tempo y el pedal. La eliminación de la pedalización no tiene otro fin que el de propiciar que los dedos tengan que mantener las notas por ellos mismos (prevenir que las suelten antes del valor permitido, por ejemplo) y mejorar la capacidad de *legato*.

Luego de este ejercicio Kereselidze manda que me relaje y vaya a la parte que, en opinión propia, sea más difícil ejecutar y si hay varias complejas a la que quiera. Entonces, desde aquí trabajaré con verdadera musicalidad, lento, con rigurosidad y con pedal. Como se ve, ahora se alternan el tempo, el pedal, el tocar con emoción y la fidelidad al texto (porque dice «con rigurosidad»).

Después de este ejercicio, se hacen las primeras cuatro páginas de *Ondine* hasta el primer pentagrama como «serán en cuanto al resultado», esto es hacerlo conforme lo tocaría en el escenario, en su forma definitiva.

Declara que no es más importante la parte «animal» (conformada por la técnica y la intuición) que la parte espiritual e intelectual (emoción y psíquica); se complementan. Con esta directriz hace patente el conflicto que existe en la interpretación entre ambas fuerzas y que también es inherente a mi propia interpretación y estudio; siempre buscando el balance. Aunque ha habido inclinación por la musicalidad en la interpretación de las piezas, normalmente había fijación en el estudio diario por esa parte técnica que todavía no dominaba y, por ende, era un reto a conseguir.

Kereselidze afirma que la música «es único ruido en el universo» y hay que escuchar eso cuando esté interpretando. Esta directriz tan abstracta puede tener distintos significados según quién la piensa. En mi opinión, la profesora estimula la imaginación para así provocar un estado menos terrenal, más en dirección a lo espiritual, artístico e imaginario que me llevará a implicarse emocionalmente en la interpretación.

A continuación, asegura que esta obra es una muy alta poesía (es decir, que requiere de una comprensión avanzada para entenderla), pero con la rigidez de un estudio muy ortodoxo. Dice que la había interpretado de un costado (solo atendiendo a la técnica, a lo ortodoxo), a partir de ahora tengo que insistir más a la hora de practicar, es decir, profundizar en exponer esa alta poesía que menciona Kereselidze.

De la p. 4, s. 1 hasta la p. 6 s. último observa la profesora que hay una nueva frase. Vuelve a retomar el asunto de la técnica asegurando que para llegar a una calidad deportiva propia de la técnica de los pianistas rusos y chinos hay pasar esa etapa, es decir, derribar las barreras mecánicas.

Otra fórmula de estudio que propone Kereselidze es conectarse (a la música, claro) y desde la p. 4, s. 1 hacerlo como resultado final (es decir, versión definitiva de la obra) pero en lento. Se observa que atiende a tocar con emoción, como forma definitiva y el tempo. A continuación, Kereselidze dice de hacer lo mismo pero lo más rápido que pueda, por lo que modifica la variable del tempo. En este lugar, Kereselidze llama la atención sobre el número de veces que se repite el grupo: seis.

Seguidamente dice hacer lo mismo calmado (quiere decir a un tempo lento), conectado a la música, haciéndolo como resultado final, combinando Kereselidze el aspecto de emoción, tocar versión definitiva y el tempo.

Por otra parte, desde la nueva frase del sistema último de la p. 6, hasta el primer acorde de la p. 11 Kereselidze me exige hacerlo sin pedal, articulando al máximo y

con la mayor velocidad que se pueda. De esta forma cultivo la pedalización, la articulación y el tempo.

La profesora ahora ordena descansar. A continuación, hago desde el mismo sitio, pero con nada de pedal y al tope de la velocidad, alternando con la pedalización y el tempo. Después Kereselidze me invita a hacer lo mismo en lento, con pedal y como tocaría en concierto. Esto último afecta a las dinámicas y la articulación, por ejemplo.

Desde la p. 11 ahora toco sin pedal y muy articulado hasta el final. Sobre el tempo no dice nada por lo que entiendo que se mantiene el original. Posteriormente, descanso, y luego toco otra vez sin pedal, pero a máxima velocidad. Durante estas fórmulas de estudio se ha combinado primero la pedalización y la articulación, y segundo el tempo y, otra vez, la pedalización. Para finalizar, repito una vez más, pero esta con flexibilidad, con sonoridad (dinámica), con conexión a la música, lento y con pedal. Es la primera vez que hace referencia a un aspecto de la técnica corporal como procurar relajación y gestionar la flexibilidad en momentos de tensión controlada como en algunos de *Ondine*. En esta fórmula de estudio intervienen, por tanto, la técnica corporal, la dinámica, el tocar con emoción, el tempo y la pedalización. No obstante, Kereselidze emplea un término («adaptándose») el cual creo que se refiere a tocar con conexión, pero no he averiguado qué puede significar concretamente. La siguiente tabla muestra a modo de resumen las fórmulas de estudio dadas por Kereselidze ordenadas por temática a la que alude.

<i>Fórmula de estudio:</i>	<i>Articulación</i>	<i>Tempo</i>	<i>Emoción</i>	<i>Pedal</i>	<i>Dinámica</i>	<i>Respetar la partitura</i>	<i>Forma definitiva</i>	<i>Técnica corporal</i>
1ª	clara y potente							
2ª		reserva de velocidad						
3ª			unión con la música, viviendo cada detalle					
4ª	muy mecánicamente todo	velocidad menor	escucha interna	sin pedal				
5ª	muy mecánicamente todo	velocidad menor	escucha interna	sin pedal	en <i>pp</i>			



6ª		tan rápido como se pueda		sin pedal		
7ª		lento	verdadera musicalidad	se admite pedal	con rigurosidad	
8ª						como original
9ª		lento	conectarse			como original
10ª		lo más rápido posible	conectarse			como original
11ª		lento	conectarse			como original
12ª	máxima articulación	máxima velocidad		sin pedal		
13ª		máxima velocidad		sin pedal		
14ª		lento		con pedal		como original
15ª	muy articulado			sin pedal		
16ª		máxima velocidad		sin pedal		
17ª		lento	conexión	admite pedal	con sonoridad	flexible

Tabla 9 Resumen de las fórmulas de estudio

Para terminar, se observa que he tocado una vez más desde la p. 11 y que Kereselidze me anima a que lea las poesías de *Gaspard de la nuit* para tener un conocimiento mayor del trasfondo detrás de la música.

#### 4.2.17. Kereselidze 1/2016 (1)

Esta clase empieza Kereselidze valorando que está mucho mejor *Gaspard de la nuit* y técnicamente está al detalle muy bien. En general da unas pautas: dibujar muy bien todo (realizando *cresc.* y *dim.* dentro de una dinámica) y sentir más los temas (implicarse emocionalmente). En cuanto a lo primero Kereselidze pide que sea muy consciente de todos los fraseos que se dan al mismo en cada frase. Se refiere a la exigencia de captar con sensibilidad todos los trazos de las líneas viéndose afectado ante incluso la interválica. El principio de crecer o disminuir la intensidad según si suba o baja la línea también se aplica aquí.

Kereselidze añade que Ravel tenía fascinación por los relojes, por lo que hay dentro de ellos. Con esta afirmación creo que da claves sobre la organización u orden de las frases, como queriendo decir que todo tiene que cuadrar perfectamente (a nivel rítmico, por ejemplo) yendo a un tempo estable.

Kereselidze asegura que *Ondine* representa la belleza expresiva, pero no significa que sea romántica. Esto ya lo he comentado previamente, hay diferencia en la forma de expresar dada la diferencia en la forma de escuchar internamente el sonido (con estímulos pictóricos, de la naturaleza y mitológicos). Por su parte, *Le Gibet* expresa horror, *Scarbo* es curioso, intimidante y juguetón, según Kereselidze. Estos atributos dan las claves para imaginarnos el comportamiento de a estos personajes a lo largo de las diferentes escrituras de las piezas que llevan sus nombres.

Comenta que es recomendable leer los cuentos de Andersen como *La sirenita*, *Soldado de plomo* y *Bailarina*. Afirma también que en los cantantes una voz bonita refleja un «alma [...] generosa», es decir, bondadosa, amable o caritativa; para seguir diciendo que en el piano la voz está en como lo sentimos. Cosa que enlaza con la clase de Bashkirov en la que él también habla de una voz interior, un canto concretamente. Vemos que Kereselidze también piensa en el sentimiento o la emoción como un canto interior. Me reclama esto más tarde: «emotividad a tope».

En *Ondine*, nuevamente insiste en tocar con emoción «viviendo la poesía», es decir, sumergiendo la imaginación en la acción correspondiente del poema que representa lo que está escrito en la partitura.

En el s. 3 reseña que, en la melodía, la segunda va a la tercera nota. Esta referencia de fraseo quiere decir que no he de cerrar la frase ni ralentizar solo porque la ligadura se termine en esa segunda nota, sino que hay que tener miras altas y ver que todavía la frase sigue. Por tanto, puedo bajar la intensidad con moderación para cumplir con el fraseo de la ligadura de la que vengo, pero no parar el tempo y dirigirme inmediatamente a la siguiente nota, que da comienzo a una nueva ligadura escrita por Ravel.

Kereselidze señala que el cambio de armonía del s. 4, c. 2 lo tengo que sentir bien. Para ello puedo tocar exclusivamente los dos acordes de este cambio y entender la dirección de las voces y ser consciente de la relación tensión-distensión. Una cosa que ayuda en esta armonía es hacer bien el regulador a menos sin parar el tempo. Si aumento la buena ejecución de estos dos aspectos obtengo una calidad del cambio armónica más elevada.

En la p. 2, s. 3 para Kereselidze ya debo haberme exaltado lo suficiente (y, en consecuencia, la música). Una vez más, hace referencia a tocar con emoción. En el s. 4 pide que la melodía la cante y dibuje la línea de la izquierda. Por un lado, he de privilegiar el plano sonoro de la derecha pero no perder la escucha de los arpeggios que ascienden y descienden. En el primer compás de la siguiente página la profesora pide más dinámica, ella lo reseña diciendo «más generoso». En el s. 2 recalca que debe ser misterioso «como en una nube», lo que permite imaginarme el entorno que intenta evocar, algo ligero de articulación, con un pedal algo mezclado (sin pasarse) y en baja dinámica.

En la p. 7, s. 3 asegura que los bajos se tienen que escuchar. Con esta profesora los quintos dedos deben estar ejercitados, pero es necesario que se escuchen bien los bajos. Después regresa a la p. 4 para subrayar que la entrada debe ser con toda la belleza posible. Puedo conseguir esto aumentando el balance sonoro de la melodía dentro de la dinámica indicada, claro.

En la p. 5, s. 3 reitera que dibuje mejor, pero aquí amplía diciendo «sentir cuando la línea sube arriba» lo que con toda seguridad significa que haga un *crescendo* dentro de la dinámica establecida. Kereselidze destaca que la última nota con más luz, por lo que le tengo que dar un poco más de velocidad de pulsación. Prosigue explicando que el juego de luces y sombras es característico del impresionismo. Lo equipara al sol y la profundidad del océano, todo referencias muy impresionistas, por cierto. Este juego de luces lo protagonizan en muchas ocasiones los quintos dedos que se encargan de dar los sonidos más agudos o graves, según Kereselidze. De ahí la importancia de su uso y su escucha, sobre todo en *Ondine* porque sus valores de duración son largos.

En cuanto al clímax pide que no tenga restricciones, es decir, sin obstáculos, más libre la gestualidad (como el Neptuno que al principio decía Kereselidze) y capacidad técnica para soportar las demandas del pasaje. En el s. 3 de la página siguiente la nota superior con más luz; procedo de la manera dicha (pulsando con más velocidad) al igual que en la nota inferior. La última directriz que recalca que la nota del bajo en la próxima página es re sostenido puede ser a modo de corrección, pero no conozco el motivo del todo.

En *Le Gibet* los quintos dedos pasa lo mismo que en *Ondine*, debo de ofrecer ese juego de luces. En general dice que es más frío, austero y con corazón congelado.

Kereselidze aumenta la base de términos para dar un enfoque correcto a la visualización de la obra y la situación que describe.

Respecto a *Scarbo* subraya que el trémolo del inicio debe asustar. La actitud corporal es un aspecto a tener en cuenta para ello: los movimientos bruscos de las manos, levantarlas por encima del teclado conforme suba de intensidad el trémolo o erguirse a la vez que sucede esto pueden dar impresión de susto. También quiere transmitir este sentimiento Kereselidze en la p. 2, s. 3, para ello propone hacer *crescendo* y *diminuendo* en las semicorcheas, lo que incurriría en transgredir las directrices de la partitura y no lo recomiendo, aunque puede ser una opción.

En la p. 2, s. 2, propone hacerlo con no mucho pedal, pero es una posibilidad. Donde el tema característico según Kereselidze (p. 3, s. 4) pide más «vibraciones» y no tan *staccatto*. Ese término era el que utilizaba Rouvier, pero para describir otro pasaje, me parece curioso que lo utilice Kereselidze también. Advierte peligro por dificultad en la p. 2, c. 3, más tarde manda escuchar la semicorchea más grave en la p. 4, s. 2 y destacar el quinto dedo que tiene un *f* en la p. 5, s. 3. Una vez más vemos el hincapié que hace Kereselidze en este aspecto.

En el *staccatto* de la mano izquierda (c. 171) Kereselidze afirma que si pienso en tresillo es más fácil. Conviene seguir este consejo, pero evitar que haya un apoyo en la primera de cada tres y se perciba en forma de tresillo. Añade en 49-K1/16(1)S-32 que debe ser felino, una forma de referencia a la combinación de mantener el tempo junto a la velocidad de pulsación del acompañamiento y el acento del acorde posterior. Dos sistemas más tarde Kereselidze me reclama más el quinto dedo de la derecha e izquierda para capturar los bajos y delimitar el dibujo de la línea superior.

En la siguiente página (s. 1) el elemento ligado en la mano derecha ha de ser tenebroso, sentir un bajo profundo, dice Kereselidze. Esto puedo conseguirlo haciéndolo sonar *ppp*. En el s. 3 curiosamente apunta que no es necesario deletrear al máximo, pero en realidad sí que lo aconsejo solo que llevando cuidado de no pasarse de *ppp* (es por esta dinámica que Kereselidze dice no deletrear, ella asume que deletrear produciría una intensidad mayor, quizás). También observa que va por bloques.

Por otro lado, en la p. 8 exige que las *acciaccaturas* sean brillantes, es decir, con más velocidad de pulsación. Y al igual que antes, más idea de vibración, es decir, como no está *staccatto* no debo hacerlo. No obstante, debo recalcar que la velocidad original de la obra juega en contra de este objetivo puesto que es muy alta y los valores

de las semicorcheas, de por sí, son cortos. Tengo que conseguir una escapada del dedo rápida para poder mantener el valor todo lo posible sin obstruir las repeticiones ni perder alguna nota.

En la p. 11, s. 5, de nuevo, exige practicarlo para que suene con mucha intensidad (ella dice: espectacular) el quinto dedo. En la p. 15 (s. 4) pide que el ritmo de la izquierda cuadre con la derecha puesto que cometía algún desajuste, pero de normal este pasaje no supone un problema. Los acordes de la p. 19 demanda que se sigan practicando para romper barreras técnicas y que sea espectacular, concretamente hay que buscar, dice, que sean desde más arriba. Este tipo de movimiento de antebrazo ya lo comento anteriormente, y supone un extra de complejidad por la velocidad del fragmento, aunque causa un efecto visual igual de impactante.



Imagen 121 *Scarbo* (Ravel 2010b, p. 39)

#### 4.2.18. Kereselidze 1/2016 (2)

En esta clase la profesora valora que han mejorado las tres piezas. En *Scarbo*, menciona que, puedo soltar más, esto significa vencer las dificultades y poder tocar con más soltura. Aunque afirma que la interpretación ya tiene buena calidad y se nota la facilidad con la que la hago por lo que hay trabajo detrás. Señala que en ciertos momentos le gustaría que fuese más afilado, con calidad y brillantez de los flashes. Todos estos conceptos son relativos a la articulación. Afilado no significa más que con velocidad de pulsación, como le transmite un sonido punzante en el que intuye una reserva de articulación (véase la clase anterior para más aclaración sobre este término) por eso se refiere de esa forma. Asimismo, los flashes también son las notas que se percuten con velocidad de pulsación, en este caso la imagen que transmite es que el sonido es como un destello de luz (referencia ya utilizada con frecuencia

anteriormente) cegador. Sobre todo, en aquellos momentos en los que persiste una escritura de notas repetidas o de arpegios puedo aplicar ese ataque.

Admite que la p. 10, s. 1, c. 2 y el tramo que engloba le ha gustado en el sentido musical, es decir, en cuanto a la expresividad. No obstante, me pide más sonido (más volumen de dinámica, aquí es adecuado utilizar el peso del brazo en su integridad cada vez más conforme avanza a *ff*) en p. 11, s. 5 y siguientes compases además de que la armonía tengo que reclamarla en cada bajo en los que hay que poner pedal. Se observa la atención puesta por Kereselidze en el quinto dedo de la izquierda otra vez. En este pasaje es doblemente importante porque los bajos no entran en el primer tiempo de normal, poseen un juego rítmico y una línea de grados conjuntos que se repite.

En el s. 2, c. 5 propone más estabilidad, comodidad y sonoridad acórdica en el arpegio de semifusas. Esto último puedo conseguirlo haciéndolo completamente en tempo (estabilidad) sin licencias tanto en la primera nota como después lo que requiere un trabajo concienzudo dada la velocidad extrema a la que va. La comodidad corporal está determinada por hacer el cambio de posición con un firme y veloz desplazamiento del antebrazo.

Exige juego de luces en penúltima página, el último clímax. Esto, como ya he dicho antes, equivale a maximizar la intensidad del quinto dedo de la mano izquierda, así como también el de la derecha. Subraya que los acordes en semicorcheas del s. 2 han de buscar la terminación, esto es, siempre ir hacia delante (como una gran frase, como si todo fuese melodía) para no retrasar el tempo. Más tarde (16-K1/16(2)S-7a) para Kereselidze el pasaje está «entrando otra vez en la sombra», en el registro grave propio del inicio de *Scarbo*. El c. siguiente ahora le sugiere olas, de seguro por los arpegios en dos manos ascendentes y descendentes, quizá emparentado con *Ondine* aunque durante *Scarbo* también he visto el empleo de este recurso.

En la penúltima página, s. 1 recomienda poner un pedal que va del c. 5 hasta s. 4, c. 4. Es muy aconsejable hacer caso de esta pedalización. Por otra parte, atribuye a Lev Naumov que la p. 13, s. 5 es una orquídea venenosa, algo bello con un trasfondo peligroso. Kereselidze dice que es algo mágico y como una bruma. Esta profesora, continuamente intenta evocar imágenes de las que extraer e idear sonidos para luego materializarlos en el piano. La bruma y la magia la podría representar mezclando pedal y presionándolo hasta el fondo y conjugarlo con un privilegio de la melodía pero no

sobresaliendo por encima del acompañamiento porque así transmito mejor la idea de una doble naturaleza bella pero letal, por ejemplo.

Kereselidze exige tocar experimentando con la velocidad y la fuerza (es decir, el volumen dinámico) mientras estudio, cosa que he hecho en gran medida hace dos clases y de la que puedo extraer abundante material.

El c. 1 asegura que funciona bien con pedal y la primera lleva acento, por lo que ha de notarse ese acento, nunca hacerlo con timidez, se refiere. En el s. 5 recuerda que son 7 compases en los que se distribuyen cuatro para *cresc* de *pp* a *ff* y tres para el *diminuendo*. Demanda un regulador de calidad para conseguir ese efecto alucinante. P. 2, s. 1 el bajo, subraya, debe ser penetrante. Una vez más insiste en este aspecto, debo hacerlo con más intensidad, quizá mejor pensar que es *f* en lugar de *mf*. En esta frase destaca que ha de ser en una línea todo sin parar en el acento de la sostenido. Observo que Kereselidze busca el *seguir siempre hacia delante*, pensando en la gran frase ya mencionada.

En el s. 1 pide que haya control, es decir, sin cambios de tempo. Dos sistemas después recalca que articule bien (deletreando), otros dos sistemas después reivindica más el plano sonoro de la armonía al igual que en la p. 2, s. 4, c. 4. En el c. 5, esto es una bruma para Kereselidze por lo que puedo aplicar lo dicho antes, manteniendo el pedal derecho y el izquierdo (lo indica Ravel) con una articulación *legato*. En el *f* parece que se despeja más esa bruma, pero de todos modos recomiendo no quitar mucho pedal ahí con la idea de aclarar.

En la p. 3 (c. 4) pide nitidez en la derecha: por lo que evito apoyarme o acentuar, que puede ser generado por el impulso que pide dar a la primera en otras clases. Así facilito la escucha del resto de las notas. En el s. 2, c. 3 dice que la mano izquierda cumple una función importante, hay que escucharla más, se refiere. Un compás después insiste en capturar la tercera aplicando un poco pedal, además. Este cruce de mano recomiendo practicarlo tocando el compás lentamente y desplazando lo más rápido que pueda la posición a esa tercera, así se tendrán garantías de tocarla *pp*. No obstante, el pedal pienso que es más opcional ya que de por sí la tercera en el aguda va a resonar y he de respetar también el silencio que hay en un tiempo después.

Señalo que he repetido tres veces desde la p. 2 hasta la p. 4, s. 2, c. 5. Retomo la p. 3 para, Kereselidze, me demande el máximo grado de articulación en el s. 4, c. 5. En la p. 3, s. 2, c. 3, según ella puedo tomar un poco de tiempo si quiero. En mi opinión, es preferible estudiarlo y no tomarlo porque corta la continuidad de la línea

que inicia dos compases antes en la izquierda y se va repitiendo en cada compás a una octava más aguda cada vez.

Pasando a la p. 4, Kereselidze puntualiza que ha de ser malicioso el s. 2, c. 7, es para asustar, empero, es en *pp* y, por tanto, no es muy atemorizante. Por lo que ese carácter que quiere Kereselidze puedo alcanzarlo a través de hacerlo en tempo. De normal aquí tomo un poco de tiempo entre los dos acordes y doy un pequeño apoyo a la primera, pues he de conseguir no robar tiempo entre acorde y acorde y hacer el apoyo en la nota de valor más alta, la negra ligada (siguiendo el precepto de que la nota con mayor duración ha de tener más intensidad).

Por otra parte, remarca que en la p. 5, c. 3 la velocidad de pulsar no debe ser amable, esto es sinónimo de lenta. Por lo tanto, Kereselidze está puntualizando directamente que este tipo de ataque debe ser veloz. En el s. 4 (c. 4) señala reducir el movimiento corporal y enfocarse en la articulación, porque dice que «ya intimida» el pasaje articulando al máximo. Sin embargo, en la p. 6, s. 2, c. 2 pide que fluya más que articule, aunque no significa que pueda descuidar este último aspecto. La «hora de jugar» viene en la p. 6, s. 6, penúltimo compás lo que indica una nueva frase y el carácter que este le transmite a Kereselidze, se podría decir divertido o de danza incluso, en un sentido macabro por ser *Scarbo* el protagonista de la pieza. En la p. 7, s. 3, c. 2 para la profesora es como una cascada, va por capas (es decir, son los bloques como se menciona en una clase); y en la misma dirección de agudo a grave en el descenso. Kereselidze busca constantemente vincular un pasaje con una imagen, aunque no tenga correspondencia con el poema, para de esta forma excitar la imaginación sonora y tímbrica para posteriormente reflejarlo en la interpretación. En este tramo mantener una articulación activa en *ppp* representaría mejor el agua cayendo, por ejemplo.

En la p. 8, s. 2, c. 3, persigue tener más articulación exigiéndome practicar como si los dedos fuesen metrallitas, según dice, y lo ejemplifica al piano. La melodía, por otra parte, apunta que debe estar en primer plano. Luego, observo que se repitió desde el penúltimo compás de la p. 6, s. 6 hasta el segundo compás de la p. 10.

Ella reitera hacer las octavas para ayudar a dar los bajos en la p. 8, s. 6, truco comentado anteriormente y que facilita mucho no fallarlos, pero advierte no recurrir a esta herramienta siempre y para tal fin hay que trabajar los cambios de posición. En la p. 10, s. 2 exige más *cantabile*. Un sistema después realiza una anotación de pedal en el c. 3 diciendo que pruebe si puedo cogerlo todo en un único pedal, seguramente,



hasta el c. 318. Luego, repite que en el sistema previo al primer clímax no pare el tempo hasta llegar al s. 6.

En la p. 12 (s. 3) recupera la referencia a las campanas de la iglesia, como dice el poema, con las octavas los tres primeros compases. Señala el trino de antes para decir que las batidas no las interrumpa y que comience desde un verdadero *ppp*.

En cuanto a la p. 13, s. 5 lo interpreta como partículas invisibles y reclama la capacidad de sensibilizarme y captarlas, que en otras palabras significa alcanzar una unión o conexión con la música que me permita vivir cada detalle. También da pistas del sonido que busca diciendo que es «magia pura, alquimia». En el s. 6 (c. 2) es muy pequeño (de intensidad se refiere la profesora) y no aboga por poner mucho pedal. Todo *ppp* en la p. 14, c. 2 y el siguiente sin *crescendo*. Aquí reclama mantener la dinámica y no variarla porque la línea suba o baje.

Vuelve hacia el s. 6 de la p. 13 para reprochar que no tengo que tener miedo de hacer *pp*, porque el oído ya está «situado», es decir, preparado al haber previamente dinámicas suaves. En la p. 15, s. 2 el re que hace debajo subraya Kereselidze que lo haga «dentro del contexto», o sea en *ppp*, aunque es una nota muy larga que conviene escuchar puesto que es parte de una línea de bajo que inició en el c. 437, se extiende hasta el c. 468 y recorre una octava justa descendente (de sol sostenido a sol sostenido). Por tanto, lo he de destacar, pienso.

En el s. 5 para Kereselidze el principio del arpeggio de la mano izquierda falta más intensidad. No hay que subestimar las notas inferiores de esos arpeggios, aunque esté escuchando atentamente el bajo. En la p. 16, s. 4 Kereselidze pide «más esconderse» refiriéndose a hacer más el regulador a menos. En la parte que se avecina es necesario un ritmo perfecto y los *staccatti*, es decir, diferenciar sonoramente cuando las notas llevan esa articulación o no. Sin embargo, creo que el trabajo del ritmo es mucho más acuciante junto a una estabilidad del pulso.

En la p. 18, s. 4, c. 4 Kereselidze invita a utilizar más la muñeca y no solo los dedos. Vuelve a hacer hincapié en la capacidad facilitadora del gesto en momentos específicos y que no lo debo olvidar, aunque en el estudio no es de los primeros aspectos a tener en cuenta.

Hace referencia a tocar con emoción sintiendo cada elemento en toda la obra. Mientras que dos sistemas después relaciona el parecido del pasaje con la preparación del clímax de *Ondine* (s. 6, c. 3). En la penúltima página (s. 1, c. 3) dice: «que la escritura se note en la mano». Esta es una forma ambigua de referirse a

relacionar la gestualidad con la escritura de Ravel. La mano izquierda puede hacer ligeros balanceos del brazo por la alternancia de diferentes octavas para hacer una escala cromática y en la mano derecha, en el acento, apoyo con el peso del brazo el acorde y elevo escapando fuera de la tecla en el *staccatto*. El pedal he de ponerlo como se ha comentado anteriormente en esta parte.

El s. 4, c. 5 lo ve Kereselidze como un resumen. Dicha expresión da a entender que da cuenta de que es una reexposición del tema, simplemente. En la última página la mano izquierda del s. 4, c. 2 es más emotivo. Nuevamente, insiste en tocar con musicalidad y expresividad.

El final de *Scarbo* también se asemeja a *Ondine*, en opinión de Kereselidze. En este punto casi más que el anterior, me recuerda a las fusas del inicio. En los inicios de ligaduras está insegura acerca de poner pedal o no, podría poner no obstante es preferible jugar con un ataque con velocidad de pulsación. Aunque en la partitura Ravel marca que se ha de poner pedal durante todos esos compases hasta el penúltimo.

A continuación, Kereselidze aborda *Ondine*. Apunta que en la p. 2 he de alejarme (es decir, hacer con menos volumen de dinámica) pero con sonido timbrado (esto es con la pulsación veloz ya mencionada). Insiste en que no apoye ni un momento refiriéndose a que no debo parar el tempo.

Destaca en la p. 3, s. 5, c. 1 que el bajo es la sostenido y en el segundo compás es si. Como existe esta relación, debo escuchar esa voz yendo a la siguiente.

En general Kereselidze quiere que describa la melodía, exprese desde el alma o desde la inmediata voz, como también dice Bashkirov (desde una voz interior) en su clase. Hay que buscar una conexión permanente con la obra que permita pasar todas las notas y matices a través de este filtro de sensibilidad poética que aporta frescas ideas. Kereselidze sigue diciendo que, aunque no sea una expresión romántica es tan expresiva como la romántica, solo que se expresa de otra manera. Esta directriz ya la he anotado en una clase anterior, pero vuelve a insistir en ella puesto que no quiere que la música del período romántico piense que es la única que provoca sentimientos en el pianista. En esta obra, aunque se utilicen recursos compositivos (escalas octatónicas, acordes de tónica con sextas menores, etc.) que no provocan afinidad tan intensa como los del romanticismo no significa que se haya que interpretar con menos intensidad. Remata diciendo que la melodía es melodía siempre, como si este elemento fuese la raíz principal de la voluntad de expresar.

#### 4.2.19. Plagge 7/2016 (1)

Plagge empieza la lección haciendo unas preguntas sobre *Gaspard de la nuit*. Le respondí correctamente al explicarle que tanto *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo* están unidos por el material de la repetición.

A continuación, Plagge aborda *Ondine* valorando que técnicamente tengo mucho potencial por la fisionomía de mi mano. En el c. 1 he realizado un grupo de más, menciona Plagge. Reseña que la negra ha de ser máximo a 108. Este tempo se ha de seguir como el preceptivo para esta pieza. Prosigue observando que la tónica de la obra se compone de muchas notas: do, re, mi, sol sostenidos, la y si naturales; que el juego de armonías pone en relación esta obra con otra de Ravel la *Vallée des cloches* de *Miroirs*. En cuanto a la pedalización, en el impresionismo asegura Plagge que tengo que mezclar más las armonías, algo que ya Kereselidze destacaba en clases anteriores cuando quería dar la impresión de una «bruma». Añade que «además no molestan».

En el c. 30, el si sostenido y el si natural Plagge recomienda aglutinarlos en el mismo pedal y luego hacer *vibrato* de pedal para ir haciendo desaparecer la resonancia. Por otro lado, hace alusión al paisaje del mar e invita a sentir cómo cambia el olor y el aire cuando se acerca uno. Esto es lo que representa para él *Ondine* y en lo que también puedo pensar a la hora de interpretar, aunque en concreto esta referencia no la ha tenido en cuenta en posteriores ejecuciones de la obra.

En el c. 10, más abierto, es decir, con más intensidad dinámica. En el c. 37 y similares reseña no quitar el pedal si elimino el bajo. Opina que es mejor mantener el pedal en todo momento. Exige no parar en el c. 44, como si fuese «totalmente pasivo», explica que esto significa seguir en *pp* sin crecer cuando ascienda al agudo. Sigue aclarando que dirigirse al agudo no implica crecer al igual que ir al grave no implica disminuir la intensidad. Tal pauta va en contra del principio aplicado hasta ahora (también implícito en Kereselidze con las referencias al término «dibujar» o «dirección»), por lo que tengo en cuenta que puedo hacerlo tanto de esta manera como de la que prohíbe Plagge. Esto produce desautomatizar la aplicación del precepto antiguo en cualquier tipo de fragmentos.

Seguidamente, en el c. 56 dice Plagge que el sol mayor descansa en do sostenido por lo que invita a pedalizar mezclando un poco de pedal con esto. Como

se ve este profesor da enorme importancia a cómo pedaliza para alcanzar el sonido que le sugiere la pieza.

En el c. 72, el *glissando* se hace con los cuatro dedos (2, 3, 4, 5) y con la parte de la uña en la superficie de la tecla. Esta digitación permite lograr con mucha facilidad lo que indica Ravel: tocar lo más *piano* posible. Por otra parte, Plagge toma importante las progresiones armónicas por lo que conviene hacer un ejercicio de análisis de la obra extrayendo las frases con las progresiones que utiliza y así captar la relación tensión distensión con mayor claridad.

A continuación, exige que experimente más con el pedal, «sé más arriesgado» dice. Además, muy en la línea de sentir la armonía, demanda habituarme a sentir los acordes con más tensiones como si fuesen tónicas. Es una observación muy aguda, cuando estoy poco acostumbrado a este tipo de armonías cuesta percibir las como armonías de reposo y esto afecta al cómo se transmite ya que no detecto los centros de descanso armónico. Plagge vuelve a reseñar que el tempo debe ser más lento, como se ha mencionado: negra a 108.

Al final de la obra este profesor no pondría pedal central para el do sostenido porque es muy importante obtener *ppp*, al igual que piensa Rouvier. Además, mantener el do sostenido no está escrito, la ligadura que empieza en esa nota es una ligadura fraseológica de expresión no de prolongación.

Continúa explicando que rompe la atmósfera y el clima ir tan deprisa. Observo que para Plagge el tempo de la pieza es casi, o más, urgente, de cara al resultado interpretativo, que la pedalización. El profesor no me reprocha nada acerca de realizar el cambio de escritura que advertía Rouvier que era una falta de edición que más tarde permitió Ravel, pero sí de la desigualdad de la mano derecha en cuanto al ritmo.

Reitera hacer el tempo de 108 la negra para proseguir explicando que en el impresionismo el juego de colores es fundamental y se refleja en el uso del pedal que es totalmente distinto al resto de estilo. El empleo abundante e innovador son características que también deben llenar mi interpretación. En el s. 3, c. 1 no hay que cambiar pedal, pero si cambio que solo sea medio pedal. Lo más importante es que no se quede sola la nota, comenta Plagge. Vuelve a hacer hincapié en la tónica rica que establece al inicio Ravel. Esto está ligado con la voluntad de Plagge de que se perciba esta como una armonía de distensión.

En conclusión, la actitud general de pedalización es diferente en el impresionismo, no importa tanto las modulaciones distantes, los acordes o las escalas

exóticas como pedalizar adecuadamente. Lo relevante es crear una atmósfera, es decir, un sonido envolvente que sugiera todas las referencias que hace Plagge sobre la obra y también que han hecho Rouvier o Kereselidze. Como compruebo aquí Plagge antepone la buena pedalización a descubrir el entramado armónico que se da lugar en *Ondine* y por tanto debería tener en mi estudio tales prioridades.

#### 4.2.20. Plagge 7/2016 (2)

Esta clase comienza con Plagge haciendo unas asociaciones. Menciona que *Le Gibet* refleja la armonía, *Ondine* la melodía y *Scarbo* el ritmo. Aclara que la *sourdine* es el pedal izquierdo. Explica que es bueno visualizar el escenario del poema. Este profesor señala directamente hacer esto, por lo que sí existe un ejercicio de imaginación en el que tienen cabida todas las evocaciones que hacen Rouvier, Kereselidze y Plagge comentando que *Le Gibet* representa «un cadáver siendo comido por arañas, moscas, etc., inmisericordemente». Observa el parecido de la melodía de la p. 3, s. 1 de dicha obra con un wéstern clásico cuyo título está traducido de manera imprecisa.

Plagge opta por no modificar el tempo y «ser como un reloj» expresión que ya han utilizado en clases anteriores otros profesores. Recuerda el significado de la indicación inicial: sin *rubato* ni cambio de intensidad. Sin embargo, no un *peu en dehors* es un poco más remarcado o sobresalido por lo que sí hay un cambio de intensidad en ese plano sonoro.

En el c. 46 reseña que desde ahí hasta el final cada vez más *p*, se refiere a efectuar la distribución deliberada que hace Ravel de las dinámicas *p*, *pp* y *ppp*. Aconseja interpretarlo de tal manera que aprecie la diferencia de intensidad de cada dinámica. Más tarde invita intentar llegar a los límites del *pp*, como en una película de Hitchcock. Aun así, he de tener en cuenta que en concierto y una sala se tiene que poder escuchar ese límite del *pp* desde la última fila.

En el c. 12 dice Plagge que para hacer el tresillo bien piense en tresillos contándolos en la cabeza (cada negra equivale a seisillo). Este profesor especifica que no es necesario subdividir toda la pieza, con hacerlo solo el tiempo de antes es suficiente.

En el c. 28, propone Plagge poner el pedal derecho en cada nota de la melodía. Es una forma de fomentar esa inexpressión que busca Ravel y puedo aplicar conjuntamente a las estrategias comentadas en las demás clases. A nivel general,

recuerda que nunca pierda la línea del bajo puesto que corre peligro de olvidarla por tener usualmente valores de duración grandes. De igual manera, he dado la relevancia necesaria a este plano sonoro, pero sí podría fijar más la relación de uno a otro mediante un ejercicio de tocar exclusivamente la línea de bajo de toda la pieza a una velocidad más elevada, así capto mejor la organización integral de la obra.

#### **4.2.21. Plagge 7/2016 (3)**

En esta clase se trata la pieza *Scarbo*. Plagge avisa de que en el compás 2 (notas repetidas al que él se refiere como trémolos) no provoque acentos y las escuche todas. El peligro de poner una digitación de tres únicamente es, entre otros, la dificultad de mantener una linealidad dinámica. Es un recurso que funciona debido a una tensión no controlada y por tanto también puede verse interrumpida y dejar de sonar alguna nota. Esto Plagge no lo permite, no lo ve como una «vibración» como Rouvier.

Propone una digitación de 3-2-1-2 o 2-1-2-1 y añade que si puedo mejor la haga desde el doble escape. Esto último, cabe destacar, que también lo lograba con la digitación de 3. No obstante, aconsejo poner 2-1-2-1 por las razones mencionadas antes y porque se controla mejor el número de repeticiones realizadas.

Desde el c. 16 señala hacer un *accelerando* progresivo y mezclar el pedal con el trémolo del c. 23 y siguientes. Creo que es fundamental esta progresividad y calcular aproximadamente el tempo al que desembocará. Aun así, pienso que una opción razonable es mezclar un poco el pedal con el trémolo, pero no dejarlo sostenido.

En el c. 32 se dan algunos arreglos para coger las partes agudas de la izquierda con la derecha. Los que he empleado son el fa doble sostenido con 2 de la derecha, y el mi sostenido con 3 de la derecha. Del c. 37 al c. 50 Plagge lo haría todo en un mismo pedal, pero pienso que es mejor hacer la pedalización que indica la partitura. En el c. 52 puntualiza que tengo que apreciar el *un peu marqué* pero dentro de la dinámica *pp*. Además, establece una jerarquía diciendo que no puede prevalecer una reseña (refiriéndose al *marqué*) frente a una dinámica. Es interesante sobre todo esto último para aplicarlo al estudio del resto de la pieza, aunque siempre tiene que notarse la indicación de *marqué*.

Plagge me invita a trabajar lento. Considera que solo así puedo adquirir una interpretación de alto nivel, como menciona. En la clase de Kereselidze he

comprobado las numerosas fórmulas de estudio y tocar la obra en tempo lento era una de las variables más recurrentes. En la práctica estudiaba también de esta forma.

En el c. 91 el mi sostenido último de la izquierda lo coge la derecha, según dice. Igualmente pasa tres compases más tarde, en el que la izquierda coge la primera nota de la derecha. Esto último no lo ha llegado a aplicar porque perdía consciencia de la melodía. En el c. 121 añade llevar cuidado con el ritmo. En este pasaje, anteriormente ya he advertido sobre el mismo asunto. El tempo al que va la pieza y la dinámica de *pp* que exige Ravel propician que del todo no haya un cumplimiento estricto de la exactitud rítmica.

En el c. 162 esos acentos, dice Plagge, que sean más agresivos. Incluso, he llegado a hacerlos con un movimiento perpendicular del antebrazo provocando el acento exclusivamente con el peso. Del mismo modo pide que en el c. 228 maximice el efecto del bajo en *pp* seguido de una línea en el agudo en *ppp* que poco a poco crece en intensidad hasta el grave acabando en *f* que, como él menciona, debe ser muy fuerte por lo que optaría por un *ff* o *fff*. Aconsejo mantener la moderación en esta dinámica ya que Ravel solo escribe una *efe*. A continuación, Plagge señala que no hay que poner pedal porque la resonancia del bajo dura alrededor de 3 segundos en desaparecer. Claro que la duración de esta resonancia depende de la intensidad, pero pienso que es acertada esta observación y fiable a la hora de aplicarla; el arpeggio ascendente, en concreto, puedo hacerla con nada de pedal o muy poco.

#### **4.2.22. Plagge 7/2016 (4)**

Aquí se da una continuación del apartado anterior, por lo que se sigue con *Scarbo*.

Plagge insta a revisar todas las tonalidades por las que pasa Ravel en el c. 314 y los siguientes. Afirma que toda la obra está estructurada por relaciones mediánticas (relaciones de tonalidades por terceras). Este profesor ve necesario un análisis formal ya realizado para conocer en mayor profundidad lo que estoy tocando. Un compás antes (c. 313) he de arañar, una forma ambigua de referirse al ataque con velocidad de pulsación. Por otro lado, pide hacer *rubato* de la siguiente: acelerar las primeras notas y decelerar las siguientes. Planificando así la agógica dispongo de un poco de tiempo para cambiar de posición y al oyente le invito a percibir lo próximo como una frase nueva (tal y como es).

El pasaje del c. 236 Plagge lo interpreta como las risas de *Scarbo* lo cual puedo tomarlo como referencia para determinar características del sonido del pasaje, aunque en este fragmento no observo que se pueda asociar totalmente. Sí en el sentido de jugueteón, pero no he empleado tal referencia a la hora de estudio o interpretación. En el c. 345 hay melodía en todas las voces, aunque, a mi modo ver, podría tomar como melodía la línea intermedia que hace la izquierda, el bajo pero no los arpeggios de la derecha que, aun coincidiendo con las notas de la izquierda, tienen una función más ornamental.

En 07-PI7/16(4)S-5a, el primer clímax, requiere que lo haga más lento. También asocia lo que suena aquí cuando en el poema dice que *Scarbo* «se hace tan grande como una iglesia». En esta ocasión sí veo una correlación y puedo emplear la comparación para inspirarme según me lo imagino.

En el c. 386 llama la atención sobre el tempo que necesito para que los apagadores hagan extinguirse las notas graves. Los trinos tengo que revisarlos por su duración tanto en el c. 435 y 439. Esto no lo cumplía del todo, pero más tarde insistí más en respetar su valor. Es conveniente no solo hacerlo sino también comenzar las batidas del trino desde el principio de este.

En el c. 436 en particular señalo que Plagge también conocía la línea del bajo que empieza ahí. Considera que el pedal se ha de adecuar lo máximo posible a esta línea. En esta aportación cabe matizar que deberé realizar cambios parciales del pedal. En el c. 448, afirma acertadamente que las segundas están relacionadas con la flexibilidad del pulgar de Ravel, algo ya mencionado en el capítulo primero.

En el c. 472 propone una digitación extraña. En las teclas negras se pone 2-3-4-5 mientras que en las blancas se digita con pulgar. Se puede probar, aunque del todo no he llegado a familiarizarme con esta digitación y no la he aplicado. Seguidamente da una serie de posibles adaptaciones en el c. 476 para coger las últimas tres segundas con izquierda, derecha e izquierda respectivamente. No obstante, al practicarla tampoco he conseguido dominarlas y hacerlo todo con la derecha me ha supuesto una mayor facilidad y claridad.

Por otra parte, en el c. 523 reseña hacer el *crescendo* «más bien casi al final» porque Plagge cree que de esta forma se percibe mejor el efecto. Realmente, a veces peco más por empezar demasiado pronto el *crescendo* es por eso que esta pauta contrarresta esta tendencia, por ello creo que debo aplicar. En el c. 564 observa que no debo hacer tanto *crescendo* en la izquierda porque dice que «lo que hay que



escuchar es el si mayor que lo hace la derecha». El pensamiento armónico de Plagge se hace patente en esta clase de directrices. No he aplicado con la suficiente rigurosidad, pero pienso que es importante tener en cuenta este comentario.

En el c. 573 Plagge exige que respire en ese silencio de semicorchea. He de respetar el valor lo suficiente y no apresurarme para dar los acordes. En el primer compás de la siguiente página remarca que los arpeggios del acompañamiento deben tener menos intensidad. Que no por querer destacar el vaivén de los arpeggios y sus variaciones dinámicas (*cresc.* y *dim.* en subidas y bajadas) tape el plano sonoro protagonista del tema que se presenta en el segundo compás.

El c. 616 Plagge lo ve como un sonajero, cosa que no comparto del todo por no sugerirme un sonido tan impresionista. Propone trabajar la mano derecha, si me da problemas, como un trino de do doble sostenido y re sostenido lo cual creo que es acertado. Por último, en el penúltimo compás se indica quitar el pedal cuando toque el arpeggio, tal y como señala la partitura y que va en contra del precepto de Kereselidze que decía mantener un poco de resonancia. Opina que a la velocidad que va la pieza es más realista lo que dice Plagge, aunque si consigo resonar más el bajo sin restar valor al silencio de semicorchea siguiente opto por esto. En la mayoría de las interpretaciones he elegido hacerlo sin pedal el bajo.

#### **4.2.23. Pochekin 7/2016**

En la clase con Pochekin la obra trabajada es *Ondine*. En primer lugar, pide calcular el límite propio de intensidad para tocar en *ppp*, esto es sin que no suene la nota. En segundo lugar, dice que era difícil de escuchar. Esta anotación hace ver que a Pochekin no le sirve la búsqueda del límite tocando *ppp* si las notas son difíciles de escuchar por lo que añade un requisito sonoro más a lo anterior: que suene con un sonido lleno, proyectando hasta la última fila de la sala; hasta ahí se debe escuchar con facilidad. Es el propio pianista el que debe sentir su límite, afirma Pochekin.

Los acordes del inicio de la pieza han de ser muy claros, reseña que tengo que tocar más con la punta del dedo y muy de cerca. Esta punta del dedo, para Pochekin, es la que da una articulación clara. Además, al igual que Toh es partidario de tocarlo desde cerca. Aunque otros profesores no se hayan pronunciado al respecto es impensable que este pasaje se pueda tocar con un ataque desde fuera del teclado puesto que es rápido y debe sonar *ppp*, ya solo el tramo a recorrer desde fuera del teclado a la velocidad necesaria provocaría una dinámica mayor.

Señala que la mano no debe estar blanda, algo parecido a lo que Rouvier se refiere con mano firme o fija. Esta directriz me la da queriendo decir que los dedos deben asegurarse en las teclas a las que van y están, y así evitar roces. En la práctica he conseguido esta firmeza a base de estudiar lo más fuerte que pudiese a la velocidad original de la obra.

A continuación, da unas pautas para estudiar dicho pasaje, primero trabajar sin pedal (véase cómo también lo ve imprescindible como Kereselidze), luego con pedal y buscando más en la escala de grises. Esto último hace referencia a la gradación que existe cuando piso el pedal, medio pedal, un cuarto, tres cuartos, etc. Observo que Pochekin, ya también me incita a experimentar con la producción sonora a través del pedal, como Plagge.

Puntualiza que el tema de *Ondine* es una canción y no debo tocarlo tímido, «que sea con más vida». Esto último, aun siendo ambiguo, creo que es una corrección a la linealidad de la melodía de la izquierda, incitando a realizar más pronunciadamente los reguladores y las dinámicas por las que pasa Ravel. De igual modo, al ser una canción muy larga por la extensión de su melodía (que se entrelaza sucesivamente) Pochekin advierte que no la fragmente. Esto hace referencia a la anterior mención a ir con dirección hacia delante como si hubiese una gran frase y lo señala por las pequeñas licencias del tempo que retrasan y rompen la continuidad entre las secciones.

Por otra parte, menciona pronunciar todas las notas con expresión. El profesor alude a tocar con emoción. Luego, pide que todo sea muy claro y más *cantabile*. Insiste en la expresividad, pero también en la claridad porque a veces hay sonidos que ensucian el resultado sonoro o cambios de pedal que no son lo suficientemente precisos. A continuación, pide que escuche el descenso de intensidad de una nota desde que es percutida. Esto lo solicita para entender desde qué intensidad he de percutir la siguiente, es decir, demanda una relación de dinámica entre la nota anterior y la siguiente como ya reivindican otros profesores.

Pochekin, en general, apunta que las puntas de los pulgares debo utilizarlas más. Es una anotación interesante porque mayormente utilizo la parte lateral, no obstante, en casos concretos podría emplear, por ejemplo, la última nota de los *glissandi*. Asimismo, destaca que el tempo no debe ser demasiado lento y lo tengo que encontrar atendiendo a la izquierda. Una vez más, pienso que la equivalencia de 108 la negra es adecuada.

En el c. 14, Pochekin remarca que tengo que escuchar como si la izquierda tuviese dos voces. Quiere decir que debo tratar a la octava arpegiada como si fuesen dos líneas al unísono no pensar que la octava es el resultado de una línea siendo reforzada por otra. Este precepto lo tenía en cuenta para música de Chopin por ejemplo, pero, en acorde a esta directriz, también se puede aplicar a *Gaspard de la nuit*. El impacto de pensar de esta forma es dar la misma importancia a la voz inferior que a la voz superior y por tanto que estén en el mismo nivel de intensidad.

En el c. 16, señala que es todo seguido, sin cortar este compás del anterior. Seguidamente hace referencia a que sea todo más flexible con la propia aclaración de que se refiere a que siempre siga hacia delante. Efectivamente, Pochekin aquí también aboga por no fragmentar la «canción» que efectúa *Ondine* (la melodía). En el c. 21 vuelve sobre el hecho de tocar expresivo, con musicalidad y emoción.

En el c. 29 puntúa que el fa sostenido 3 (de la octava central) tiene que tener un poco más de intensidad. Esto es así por su valor de duración y porque se junta en registro con las notas de la izquierda, que cumplen la función del acompañamiento, y la probabilidad de dejar de oírla es mayor. En el c. 40 exige que no sea más fuerte (tener control del equilibrio dinámico), sin embargo, un compás después la izquierda sí un poco más clara. Estos dos compases han de ser trabajados con manos separados por su complejidad en el cruce de manos (para ambas manos) y la repetición de notas (para la derecha). Un compás más tarde asocia el sonido con las gotas de agua y dice que representarlas corresponde al quinto dedo de la derecha. Una vez más, observo cómo este dedo en particular recibe atención por parte de otro profesor. Considero también que tienen un protagonismo especial al resto de dedos por eso he de trabajarlos con mayor diligencia.

En 31-Po9/16O-20 otra vez trata el concepto de expresividad, insistiendo en su aplicabilidad continua, como Kereselidze, y lo cual recomiendo en buena medida. En 32-Po9/16O-21 señala que si no pone ninguna indicación de respiración o *rit.* o calderón siempre siga adelante. Pochekin reitera que no he de parar a menos que lo indique el compositor por la fuerte tendencia a hacer pequeños retrasos del tempo. Es importante que me habitúe a seguir un pulso constante.

En el c. 46 Pochekin exige poner el pedal e ir cambiando poco a poco en los siguientes compases mientras que en el c. 52 se pone un nuevo pedal otra vez. Recalca que las dificultades de la derecha no pueden hacer perder tiempo a la izquierda. Justamente esto es lo que me sucedía, intentaba lograr un sonido adecuado

(con una relación óptima de la nota anterior con la siguiente) y robaba tiempo. Evitar tener tensión en los dedos, muñeca y otra articulación es buen aliado porque mantener la relajación permite conseguir con más facilidad esa correspondencia dinámica entre nota y nota.

En el c. 55, apunta que el bajo debe ser más claro. Dos compases más tarde él propone estudiar en *non legato* y luego por grupos. Además, también se puede trabajar nota a nota, sumando otras notas conforme vayan saliendo a velocidad e intensidad originales (o incluso más). De los compases 65 a 66 insiste en no parar, siempre yendo hacia delante. Es persistente en este asunto.

En el c. 72 Pochekin exige practicar más los *glissandi*, la continuidad de estos es requisito para poder encajar adecuadamente la izquierda o derecha. Tres compases después vuelve a demandar más claridad, al igual que en el c. 83, en las fusas. En este mismo compás la última nota debe ser más fuerte (plano sonoro), tal y como sugiere Pochekin. En el c. 88 reclama no ralentizar y un compás después propone intentar que sea el mismo tempo que en el inicio, al igual que Rouvier.

Finaliza la clase explicando que tengo que trabajar por fragmentos, por páginas (o por grupos, como ha comentado antes) aunque también advierte que eso tiene el peligro de fragmentar la obra. No obstante, pienso que es imperioso hacerlo en la fase de estudio de una pieza, por lo que si se fragmenta se tendrá que solucionar posteriormente atendiendo a las anotaciones de seguir adelante, pensando en que no existen divisiones por frases, sino que todo es partícipe de una «gran frase» hasta el final de la composición.

#### **4.2.24. Raekallio 9/2016 (1)**

En esta clase de Raekallio trabajo *Ondine*. Valora que he hecho buenas cosas a nivel de interpretación, pero podría ser, en general, «más secreto». Esto es una referencia ambigua y quiere decir en realidad con menos intensidad.

El tema del inicio he de cuidar la línea, sin que haya notas que se escapen con su intensidad (acentos) del horizontal. Cabe resaltar la utilización del concepto «horizontal» que también emplea Kereselidze para referirse al mismo hecho, una línea melódica que tiene correlación de intensidad entre una nota y otra. Es justo este hecho el que aborda también, en la interpretación me sucedían picos de intensidad que rompían la uniformidad de la línea, debe ser un canto que con total naturalidad que

liga unas notas y se mantienen a una misma intensidad si variaciones que sugieren artificialidad.

En el c. 5, destaca que no debo esperar para dar la primera nota, solo que suceda. Una vez más, se incide sobre este tema, no ralentizar el tempo, aunque sea por necesidad. Opino que debe seguirse con rigurosidad este tipo de anotaciones.

De nuevo, remarca que «no haya notas que son muy *p* y otras muy *f* porque esto rompe la melodía» y hace que sea difícil de unir. Como he comentado previamente, esto sucedía a veces por la tensión en los dedos y muñeca (principalmente). Plantea que le suscita curiosidad que *Ondine* empiece en el registro agudo y poco a poco avanza su escritura cada vez más hacia el registro grave. De alguna forma expone una comparación de un lago que conforme se adentra uno es más y más profundo; este escenario corresponde muy bien con *Ondine* y podría llegar a verlo de esta forma la anotación de Raekallio. No obstante, observo que el registro agudo no es menos explorado, aunque la escritura se sitúe en la tesitura grave.

Demanda conseguir más *ppp*. Algo que ya ha venido advirtiendo Pochekin y otros profesores. En el c. 21 Raekallio explica que no se acelera, al contrario, se ralentiza, pero ya al final del siguiente compás por la indicación que escribe Ravel. De la misma manera, pide que respete los *cédez* o *retenu* que apunta el compositor. Cabe decir que siempre los he respetado, pero Raekallio puede referirse a interpretarlos más marcadamente, haciendo el *rallentando* más evidente.

En el segundo tema (tonalidad de sol sostenido mayor, añade Raekallio) en lugar de interpretar más secreto ahora quiere más descubierto y asertivo. De alguna forma el carácter de esta parte es con más convicción, aunque la dinámica no varía en gran medida pues es *pp*. No obstante, tengo que aplicar esta anotación con moderación ya que no se trata de cambiar la intensidad del tramo sino una forma de sentir lo escrito y expresarlo diferente. Con este tipo de directrices se asemeja Raekallio a Kereselidze, buscando enseñar la interpretación tanto en el plano de matices o de mecánica como en el de sentimientos (caracteres) o visualizaciones (imágenes) mentales. En esta línea, comenta que el bajo tiene que ser más aterrador en el c. 45, cosa que no puedo plasmar más allá de haciendo escuchar dicha nota y respetando el *ppp* pero que indica al intérprete cuál es el modo de sentir o qué carácter sentir a través de este estímulo que funciona como inspiración.

En el c. 67 demanda que relaje la mano ya que estaba tensa, algo que siempre hay que tener en cuenta: se puede tener descansos durante la interpretación. Durante

los cc. 71 y 72 comenta relacionar mejor los *tempi*. Requiere más expresividad en el c. 80 al igual que el pulgar ataque igual de fuerte que las otras notas, una vuelta a la idea de relación de intensidad entre una nota y la anterior en búsqueda de la uniformidad de la línea.

En el c. 83 propone una inteligente pedalización. Consiste en presionar silenciosamente todas las notas que pueda con la izquierda (no necesariamente distribuyendo una nota por dedo, puedo extender la mano todo lo posible y presionar tanto teclas negras como blancas) desde la nota más grave para aportar color al pedal del c. 84.

El arpeggio a dos manos del c. 88 comenta Raekallio que he de hacerlo exclusivamente por posiciones, algo que muestra la relación de Ravel con el pianismo de Liszt. No obstante, puntualiza que una vez conseguido esta forma de realización puedo ayudar al paso del pulgar con un pequeño gesto de muñeca. Raekllio apunta que la sucesión de acordes mayores las interpreta como las carcajadas de *Ondine* al final del poema cuando es rechazada por el mortal. Creo que es una correspondencia viable y puedo tomarla como inspiración para influir el resultado sonoro en esta dirección.



Imagen 122 *Ondine* (Ravel 2010b, p. 14)

En cuanto a *Le Gibet* exige que no haya ralentización de tempo en las primeras notas, pero ha comentado que esto lo he efectuado correctamente. Aclara que la nota siguiente a la que tiene el acento debe tener menos intensidad, lo cual parece obvio porque lleva un *staccatto* ligado y está en parte débil.

En el c. 6 comenta que no él demostraría cambio de intensidad, aboga por mantener la intensidad. Aun así, pienso que un poco de matiz hacia mayor intensidad ha de percibirse porque está indicado *p*.

Hace referencia a la campana proponiendo que permanezca igual en el c. 12 y siguientes, es decir, que la mantenga dinámicamente hablando. Es curioso que evoque la imagen de la campana al igual que Rouvier. Puntualizo que hay unanimidad en relacionar el pedal de si bemol con una campana. En el c. 20 y similares exige más *piano*. Ciertamente el elemento en acordes por movimiento contrario debe ser en *ppp* sin embargo los si bemoles sobresalen un poco más en términos de intensidad.

Raekallio explica que si mantengo la obra estática (tanto a nivel de tempo como, pienso, a nivel de gestualidad, pero sin muchos movimientos) puedo obtener un efecto más acorde a *Le Gibet*, añadiendo que en el c. 28 y los siguientes el mismo Ravel parece ser lo que busca. Esta línea de interpretación parece adecuada. En el fragmento que indica Ravel sí que debo caracterizar un estatismo gestual (espalda erguida) e inexpresividad facial, pero durante el resto de la obra disiento, pensando que se pueden producirse los justos movimientos del codo o espalda. Por mandato directo del autor no contemplo en ningún caso que afecte la agógica.

#### **4.2.25. Raekallio 9/2016 (2)**

*Scarbo* es la pieza que se trata en esta clase. Raekallio aplaude la idea de mostrar la línea de los bajos de sol sostenido (c. 436) a sol sostenido (c. 468), por lo que más razón a la hora de destacarla. Raekallio pide más correspondencia de tempo entre la introducción (c. 1), el c. 32 y la reexposición de la introducción. Esto ya se advierte en otras clases por lo que conviene seguir el consejo, aunque ha sido difícil implementarlo con total meticulosidad. En el c. 2, exponer los choques de segunda lo demanda Raekallio. Esta anotación da cuenta de que las segundas o séptimas (todo intervalo disonante en general) no debo disimularlas haciéndolas más *piano*.

Por otro lado, en el c. 16 propone coger el cuarto acorde con la mano derecha. En el 41 indica poner un poco de pedal. El apunte 06-Ra9/16(2)S-6 consiste en que a Raekallio le gustaría sentir un sonido parecido a un soplo. Esta comparación permite interpretar si lo que quiere el profesor es una articulación más ligera, un tempo más estable y continuado o una dinámica más baja.

Explica en el c. 95 y similares que hay que replegar el dedo exageradamente, tanto que la tecla rebote. Esta forma de articular la utilizo mucho en *staccatto*, no obstante, Raekallio invita a utilizarla cuando no está escrito *staccatto*. Esto se debe a la velocidad vertiginosa a la que va la pieza. De todas formas, recomiendo utilizarla porque así mejora también la repetición y la velocidad de pulsación de la nota.

Por otra parte, en el c. 121 exige que los acordes cumplan con el ritmo que está escrito. En este fragmento he hecho mucho hincapié, cabe ser preciso con la métrica de cada uno de los valores al tempo original de la obra. Para facilitar la realización del c. 171 me sugiere pensar el la bemol como parte de la octava de la mano izquierda. Este recurso es útil y se emparenta con el truco para dar los bajos simulando la posición de octava de Kereselidze.

En el c. 196 propone una digitación para las dos notas superior, 4-2 y 5-3 que es cómoda y mejor que encadenar 5-5 en voz superior consecutivamente; me permite más control sonoro. Invita a estudiar por posiciones en el c. 232 para poder efectuar con total garantías de éxito este arpeggio ascendente. Cabe recordar que la mano derecha va en grupos de tres mientras que la izquierda va en grupos de cuatro. A continuación, señala que las primeras tres notas han de ser más fuertes en el c. 313, lo cual hasta ahora ningún profesor me había puntualizado y ayuda a generar mejor efecto de *diminuendo*. En los compases anteriores advierte practicarlos tocando únicamente la línea de los pulgares con las dos manos. Esta fórmula de trabajo ya la he observado en clases anteriores y la llevo a cabo si no escucho esa línea cuando es tocada de la forma original.

Raekallio menciona que en el prefacio de los estudios Debussy escribió que no había anotado digitaciones porque quería dejar esa búsqueda al servicio de la idea del intérprete, cosa que sugiere experimentar con las digitaciones y adaptaciones y el diferente sonido que producen en la obra. Comenta que una de las diferencias entre Ravel y Debussy es que este último sigue más la técnica de Chopin y el primer la de Liszt (nuevamente se recuerda a este compositor) que se basa en la interválica interna de acordes, afirma.

En el c. 346 aconseja estudiar los bajos en octava tocando solo el pulgar, pero con la posición de la mano en octava a lo que llama «octavas fantasma». Es justo el mismo tipo de ejercicio que asegura Kereselidze que funciona y, en mi opinión, debería seguirlo. Y así ha sido hasta tenerlo dominado. De los cc. 429 al 430 vuelve a reclamar más correspondencia del tempo con el resto de la obra. En este compás propone una digitación de 3-1-3-4-5-4 en la derecha. En este lugar cree mejor una digitación de 2-1-2-3-5 por su comodidad. De igual modo, aconseja que es muy «light», es decir, con nada de peso y muy ligero. Por último, en el c. 448, reclama que la digitación sea «ergónomica», adecuada a la fisionomía de la mano de cada intérprete.



#### **4.2.26. Kereselidze 12/2016**

Respecto a la obra *Ondine*, Kereselidze remarca que me sobró melodía y me faltó relleno en la p. 2, s. 4. Con relleno se refiere al acompañamiento, por lo que he de equilibrar mejor el balance de los planos sonoros. No por la melodía ser el eje de la pieza perjudica la presencia de otros elementos. En ocasiones, las intensidades de los planos se casi igualan mientras que en otras se privilegia claramente una a favor de otra. Esto es algo personal de un intérprete y tengo que decidir en qué momentos hacerlo o no, Kereselidze aquí sin embargo es proclive a acercar las intensidades de ambos planos y en mi interpretación aprecio tal anotación. Señala Kereselidze que a veces faltan «deditos» como forma de referencia a articular más activamente, es decir, con un ataque rápido de pulsación.

Respecto a *Scarbo*, reclama que me faltó más pedal, por ejemplo, en los clímax, además de acumulación de sonido a través de este. Demanda que sea más ocurrente lo cual coincide con las directrices de profesores como Plagge que piden experimentar más con este recurso para crear atmósfera. Kereselidze, en esta clase, se hace eco. Aunque en la interpretación realizo pedalizaciones propias y otras que aportan los profesores, invito a probar soluciones diferentes y confirmo los beneficios de este trabajo.

#### **4.2.27. Vinocour 4/2017**

Durante esta clase he trabajado *Scarbo*. La primera anotación que hace Vinocour es que tanto en las escalas, refiriéndose a los ejercicios técnicos que hago como calentamiento en la práctica diaria, como en la música siempre que haya dos manos la izquierda lidera, es decir, que «la cabeza siga a la izquierda». En otras palabras, que me centre en hacer bien esta mano garantiza en mayor medida que salga la derecha lo que no sucedería al revés, al menos esto es lo que pienso que se desprende de esta directriz. No obstante, en una clase anterior un profesor menciona algo parecido respecto al c. 232 y es la derecha la que ha de «liderar». No observo durante la práctica que ninguna mano necesite más atención que otra después de un estudio cuidadoso.

En la primera página Vinocour da algunas pautas de digitación. En s. 2, c. 2 sugiere alternar con pulgar de la derecha la primera y tercera fusa, y con pulgar de izquierda la segunda y cuarta. Se refiere a este motivo como un *tamburo militare*

cuando se queda solo en el último grupo. Además, es precisamente este instrumento al que recurre Ravel también en sus orquestaciones.

En la p. 1, s. 4 el regulador no está escrito tan pronto por lo que crece antes. Entre el c. 6 y el siguiente no se para el tempo Para ello en 08-V4/17S-5 me propone poner el pedal izquierdo en la última semicorchea del sexto compás y crear un efecto de descenso dinámico (que es el que también se busca parando) y esto me permite no ralentizar el tempo y crear un *subito pp* más marcado. Este recurso es bastante eficaz por lo que lo he seguido.

En la p. 2, s. 1 comenta que el bajo (re sostenido) tiene que «ser más» y la derecha en *mf* para poder hacer ese regulador de menos a más. Esto significa que el bajo debe tocarse en *f* aproximadamente, lo cual ya he apuntado en una clase anterior y conviene aplicarlo porque o si no puedo obtener un resultado sonoro más parecido a un regulador que empieza desde *p* o *pp*.

Vinocour aconseja en la p. 2, s. 2 poner pedal, pero entendiéndose todas las semicorcheas. Esta observación la hace porque presupone que el poner pedal vaya vinculado a una menor exigencia de articulación. Reseña que la página va a tempo estricto. En la p. 2, s. 4, c. 4 comenta que no puedo perder la melodía y las segundas no son importantes. De alguna forma estaba dando relevancia a esa línea como intento de articular cada nota. Es importante seguir lo que dice Vinocour en cuanto a esto. En la p. 3, c. 4 el bajo tiene que ser más fuerte al igual que el quinto dedo de la mano derecha. Observamos que este profesor también considera clave los meñiques. En la p. 4, c. 5 las fusas de antes no tengo que ralentizarlas para coger ese acorde. El enlace tiene que ser completamente directo; en tempo.

En la p. 2, c. 3 la mano derecha es más fuerte. En este pasaje pecaba de interpretarlo con menos intensidad de la que demandaba en general por lo que no solo en ese compás se tiene que hacer hincapié ahí sino en toda esta frase que dura cuatro compases.

En la p. 6, s. 3, c. 3 aclara que el regulador empieza con *mf* y hace falta que los quintos dedos los haga escuchar más. De igual modo pasa en la p. 4, c. 1 en la mano izquierda en la cual el bajo re sostenido pide que sea grande. Igualmente, el re sostenido tiene que estar «bien timbrado», es decir, con velocidad de pulsación. No obstante, como esa nota es la última de un *diminuendo* de 4 compases, tiene que encuadrarse en esta indicación de dinámica (p. 4, s. 2, c. 5). Además, añade que tenga precisión rítmica como la «percusión».

En la p. 4, s. 2, c. último vuelve a exigir que la nota correspondiente al quinto dedo la haga escuchar más. Esto mismo lo repite en las dos siguientes anotaciones (27 y 28-V4/17S-18). En resumen, me invita a trabajar escuchando perfectamente la voz superior lo cual es recomendable.

En la p. 5, s. 4, c. 4 sugiere poner un pedal que vaya hasta la p. 6, s. 2, c. 2. Da una digitación (1-2-1-2-1) en la p. 6, s. 6, c. 5 en la mano derecha que es más adecuado porque así el pulgar, que es un dedo con más capacidad dinámica, coincide con la nota con acento. P. 7, s. 3, c. 2 advierte no parar el tempo para tocar el sostenido grave. Explica que he de escuchar cómo empieza (sol sostenido) el artificio y termina (la natural). Hay una relación clara explica, y con ello quiere decir que escuche hasta el final de la frase y para eso es imprescindible la continuidad del tempo.

En la p. 7, s. 5, c. 5 reitera la importancia del bajo y el quinto dedo. En la p. 8, s. 2, c. 3 considera que las notas de adorno han de ser con carácter. Esta anotación también la hace Kereselidze. Vuelve a retomar Vinocour que el quinto dedo de agudos haga «chispas», o sea, con velocidad de pulsación. En la p. 9, s. 2, c. 3 apunta que la nota superior la coja con la mano derecha. Esta adaptación es recomendable seguirla, pero no la he aplicado en la interpretación por la familiaridad con la digitación anterior y el buen resultado que tenía.

En la p. 10, c. 1 audazmente explica hacer el *f* sin *diminuendo* y llevando pensado en la cabeza que luego hay que hacer *subito pp*. Confiesa que así consigo mejor ese efecto, además de cambiar el pedal para el siguiente compás. En parte lo probé una vez y funcionó, pero Ravel escribe *diminuendo* por lo que estaría transgrediendo la voluntad del compositor y es más viable la indicación de la clase anterior que decía acentuar las tres primeras notas. El consejo de pedalización es adecuado, sin embargo.

En la p. 10, s. 3, c. 4 Vinocour reprocha que daba la impresión de que corría y perdía la atención de la última nota de una frase. Menciona que escuche hasta la última nota. De nuevo, se refiere a entender la relación entre el principio de la frase y su final, atendiendo en todo momento a la conducción de voces y cómo se interrelacionan las líneas, yendo a tempo. Por ejemplo, en la p. 10, s. 4, c. 2 hasta el do natural. Remarca Vinocour que no debo tener prisa, «*Scarbo* no tiene prisa no pierde un avión [...]». La p. 11, s. 3, c. 2, t. 3 he de hacerla con la última semifusa arañada (es decir, ataque de velocidad de pulsación) y justo después quitar el pedal.

Dos sistemas después me pide hacer un pequeño *rallentando* al igual que tocar sin pausa el bajo. Vuelve a hacer alusión a este asunto, evitar robar tiempo.

La siguiente anotación es incognoscible por no haberla entendido del todo bien. Seguidamente propone hacer el elemento de la reexposición (p. 12, s. 4, c. 4) con dos manos. Es bastante aconsejable esta adaptación porque mejora la realización del *legato*. Una página después (en el s. 3, c. 5) el re sostenido tiene que ser más grave y agudo. Con esto quiere decir Vinocour que la representación mental (el cómo se imaginan) de estos sonidos es extrema tanto en el agudo como en el grave. En el s. 5 lo ve representado como campanas (se aplica una vez más esa referencia). Apunta que este pasaje equivale a que la «luz del día viene y *Scarbo* ya no tiene poder». Como ya he mencionado el escenario que evoca esta anotación es el adecuado como inspiración.

En la p. 16, s. 4, c. 5 remarca el bajo mi sostenido como importante (debe tener más intensidad, un pequeño apoyo) y escuchar la parte que sigue aplicando la intensificación del quinto dedo por ser la melodía. En la última página (s. 4, c. 2) sugiere que haga en la mano derecha el trémolo con una sexta (fa y re sostenidos) y una cuarta (do doble sostenido y fa sostenido). Esto, para mí, entraña una dificultad mayor al mismo tiempo que una transgresión de la partitura. No obstante, a la velocidad original de la obra la diferencia era minúscula, pero lo seguía apreciando. En el último sistema me manda tomar la segunda última con izquierda pues que se realizó con la derecha, cosa que no lo recomiendo.

Por último, reitera la importancia de no olvidarme escuchar desde el principio de una frase el final de esta. Afirma que están relacionadas siempre como la p. 3, c. 4 y la p. 3, s. 4, c. 5. A través de este precepto también doy cuenta de que Vinocour se preocupa por aspectos formales en el sentido que repara en la cohesión de las frases. Asegura que el re sostenido (que protagoniza la repetición de nota característica del inicio) siempre está por ahí. No confirmo este último hecho, pero lo puntualiza porque la última segunda la integra un re sostenido también y le llama la atención.

#### **4.2.28. Kereselidze 7/2017 (1)**

En *Ondine* Kereselidze reivindica que articule con velocidad de pulsación en *ppp*, a esto se refiere con «más perlas» y «no tan empañado». En *Scarbo* comenta Kereselidze que no hace falta «tanta garra», es decir, no «tan impulsivo» a veces hay

más *cantabile*. Con esto quiere decir que no atropelle las entradas de los temas o frases, cuidando bien que se cumpla con las indicaciones dinámicas.

En lo relativo a *Ondine*, afirma que el motivo del acompañamiento no cambia en el c. 4, t. 2, al contrario que decía Rouvier. No obstante, da la opción de poder hacerlo. En la práctica he optado por hacerlo como está escrito en la partitura (con el cambio) pero que mantenerlo es una alternativa más viable ya que no dificultaría tanto el momento del cambio de dirección del patrón.

En el s. 5, sugiere hacer la anacrusa del primer compás sin *rit.* pero flexible. Se refiere a no preparar una ralentización desde el inicio de compás para llegar al final y poder hacer el enlace al tempo adecuado, pero tampoco mantener el tempo y que el enlace suene atropellado. Lo he trabajado lo suficiente para que el cambio suene integrado sin que se perciba una modificación de tempo sustancial. El poco tempo que coja es a lo que ella se refiere con «flexible». Añade Kereselidze que en el primer tiempo ya tengo que limpiar el pedal. Esto lo considero obligatorio puesto que hay una nueva tónica.

En la segunda página (s. 4, c. 2, tt. 2 y 3) tengo que reducir el exceso de pedal. Un punto medio sería poner pedal por compás, según lo veo. En la p. 3, s. 2, c. 1 advierte ir a un tempo adecuado con la izquierda, atender al ritmo, es decir, a cuántos grupos entran con cada negra de la derecha y, sobre todo, que no adelantar ninguna nota. En 15-K7/17(1)O-7 reclama que toque todas las notas. Kereselidze no permite que pierda ninguna, porque a veces en las dinámicas tan bajas, al querer realizar verdaderamente *ppp* o *pp*, arriesgo y no se escuchan ciertas notas. Por otro lado, exige mecánica (desempeñar todas las figuraciones correctamente) y flexibilidad (se entiende como naturalidad de movimientos) al igual que cantar siempre (alude al canto interno que en primera instancia mencionó Bashkirov y es sinónimo de, a fin de cuentas, implicarme emocionalmente con la pieza).

En la p. 6, s. 5, c. 2 también insiste sobre tocar todas las notas correctamente, como refiriéndose a que todas las notas encajen rítmicamente en el sitio que les pertenece haciendo escuchar absolutamente cada una. En la p. 7, s. 2 señala que no he de parar (simplemente seguir adelante) en la subida del último grupo con do sostenido en el bajo mientras va al inicio del siguiente compás. Realizaba ralentización en este punto y es relevante no hacerlo porque no viene indicado en la partitura y rompe la continuidad y unión entre frases.

Respecto a *Le Gibet*, Kereselidze avisa que con la dinámica con la que toque el motivo «del ahorcado» (esto es el pedal de si bemol) así se queda para el resto de la pieza. Esto en parte significa que no haya variaciones de intensidad, sin embargo, Ravel, a lo largo de la pieza, explora otros rangos dinámicos con ese motivo también (y eso tiene que apreciarse), por lo que puedo entender la anotación de Kereselidze como que el pedal según lo toque así calculo el resto de las dinámicas escritas. Del mismo modo, apunta que Ravel dice que este pedal es lo que más se tiene que escuchar, algo que ya he observado antes, pero que en la interpretación no lo he tenido en cuenta todo el tiempo, también les ha dado más protagonismo a motivos como el del c. 12. Kereselidze advierte que no quiere paradas (del pedal de si bemol) durante la pieza, todos los profesores con los que he trabajado esta obra coinciden, por lo tanto, es necesario hacerlo.

En el c. 17 observa agudamente que mirando bien la partitura quizá el *mf* del compás 17 vaya solo para el motivo del ahorcado. Aunque en la edición de Nichols deja claro que va para la mano derecha y no para este:

The image shows a musical score for measures 15, 16, and 17 of 'Le Gibet'. The score is written for piano in 3/4 time with a key signature of three flats. Measure 15 begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand (m.d.) plays a melodic line with a dynamic of *mf* in measure 17. The left hand (m.g.) plays a bass line with a dynamic of *mf* in measure 17. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Imagen 123 *Le Gibet* (Ravel 2010b, p. 17)

Más tarde (c. 28), Kereselidze opina que fue demasiado abierto, es decir, con más dinámica de la debida. Ella quiere la misma intensidad expresiva, pero sin aumentar la dinámica.

A continuación, Kereselidze aborda *Scarbo* comenzando que en el c. 1 está escrito *pp* pero también acento sobre la primera. Kereselidze lo recuerda para que el acento no se pase de la dinámica propuesta por Ravel. Comenta que el acento se realiza con un ataque más rápido de pulsación. Aquí aparece, una vez más, la referencia directa de Kereselidze a la necesaria velocidad de pulsar como medio para

obtener picos dinámicos. En el c. 2 Kereselidze dice respecto a la izquierda: «de vez en cuando enseñame que tocas». Esto significa que algunas de las veces que se repite este motivo he de limpiar el pedal y lucir la claridad de las repeticiones ejecutadas con precisión. En cierto modo, la profesora busca limitar que la repetición de notas se convierta en un sonido indefinido en el que no se cuida la articulación. Opino que, excepto a lo de limpiar el pedal, la repetición debe ser ejecutada con pulcritud y adecuación al ritmo y velocidad de la obra.

En el c. 32 me pide más dinámica Kereselidze. El c. 55 se caracteriza porque Kereselidze busca más escuchar do, re, la, sol, do y sol sostenidos. En concreto, pienso que más que aumentar la dinámica de la voz superior lo que he de hacer es bajar la intensidad de las segundas. Dos compases después explica que «difuminar es un gesto artístico» en realidad quiere «oír todo». Es justo esto a lo que se refería antes con la nota repetida. Difuminar significa que no hacerlo tan concreto, sino más etéreo o indefinido. Aquí reprocha la indefinición, asegurando que la articulación la he relajado y no se escuchan bien todas las notas. El difuminar se busca cuando garantice la corrección de las notas en su tempo, cumpliendo con su ritmo y los matices que las envuelvan. En el c. 93, recrimina este mismo problema, hacer escuchar todas las notas, al igual que del c. 110 al c. 114.

En el c. 121 comenta que no me olvide de poner el pedal izquierdo. Además, llama la atención sobre escuchar todos los silencios para respirar bien yendo a un tempo estable (p. 5, s. 2, c. 3, t. último o un sistema después).

Recalca en la p. 5, s. 4, c. 4 que debo tocar todas las notas y hacerlo con emoción, sintiéndolas. Para Kereselidze es crucial este último asunto como ya he dicho antes. En la p. 6, s. 2, c. 2 advierte que he crecido dinámicamente enseguida, aún queda por crecer. La distribución de las dinámicas tengo que considerarlas. En la p. 6, s. último c. penúltimo afirma que cada nota es «dientes», como diciendo que deben ser atacadas con mucha velocidad de pulsar. Asimismo, se refiere en el s. 4, cc. 1 y 2 de la p. 7, «arañar» un poco, pero en *diminuendo*. Como se ve Kereselidze utiliza un gran catálogo de términos para referirse al mismo concepto, busca evocar la impresión que le da ese sonido emitido pulsando a mucha velocidad.

La p. 8, s. 2, c. 3 Kereselidze lo entiende como un «baile descarado», el carácter de danza sí es más pronunciado en este momento. Kereselidze insiste en tocar todas las notas otra vez. Dos páginas más tarde hace alusión a la importancia de la respiración de ese silencio de semicorchea (p. 10, s. 2, c. 3). Debo percibir

claramente que no hay reminiscencia de ningún sonido en ese tiempo. En la p. 11, s. 3, c. 3 advierte no atropellar el *p*, no enlazar descuidadamente porque puede sonar *f* por la actividad intensa de antes. En la p. 13, s. 3, c. 5 el re sostenido primero ha de ser como una campana, referencia ya empleada por otros profesores. En el s. 5 exige que articule («deletrear») más todas las notas del pasaje.

Por otro lado, en la p. 16, s. 1 menciona hacerlo casi sin pedal. Sugiere poner pedal central lo cual lo he implementado. También creo conveniente reducir la aplicación de pedal, pero no hasta el punto de no poner casi pedal. En la penúltima página los acordes, según Kereselidze, debo tocarlos con las manos desde mucha altura («como un león» en la expresión de la profesora, para incrementar el tono de fiereza del sonido). Esto es un aspecto de gestualidad muy llamativo visualmente y que ha venido reclamando en clases anteriores, pero no lo he logrado del todo por su complejidad al tempo que se requiere. En la última página comenta que hay que preparar la posición (desde el compás previo) y sentir el impulso que surge antes que la mano pulse la tecla (s. 4, c. 3). Esto último no lo explica del todo concreto. No se refiere a hacer un movimiento de la mano izquierda antes de tocar y no pienso que haga falta un impulso (visible).

#### **4.2.29. Kereselidze 7/2017 (2)**

En esta clase la profesora me exige no acostumbrarme a rozar notas, y que cuando surja algún fallo lo corrija enseguida. También, reclama que no debo soltar tan rápido las notas, es decir, sin respetar su valor. En esto estoy de acuerdo, pero cuando el siguiente pasaje demande, para su mejor realización, que anticipe la posición se priorizaría esto a mantener los dedos sobre las teclas por respeto al valor de la nota.

#### **4.2.30. Kereselidze 1/2020**

En cuanto a *Scarbo*, aquí Kereselidze explica que, aunque esta obra no se enmarque en el periodo romántico no significa que sea menos emocional que una obra que sí lo haga. Pone como ejemplo del c. 32 al 35. Esto ya lo ha comentado Kereselidze en una clase anterior.

Comenta que he de jugar más, es decir, el carácter es más cercano a esto que a una seriedad solemne. También el poema representa al personaje de *Scarbo* de esta manera, travieso. Kereselidze quiere que la danza que se intuye en la pieza la tome desde un carácter más juguetón.



No obstante, también recalca que le ha faltado implicación en la obra, «viviendo cada detalle» con más emoción. Reivindica que hay matices que deben ser muy espectaculares al oído. Esto lo consigo con un trabajo del ataque muy veloz junto a una corrección en la realización de las dinámicas y articulaciones. Muchos de estos (ejemplo: c. 228) reflejan una voluntad de mayor efectismo. Recomiendo escuchar obras de orquesta de Ravel (anteriores a la composición de *Gaspard de la nuit*) para inspirarse en el ideal sonoro que manejaba en el momento de la composición de esta obra.

Por otra parte, observa que el ritmo se cumple con corrección mientras que del tempo avisa no rebasar el apropiado, aproximadamente corchea 84. Tal y como decía Rouvier asegurando que si subo más de un punto metrómicamente hablando ya está mal. En cuanto a la p. 15, s. 5 y 6 comenta que la escritura de las olas era demasiado calculada. Se refiere Kereselidze a que sacrifico fluidez con el fin de hacer coincidir las notas de la derecha con las de la izquierda justo en las partes que caían. Esto no puede ocurrir a costa de la fluidez del tempo.

### **4.3. Análisis de los apuntes de las sesiones de estudio**

Los apuntes comienzan con un sistema de trabajo transmitido por Rouvier para dejar caer el peso del brazo y acostumbrarse a tener esta sensación mientras se interpretaba. Este ejercicio se puede realizar tanto sentado, en la banqueta en frente del piano, como de pie. Recalca que en la realización del ejercicio la respiración tiene que ser de diafragma.

Este trabajo lo realicé en cada sesión de trabajo una vez aprendido, pero lo fui dejando de lado tras comprobar que, por más que lo practicaba, no cumplía su objetivo (reportar una mayor sensación de dejar el peso caer durante la ejecución) nada más que justo después de haberlo efectuado. Otra función de este ejercicio era percibir la tensión acumulándose en el músculo deltoides del hombro y liberándose cuando se dejaba caer el peso del brazo en el teclado del piano. Con este fin sí que fue beneficioso.

Posteriormente, anoto que tienen que sonar todas las notas con el sonido que se quiere, en respuesta al deseo de que la interpretación plasmase la representación mental que tenía de la obra (el canto interior o voz que Bashkirov o Kereselidze mencionan), o, en otras palabras, que los dedos obedeciesen la voluntad personal de

interpretación. Pero también que no dejasen ni una nota sin sonar. Defino el sonido *bueno*, entendido a mi forma de ver como aquel que se adecúa a la partitura y es un reflejo de la voluntad (o canto interior o voz) interpretativa del ejecutante, es la guía sobre la que tengo que juzgar la ejecución.

En este punto ya afirmo conocer la capacidad de «velocidad de dedo», o sea la velocidad de pulsación y escape de la tecla. Además, apunto que, tras practicar los ejercicios del anexo 2 en ocasiones el sonido ha salido «sin proyección ni dirección». Estos dos conceptos tienen significación difusa. Lo que intento transmitir es que, después de cultivar mucho la actividad digital, cuando interpretaba una obra empleaba únicamente esta y no había participación de la representación mental (también llamado implicación emocional o canto interior) u otras articulaciones braquiales como la muñeca. De ahí la importancia de, incluso en los ejercicios puramente mecánicos, implicar la voluntad interpretativa (con emoción). No obstante, con la práctica fui conciliando dicha faceta mecánica trabajada (actividad digital) con los aspectos más aletargadas (representación mental y participación corporal).

A continuación, después de haber adquirido esa capacidad de pulsación veloz de la tecla, hago referencia a la relajación, combinada con timbrar «al corazón del sonido» (esto es pulsación veloz) cada nota siempre en su correspondiente intensidad, lo cual es necesario para que la música no sea lineal. Posteriormente, hago mención al peso como recurso a tener en cuenta, al igual que al sonido. Pero la redacción del apunte es confusa. Lo más probable es que me refiera a que el peso y el sonido son equivalentes, uno produce el otro y viceversa. Sin embargo, es obvio que el sonido no solo depende del peso, en ciertas escrituras el sonido lo proporciona la actividad digital y el peso no interviene como en pasajes en *ppp* de *Scarbo* u *Ondine* que son a *tempi* altos.

Por otro lado, señalo la flexibilidad y relajación que hay que procurar en la espalda, el brazo, el codo y la muñeca. También se puede añadir la mano y el antebrazo. Se observa el cuidado por la técnica corporal que ya se viene advirtiendo por profesores como Toh, Rouvier y Kereselidze durante las clases.

Más adelante, propongo diversas fórmulas de estudio que enlazadas crean un sistema de trabajo. Consiste, primero, en escuchar la obra, luego volverla escuchar con la partitura que se utilizará para estudiarla solfeándola. Esto lo menciono para ser consciente de cómo se organiza el ritmo dentro de los pulsos lo antes posible. Después se coge la partitura y se toca a primera vista a una velocidad que no permita

parar el tiempo con implicación emocional. Obsérvese los factores con los que se juega: el tempo y la expresividad. Más tarde, se digita la partitura intentando también emocionarse y mejor si esto sucede fuera del piano para potenciar la escucha interna de la pieza. Se insiste continuamente en emocionarse como sinónimo de tocar siguiendo el canto interior y también se destina una parte del trabajo exclusivamente a digitar, lo que da cuenta de la importancia que se le da a la digitación y que ha determinado el estudio posterior. Seguidamente, se procedería a documentarse sobre el contexto histórico de la obra y del compositor en esa época. Pienso que es un proceso fundamental, aunque en ocasiones no se dispone de tiempo para efectuar una documentación en profundidad. Una vez se hace esto, se vuelve al piano para analizar la estructura de las frases «pequeñas inspiraciones» (con esto se refiere a líneas melódicas secundarias a subrayar, contrapuntos, secuencias, bajos relacionados, etc.) con todo el sentimiento. De nuevo, insisto sobre la expresividad en la ejecución además de en el análisis formal y armónico. Llegados a este punto, se comienza la memorización y hasta que no se tenga memorizada no se sube la velocidad. En esta fórmula de estudio se suceden numerosas repeticiones de la obra, integrando el canto interno (voluntad o representación mental) con las indicaciones de la partitura a un tempo lento hasta que se han memorizado tanto los matices como las notas. Después, se pasa a memorizar los movimientos corporales comprobando que se ajustan al estilo y naturaleza de la obra, es decir, la impasividad de *Le Gibet*, o la agitación traviesa de *Scarbo*) siempre conectados a la música (con implicación emocional). Es curioso esta fórmula de estudio, que, aunque no la haya aplicado enormemente, tiene por objetivo deshacerse de movimientos viciados o automatizados que surgen; creo que se debería implementar al estudio. A la postre, reitero que «cada vez que se toque el piano que sea por devoción». Esto significa tocar con ganas (por amor a la música) queriendo decir que la interpretación musical no se tiene que llevar a cabo solo como mero acto de virtuosismo digital sino implicándose en la materialización sonora de representaciones mentales o impulsos emocionales.

Por otra parte, apunto que la posición idónea de la banqueta es justo en frente del pedal central. Este precepto lo aplicaba con el hecho de que la banqueta debía estar de forma que se tuviese en frente de la mirada el mi de la octava central del piano. No obstante, he observado que dependiendo qué rango de notas utilice una obra será mejor adoptar una posición u otra. Después, sostengo que la «cabeza [tiene

que ir] por delante de los dedos», es decir, pensar por adelantado en la música que viene. Esta afirmación es producto de la falta de concentración.

Cabe destacar la no predictibilidad con la anotación de «interpretar la obra como si fuese la primera vez que [se] toca». Al igual que pasa cuando se toca por primera vez una obra que las nuevas sonoridades tocan la sensibilidad de una manera especial, esto tiene que pasar después de haberla interpretado mucho y conocerla muy bien. Esto se consigue a base de impedir una reproducción mental, automatizada e inconsciente de la obra (normal por las incontables repeticiones de la obra) en la que no interviene la voluntad (o canto interno) del intérprete. Más adelante comento cómo trabajar para mitigar este problema.

Por otro lado, explico que hay que trabajar hasta sentirse satisfecho con una obra. Solo entonces, se pasa a otra. Esta anotación destaca que hay que buscar la perfección, entendida como la ejecución de las notas expuestas en la partitura con sus matices. Prosigo diciendo que se ha de buscar un sonido bonito y una interpretación correcta.

Después señalo dos ejercicios encaminados a incrementar la velocidad de pulsar. Estos son esbozos primitivos de los ejercicios sistematizados en el anexo 2. La mecánica que busco trabajar en estos dos apuntes ya se explota en los ejercicios creados. No obstante, es de reseñar la importancia con las que se trataban y que ha influido enormemente la fase de calentamiento y la mejora de articulación en las piezas.

Amplió el concepto de implicación emocional obligatorio en una obra refiriéndome a que es necesario el canto interior (desde la pura emoción) desde la «pura belleza y regocijar cerrando sentidos utilizando exclusivamente el oído». Apunto con esto último a escuchar atentamente. El apunte de después, por cómo está expresado, no se ha podido conocer a qué se refiere.

A continuación, recupero una anotación de Rouvier que dice que cuando mejoró más fue cuando practicó sin pedal porque ese hábito perfecciona mucho el *legato*. En adición, anoto que lo que fascina es cuánto sentimiento (emoción o pasión) se ponga en una interpretación, en el sentido de la intensidad con la que se vive la música.

Apunto, también, que el quinto dedo se debe notar (es decir, se debe escuchar con claridad) con sonido timbrado siempre. Esto significa que ataque con velocidad de pulsación. Vuelvo al asunto de la expresividad señalando practicar desde la

espiritualidad, escuchando desde cerca (esto equivale a lo mencionado antes de «[cerrar] sentidos utilizando [...] el oído»). Comento luego que se obtuvo una «naturalidad con emoción y técnica que permitía [esa] relajación» que da buen sonido tras varios días ejercitándome con el anexo 2 y descansando un día. Vuelvo a referenciar los beneficios de estos ejercicios de fortalecimiento.

A continuación, apunto a que no hay que olvidar las enseñanzas de Toh centradas en la flexibilidad de la muñeca y el codo. De igual modo referencio a Kereselidze. Ella señalaba que llenar espacio es tocar con más intensidad dinámica («con más sonido») ya que es como imaginariamente se siente (aunque no se sea consciente). Esto me ha ayudado a promover el hecho de proyectar el sonido pensando en que en una sala de conciertos se debe escuchar hasta en la última fila.

Aconsejo, más tarde, practicar un fragmento u obra entera variando entre *fff* y muy rápido o *staccatto* y *ppp*, etc. Todas estas fórmulas de estudio se pueden encontrar de forma más esquemática en el análisis de la clase de Kereselidze del 12/2015. A continuación, explico que es bueno hacer los ejercicios de fortalecimiento (anexo 2) bajando y subiendo lentamente la tecla, tanto que no llegue a sonar la nota; una pequeña variante para percibir la resistencia que ofrece el peso de la tecla. Después hago una observación sobre la técnica comentando que la entiendo como un entrenamiento que permite hacer la obra sin fallos y cumpliendo los matices, aunque no haya emoción. Sin embargo, que lo que «engancha» es esa emoción que «desgarra» y provoca una «expansión del ser, una sensación de exaltación». Esta reflexión da cuenta de la dicotomía entre la «parte animal» y la «parte espiritual o intelectual» a la que se refería Kereselidze. La exaltación es el estado en el que toda figuración se procesa a través de un filtro de sensibilidad mayor y permite interpretar con implicación emocional.

Prosigo destacando la cuestión de fijar bien los silencios (haciéndolos escuchar), y mejorar el sonido. Esto lo consigo a base de estudiar la técnica, o, mejor dicho, la mecánica en los pasajes complejos, desde la emoción. Subrayo que hasta que no termine las obras no se despega las manos del teclado, quitando antes los pedales. Esto conviene aplicarlo en un contexto preciso de una obra como *Gaspard de la nuit*, no sin embargo en obras que finalizo liberando las manos del teclado por todo lo alto.

Más adelante, desarrollo que hay que interpretar como si toda la obra estuviese dentro de una misma ligadura (esto es una gran frase) o línea. Hay que seguir siempre

adelante, sin ralentizar el tempo. Estas ralentizaciones ocurrían porque quería conseguir un buen sonido y enlace y no practicaba lo suficiente dicho pasaje para vencer las trabas técnicas de la escritura o de la digitación. Más tarde, se fue prestando atención a estos problemas y dándoles solución.

La exageración de las emociones y el carácter de la pieza (se refleja en la interpretación exagerando las dinámicas y la gestualidad) es clave para acelerar la entrada en un estado exaltado. Afirmino que hay que llenar la sala, por lo que no hay que descuidar el volumen dinámico de las notas. Menciono que la práctica está para destruir barreras y el sentimiento (o exaltación o representación mental) está para hacer amena la práctica. Esta filosofía es interesante pues le da un sentido más conciliador a la dicotomía entre la capacidad mecánico-digital y la capacidad imaginativa-emocional.

Expongo que no hay más dificultad para interpretar fuera de hacer y respetar lo que pone la partitura porque el sentimiento es inherente al pianista. Es cierto en parte, pero dicho sentimiento ha de ser puesto en práctica por el intérprete y cultivado, si no corre el riesgo de enfriarse. Esto es un descargo de responsabilidad por el extenuante esfuerzo ejercido para mantener ese estado de exaltación emocional en lo que dura una obra entera.

En cuanto al gesto, señalo no adelantar los movimientos de las manos, brazos o espalda. Hay que aguantar la posición hasta que ya toque dar las siguientes notas. Este ejercicio es bueno porque ayuda a no viciar movimientos adicionales ni propiciar el fenómeno de la reproducción mental automatizada e inconsciente de la obra. Esto es una forma de ejercitar la predictibilidad tan achacada anteriormente.

En lo que se refiere a tocar con emoción, afirmo que se debe «pasar» todo melodiosamente. El planteamiento de la obra se basa en que los acompañamientos se tratan como melodías. Este apunte recuerda a que con las melodías (*Ondine*, por ejemplo) era estricto a la hora de reflejar las indicaciones del compositor y mejorar su sonido, cosa que en los acompañamientos no. Dado que tenían un plano sonoro inferior era permisivo con la falta de calidad sonora en la realización de los matices. He de advertir que el mismo empeño que se deposita en cualquier elemento se ha de ponerlo en el resto. Ninguno se prioriza (en términos de calidad sonora) por razón de grado de protagonismo. Además, añado que al percibir todo como melodías «siempre [sea] cantando», siempre «con intensidad [emocional] ya sea *f* o *p*. Aquí, una vez más, apunto en la dirección de adquirir ese estado de mayor sensibilidad musical a través

de referenciar al canto que no es otra cosa que el canto interior (la voz o alma que dice Kereselidze también). Posteriormente vuelvo a apuntar lo mismo, «[pensar] que todo es melodía» y puntualizo la obligatoriedad de realizar la serie de ejercicios técnicos para incrementar la «fortaleza» (más concretamente, la velocidad de pulsación y escapada de la tecla) de los dedos y su independencia, lo cual opino que debería ser así en la fase primera de calentamiento en el estudio.

Después, doy unas pautas sobre el diseño de los contornos melódicos de cualquier parte musical (bajo, voz superior, melodía, acompañamiento, etc.) y digo que se le ha de prestar atención cuando sube, baja o salta, entendiendo este último como que la línea procede con un intervalo melódico de 4ª o superior (esto en particular es señal de que la línea comienza una nueva semifrase). Este apunte se circunscribe dentro de una idea de expresividad interválica en la que la dirección de la escritura tiende a afectar la interpretación a modo de *cresc.* o *dim.* siempre y cuando se mantenga la fidelidad con las indicaciones del compositor. Esta pauta la he aplicado recurrentemente para humanizar el *cantabile*, imitando de algún modo la voz de un cantante, idea inculcada para la música del período romántico. El apunte tratado, no obstante, no lo he aplicado en todos los contextos, depende enteramente del ideal sonoro que quiera transmitir el pianista; pero este apunte sí busca ser consciente de si procede por grados conjuntos o disjuntos una melodía por convencimiento de este conocimiento afecta la representación mental de la obra.

A continuación, hablo de un impulso o movimiento de muñeca o impulso emocional que empleaba en cada nota (continuación de los apuntes 85-A3/19-33a y 86-A3/19-33b). En primer lugar, no solo era un movimiento de muñeca si no de cualquier otra parte del brazo, hombro o espalda con el objetivo de tener absoluto control de los movimientos y no permitir que se adelantasen (como antes se ha mencionado, buscando la no predictibilidad e interpretar con la misma espontaneidad que la primera vez que se toca una pieza). Claro que iniciar nuevos movimientos para cada nota/s a veces me es imposible compatibilizarlo con la velocidad a la que suceden. Este aumento de la gestualidad también perseguía una mayor respuesta emocional y más rápida entrada en el reiterado estado de exaltación o sensibilidad (lo que antes se llamaba parte artística o poética). En segundo lugar, ese impulso emocional era consecuencia del primero y compartía sendos fines y, en definitiva, obtener una nueva frescura que permitiera afrontar la pieza con nuevos ojos. Esta

experimentación la llevé a cabo en contadas ocasiones cuando la correlación de la idea artística de la pieza no correspondía en mi opinión con la gestualidad empleada.

Para fomentar mayor articulación remarco presionar las teclas con los dedos hasta el fondo del teclado incluso cuando hay ligaduras. Es curioso que recalque esto, puesto que incluso en *legato* la presión del dedo contra la tecla no debería cambiar, pero resulta que observé que en pasajes *legato* (y sobre todo cuando indicaba *p*) la pulsación ejercida era la suficiente como para bajar la tecla sin llegar al fondo. Esto me impedía articular con claridad el pasaje y es por eso por lo que especifico que cuando articulo *legato* también se pulsa hasta fondo del teclado.

Después hago referencia a escuchar cómo decae el sonido de una nota para ir a la siguiente, apreciación necesaria para conseguir que la relación del volumen de intensidad entre una nota y otra sea óptima.

En este punto propongo hábitos de estudio. Por un lado, la repetición de una página hasta que todo lo escrito se cumpla con fluidez (al tempo elegido) y usando automatismos. Una vez se haya dado esto, se sube la velocidad repitiendo el paso anterior hasta llegar a la velocidad original de la composición. Se asegura que con las repeticiones preceptivas a diferentes *tempi* la obra estará casi de memoria, lo cual no creo ya que cada obra requiere un número de repeticiones distinto. En el caso de *Gaspard de la nuit*, *Le Gibet* es la que ha necesitado menos repeticiones y no por ello se había casi memorizado. Aunque sí he trabajado de esta manera en otras obras. Al final del apunte señalo que la memorización no ha de venir impuesta sino adquirida a través de la repetición. Aquí existe contradicción con una fórmula de estudio enunciada antes (36-A11/17(2)-8o) en la que no recomiendo subir la velocidad antes de memorizar, cosa que se entiende puesto que la subida de tempo en muchas obras repercute en que tenga que mirar las manos y sea incompatible con ver la partitura, con la pérdida de información sobre los detalles musicales que eso conlleva. El punto medio entre ambas anotaciones se encuentra en repetir y, en consecuencia, memorizar al tempo *límite* que permita mirar la partitura y acercarse a la velocidad real de la obra para habituarse a la velocidad de reacción y procesamiento de todos los detalles.

En el siguiente apunte señalo que comprendí que dentro de una ligadura (de expresión) puede haber más de un movimiento de muñeca, codo o brazo, ya que después de 96-A4/19-38 pasé a atribuir el movimiento del codo o brazo con las



ligaduras de expresión o, en su ausencia, las frases. Siempre entendido en pasajes como las dos primeras páginas de *Ondine*.

Seguidamente, hago mención a que durante la interpretación tengo que cantar interiormente ligado con dirección siempre adelante hasta el final pensando en que una gran frase engloba toda la pieza. Esto ya lo he comentado en las clases, y he comprobado una influencia fuerte de este precepto en la práctica pianística. El decir «ligado» es para subrayar que ese canto es sin paradas, con calidad sonora y las notas están cohesionadas en intensidad dinámica (sin perturbaciones) como sucede con la voz o en el violín y otros instrumentos de cuerda frotada. Desde entonces entendí y fijé más esa enseñanza de canto interiormente (formando una representación mental y permitiendo entrar en esa parte más artística y exaltada de la sensibilidad). De igual modo, comento que incluso las escalas han de estar guiadas con este canto interior (que no deja de ser un reflejo de la implicación o voluntad propios). Esto también lo he aplicado, pero siendo más flexible, es decir, sin la obligación de mantener este canto a lo largo del ejercicio, como sí lo tendría que hacer en una pieza.

Luego, hago referencia a escuchar la melodía hasta el final del valor de las notas, cosa que reitera la necesidad de no perder la atención del sonido de la nota hasta que acabe el valor de su figura y pase a la siguiente. Este recurso está en relación con el apunte 98-A6/19-40 hasta el punto de que se complementan para lograr mejor relación de intensidad dinámica entre las notas, sobre todo, de una melodía de valores extensos (como *Ondine* y también en síncopas como la del c. 33 de *Scarbo*).

Destaco que hay que reproducir mentalmente lo que se tocará antes de tocarlo, para conocer cuál es el modelo a seguir. Esto viene a ser el recurso del que se sirve el mencionado canto interior, también llamado representación imaginaria o voluntad interpretativa y que viene a significar lo mismo que musicalidad, sensibilidad o tocar con emoción y sentimiento. Asimismo, detallo que el apunte «tocar ligado todo con todo» nace como influencia de el del canto interior ligado. En la práctica consiste en estudiar aplicando una articulación *legato* a toda la obra.

En 116-A10/19(2)-48a explico un ejercicio en la línea de las ideas expuestas en 85-A3/19-33a, 86-A3/19-33b y 95-A4/19-38. Consiste en evitar adelantar movimientos corporales («tocar nota a nota»), disciplinando de alguna forma el vicio de reproducción automatizada comentado antes, o sea, el hecho de empezar una

pieza, por ejemplo, *Ondine* y al tocar el primer acorde (tríada de do sostenido mayor en estado fundamental) se piense en el la natural siguiente y las consecutivas repeticiones que siguen. Durante el ejercicio se emplea un «movimiento» corporal físico (no se determina si de muñeca, antebrazo, codo y brazo, etc.) para cada nota (con el subsiguiente canto interior realizado para cada una). Destaco que, aunque la nota decaiga de intensidad este canto interior no tiene que hacerlo. Subrayo que, una vez realizado el movimiento para dar la nota no se efectuará ningún otro, pero tampoco se imaginará lo que viene, permaneciendo el canto interior en la nota actual. Para proceder con la siguiente nota, el canto interior debe ser «directo [...] cortante, brusco», es decir, manteniendo imaginariamente la misma intensidad dinámica que la nota anterior. Así, ciertamente, se consigue una mejor conexión con la música. Del mismo modo, los movimientos corporales (de dedos, muñeca, brazo, etc.), también serán directos. Más tarde asevero que a veces hay que sensibilizarse más con la altura de la nota. Esta afirmación no creo que es del todo adecuada, puesto que no es la altura de la nota a la que hay que apuntar sino a los aspectos que trabaja este ejercicio: la intensidad imaginariamente sostenida de la nota (como si la ejecutase la voz o un violín, por ejemplo) y la ausencia de movimiento corporal entre notas. Tras utilizar abundantemente estos recursos en las obras también puedo recomendar, para incentivar la percepción de la intensidad mantenida, cantar las notas, en voz alta. Aunque solo debe emplearse con dicho fin puesto que se corre el peligro de habituarse y cantar mientras se interpreta, falta en la que caí durante cierto período.

Por otro lado, aseguro que mantener a toda costa la dinámica en la que se está es una norma a seguir. Si en la partitura está *p* es piano. Cumplir con otro principio como el «perfil melódico» (esto es hacer *cresc.* o *dim.* solo con la dirección de la línea) no se permite. Esta premisa surge por la exageración de estos *cresc.* *dim.* al punto de que escapaba de la dinámica que requería el pasaje. Casi al momento de que una línea ascendía hacía automáticamente un *cresc.* y sonaba *forte* por lo que se perdía mucha variedad de matices dinámicos. No obstante, conseguí corregirlo y di paso a una interpretación con más contrastes y diferenciación entre pasajes.

Remarco también que el tronco siempre acompaña a las manos y debe ser correlativo para procurar confortabilidad y permitir mejor desempeño de la obra. Además, menciono dar un impulso muscular a cada nota, o sea, ejecutar con velocidad de pulsación. Busco hacer hincapié en articular cada nota, para no bajar la exigencia en este ámbito cuando se retoma la obra y se trabaja. Por último, sugiero

un criterio para comprobar si una digitación es mejor que otra y deduzco que, partiendo de una posición de la mano, la mejor es aquella en la que los dedos menos cambios de teclas tienen. Esta pauta se mantiene en caso de duda entre digitaciones dando por hecho que estas ya previamente sean cómodas para el propio ejecutante.

#### **4.4. Reflexión sobre los resúmenes y apuntes**

Lo que se expone seguidamente es una profundización en los aspectos más destacados de los resúmenes y apuntes que bajo la atenta mirada de una reflexión pausada se dedujo de la preparación previa y la interpretación de *Gaspard de la nuit* en el concierto del 14 de enero de 2020.

##### **4.4.1. Aplicar formas de tocar los ejercicios de fortalecimiento**

En el proceso propio de evolución, luego de empezar a estudiar *Gaspard de la nuit*, hubo un creciente interés por la parte mecánica del piano, es decir, el superar la oposición que hace el teclado en la materialización de la fantasía interior que se acontecía cuando interpretaba. En las anotaciones recogidas se ve una recurrencia a este tema también. Esto, pudo ser muy posiblemente el incentivo para ofrecer al desempeño técnico una alta importancia.

Los ejercicios de fortalecimiento (anexo 7.2.), llamados así por el constante empeño de Kereselidze en fortalecer los dedos y tener reserva de velocidad, articulación e intensidad en las obras, nacieron tras un razonamiento espontáneo de la acción del dedo sobre la tecla durante una sesión de estudio. En ese momento, al estilo de una epifanía, comprendí cómo se podía aislar el movimiento de pulsación y escape de la tecla. Por ello, segundos más tarde, diseñé el esqueleto más básico del ejercicio y horas después los tenía todos sistematizados de menor exigencia a mayor. Estos ejercicios los estudiaba al principio como un complemento de las escalas y arpegios, calentamiento que hacía antes de estudiar el repertorio desde temprana edad, pero fueron cogiendo importancia hasta convertirse en una parte igual de necesaria que las escalas y arpegios. Los ejercicios de fortalecimiento se basan en un movimiento clave: mantener totalmente presionado/s el/los dedo/s mientras que el/los otro/s dedo/s toca/n la/s nota/s. En anexos he adjuntado el volumen de ejercicios de fortalecimiento, así como el volumen de escalas y arpegios (anexo 7.1.) que he empleado hasta la fecha objeto de estudio. Si se observa, los ejercicios de

fortalecimiento solo se trabajan sobre los acordes de las escalas y arpeggios, hasta siguen su mismo orden de aparición. Se nota la influencia de los primeros ejercicios de calentamiento en estos. Esta práctica ha continuado y es en parte responsable de la mejora en la calidad de articulación.

Otro aspecto clave que potencian los ejercicios de fortalecimiento es bajar la tecla con mucha velocidad, lo que en algunas clases con Kereselidze llamaba una «no amable velocidad de pulsación» o pulsar a la velocidad de una «corriente eléctrica». Cuando dice esto último alude a la sensación de impulso muscular que surge cuando hay que pulsar velozmente en tempos rápidos.

De un modo parecido Kereselidze asociaba esta pulsación veloz más con la acción de la punta de los dedos. No quita que con la yema no podía atacar y ejecutar con velocidad, pero en el calentamiento sí era recomendable utilizar esa parte del dedo. Además, la velocidad de pulsación da de por sí un volumen dinámico mayor por lo que el implementarla equivale a que suene más fuerte y, por ende, a que se escuche un acento en ella (dependiendo de la intensidad de las notas adyacentes), como me dijo Mauser y Kereselidze.

Además, también es bueno, con la mano en la misma posición que cuando hacemos los ejercicios de fortalecimiento, levantar el/los dedo/s lo más posible y luego volverlos a poner en la superficie de la/s tecla/s. Al igual, es beneficioso hacer los ejercicios de fortalecimiento, pero bajando y subiendo muy lentamente. Tan lentamente que se bajen las teclas sin hacerlas sonar.

Cuando trabajaba estos ejercicios intentaba sacar el máximo partido al fortalecimiento de cada uno de los dedos y al mismo tiempo caí en la cuenta de que estaba sucediendo una mejora en la independencia de los dedos. De ahí, a través de sensibilizar la capacidad de captar percibí lo que ocurría internamente en la mano. Derivé que la mano, posada en la superficie del teclado, tenía que estar en una posición fija en la que buscar relajación tanto de los dedos que mantienen presionadas las teclas como los que no. Entonces visualizaba cómo se concentraba la energía en la punta de los dedos que pulsaban sin que se tensaran los otros dedos. Como ayuda para visualizar la zona, pulsaba levemente la tecla sin hacerla sonar. No obstante, este proceso se descartó porque con numerosas repeticiones de los ejercicios el captar esta sensación ya se fue adquiriendo e integrando. Pero sí que fue un requisito acostumbrar a hacer los ejercicios con la única participación de los propios dedos, no del antebrazo, muñeca, etc.

De hecho, esa sensibilización la desarrollé aún más en pasajes que van a mucha velocidad y están en *p*, por lo que para no perder velocidad de pulsación de la tecla tenía que localizar esa sensación de impulso muscular, de corriente eléctrica como decía antes. Por regla general siempre he procurado que esta sensación estuviese en el estudio de obras y en los calentamientos.

Un hincapié notable en potenciar los quintos dedos ha sido sugerido por las múltiples menciones a ello en las clases, aunque a esto ya no le haya prestado mucha atención posteriormente. He suplido esta falta mediante la incorporación de ejercicios de fortalecimiento y su aplicación de las formas de tocarlos al repertorio. Siempre ha costado más dominar el meñique de la izquierda cuando tenía bajos y era posible que sonaran timbrados o penetrantes, cosa a la que prestaba mucha atención Kereselidze.

Sobre todo, con ella, he observado una gran cantidad de denominaciones para referirse a la velocidad de descenso y de escapada de la tecla: «deditos», «deletrear», «timbrar», «perlas», «mordacidad», «puntillismo», «brillantez», «metralleta», «afilado», «*flash*», «nitidez», «arañar», «dientes» o «luz». Por ejemplo, empleó en una ocasión la palabra «hormigueo» para referirse a esto mismo pero lo más *p* que pudiera, algo que recuerda a tocar en *tempi* rápidos y con calidad de articulación. Sin embargo, Kereselidze comentó en la clase del 16/01/2016 que cuando hay un patrón de escritura que va por bloques no hacía falta deletrear tanto. Esta indicación no la seguí en ningún caso porque no renegué de la calidad de articulación que ofrece pulsar rápido. Ahora, la pulsación rápida no significa hacer una articulación exagerada que rompa una atmósfera como la que se presenta en *Gaspard de la nuit* normalmente, se puede ejecutar de manera que la pulsación se minimice a impulsos y esté cubierta de un halo de canto melodioso, y a eso seguramente se refirió Kereselidze o Plagge, este último con la utilización del pedal. Por otro lado, cuando tocaba de esta manera («deletreando» y con canto interior a la vez) daba la impresión de que la música estuviera más viva como si hubiese un ritmo palpitante en cada nota; era más fácil moldear la música, la estabilidad del pulso estaba mucho más controlada y tenía una capacidad mayor de dinamizarla y articularla. Si se lee a Deschaussées se puede arrojar luz sobre este fenómeno. Ella lo denomina «débit», se produce cuando los dedos caen con la misma exactitud dentro del tiempo en relación con el sonido precedente y consecuente. Esta regularidad hará pensar en un pulso que late y los dedos

[...] obedecen dócilmente las órdenes que les transmite el cerebro, llegando al punto de conseguir una gran maestría. Se trata de un impulso que viene de los centros nerviosos y que da una vitalidad, una precisión y una energía incomparable a la falangeta. El dedo que toca es brillante, mordiente, mientras los demás se mantienen en su punto cero [es decir, en relajación del resto de articulaciones], preparados y en espera de tocar. Para ello, como para todo, existe un ejercicio que repara el problema (1987, p. 27).

Los ejercicios, en el caso propio, son sin duda los de fortalecimiento, aunque desconocía este otro beneficio que comportaban. Es interesante ver que utiliza las palabras «brillante» y «mordiente» al igual que hace Kereselidze. Muy posiblemente Kereselidze se refería a esto específicamente con las palabras «mordacidad» o «timbrar». De cualquier modo, conseguí llegar a buen puerto y en todas las obras he aplicado esta enseñanza. Kereselidze, en otro intento por hacer entender lo que significaba esa potenciación de los dedos, hizo otra comparación imaginando unas manos gigantes, robustas, con dedos grandes, lo que equivaldría a ese aspecto, pero pudiendo tocar ligero.

Para tocar los ejercicios de fortalecimiento empleé en todo momento un ataque del dedo desde el teclado. En obras del repertorio, aunque la gestualidad invitara a los dedos a tocar desde fuera de la superficie del teclado el ataque tenía que ser desde el mismo sitio. En el caso de ejecución de pasajes rápidos o acordes utilizaba la parte de la punta de los dedos, siendo la del pulgar la más comprometida. Hacer el movimiento de bajada y subida de la tecla con este dedo ha resultado más difícil y todavía lo he seguido trabajando. Aun así, el acostumbrarme a tocar con las puntas beneficia la estructura en forma de cúpula que ha de tener la mano mientras toca para que no se ablande.

Cuando me centraba más de la cuenta en articular a veces se hacía pesada la música según me dijo Kereselidze, pero luego se genera una capacidad rítmica (débit) que le otorga más calidad al sonido. No obstante, el regocijarse en esta sensación puramente muscular puede traer que se mecanice demasiado una interpretación y se vuelva casi como un ejercicio. Más adelante dispondré herramientas para solventar esto.

#### 4.4.2. Fórmulas de estudio

Antes de formular los ejercicios de fortalecimiento, estaba muy atraído por ejercicios basados en tocar un tramo de arriba abajo modificando variables como el pulso, la dinámica, la articulación, entre otras, para solventar dificultades técnicas, en lugar de los hastiados ejercicios de repetición en bucle. Deschaussées, por el contrario, piensa que la técnica no se construye sobre las obras (sí se aplica en ellas), cosa no muy a favor de los siguientes ejercicios. Justamente dice que tiene que haber una preparación física previa con ejercicios de calentamiento (1987, p. 24), algo que apliqué en forma de ejercicios de fortalecimiento. Para empezar, tocar en *f* todo el tiempo ha sido hasta la fecha de gran ayuda cuando se busca avivar la intensidad del canto interno, pero también asienta el trabajo de pulsación rápida. Aunque para esto es mejor trabajar a más velocidad de la que exige la partitura. Recurrí a esto en ciertas ocasiones cuando quería obtener el sentido de la dirección, es decir, escuchar cómo se conectan las frases unas con otras formando un todo y así lograr una perspectiva estructural más general del fragmento u obra. Estas dos prácticas formaban parte de dos pilares en el aprendizaje de Kereselidze: tener reserva de la velocidad y tener reserva de la fuerza, como he mencionado antes. En una clase comentaba que lo más difícil a nivel técnica era tocar rápido y fuerte durante un tiempo prolongado. Estas ideas fueron inculcadas en algunas ocasiones y todavía las he tenido presentes y las he aplicado.

También combinaba tocar veloz con tocar sin pedal. De esta forma indirectamente centraba el foco en la articulación que mencionaba al principio del apartado. Tomaba la licencia de maximizar la articulación y como decía Rosen, gozar de la parte muscular casi con independencia del sonido (2014, p. 51) aunque nunca con independencia del canto o voz interior.

Rouvier comentó que la semana que más avanzó él fue estudiando sin pedal porque mejoró mucho en el *legato*. Empero, utilicé este trabajo contadas veces y no ha tenido más influencia en mi rutina diaria. Por el contrario, en mi experiencia, conviene esforzarse en estudiar a un tempo estable, máxime al principio del estudio de la obra. Esta capacidad la desarrollé más en conjunto con el hábito de limitar los movimientos corporales. Por otro lado, sí que practicaba lento, con musicalidad, fijando todos los detalles y con pedal. Esto era la forma en la que normalmente repasaba y repaso las piezas hasta ahora. A veces, cuando estaba agotado

físicamente, repetía otra vez lo que había tocado, pero con mucha flexibilidad del gesto.

Como consecuencia de absorber la noción de canto interior intentaba estudiar con toque *legato* todo. Esto se debía a que Kereselidze mostraba el canto ligando unas notas con otras y lo repliqué de algún modo. Más tarde, comprobé que esta forma de pensar el canto interior ofrece una mejor dirección a la música, ayuda a que no se estanque el pulso y dirigirla hacia delante mas cambié exteriorizar el sonido en *legato* porque restaba competencia en la buena ejecución de otras articulaciones y costaba seguir el canto interior en ellas.

Pochekin aconsejó trabajar por fragmentos y lo he aplicado en momentos que algún elemento se resistía. Asimismo, el practicar un pasaje hasta que saliese como quería era fruto del gusto por la perfección, solo alcanzable por el tortuoso sendero de la repetición. Trabajar los ejercicios de fortalecimiento y, en menor medida, las escalas y arpegios permitió que la mayoría de las dificultades pianísticas estuvieran solucionadas y la minoría fueran fácil superar. De manera que no ha sido necesario centrarse en fragmentos aislados muy a menudo para conseguir «vencerlos» a conciencia. Mayormente bastaba con tocar la obra los siguientes días para acostumbrar a los dedos a las demandas mecánicas.

Sí es cierto que, en pasajes rítmicamente más complejos, como dijo Pochekin, es bueno estudiar por grupos más pequeños. Primero de dos en dos, incluso acentuando la primera de cada grupo, luego de tres en tres, etc. También para facilitar la escucha de la melodía y su direccionalidad Vinocour me recomendó cogerla con las dos manos y repetirla varias veces sin tocar nada más que esta. El primer ejercicio no lo he utilizado muchas veces mientras que el segundo me ha socorrido algunas más aunque ninguno de los dos podría considerar imprescindible.

De Vinocour, no obstante, he recogido otro precepto más interesante: el concentrarse en la mano izquierda en vez de la derecha cuando hay que hacer escalas. No fue la primera vez que un profesor me llamó la atención sobre esto, y en ambos casos me sirvió para atender más a la mano izquierda.

Trabajar haciendo todo en *staccatto* también fue una práctica recurrida en algunas obras. Esta articulación de por sí obliga a la mano a bajar y escapar de la tecla rápido por lo que entrenaba la forma de tocar que utilizaré en los ejercicios de fortalecimiento. Aun así, tocar todo en *staccatto* tiene las mismas pegas que hacerlo



todo en *legato*. De todas formas, en mi experiencia, mejora mucho la articulación y cultiva la sensación de tocar limitando los movimientos entre nota y nota.

En clase de Plagge me invitó a usar el pedal de un modo más arriesgado en *Gaspard de la nuit*, una obra impresionista que se presta a experimentaciones, pero con otro repertorio puede ser más delicado. El pedal, a partir de entonces, lo he ido poniendo más antes de las notas para acentuar el efecto timbrado del sonido que ya se produce con la velocidad de pulsación.

Por otro lado, la melodía es quizá el elemento guía de las piezas y tras frases como «todo es melodía» he buscado que la misma exigencia de musicalidad o ímpetu en sacar toda la belleza se invirtiera en elementos secundarios (acompañamiento, escritura efectista). Pocas veces he practicado intensificando la melodía y articulando el resto de las figuras. Desde luego, sí que me ha resultado útil fijar la digitación que utilizo para cuyo fin se tiene en cuenta el método de comprobación de digitaciones que se comenta en última instancia en los apuntes. En plena interpretación cambiar la digitación es la causa más relevante por la que surge un lapsus de memoria, en mi caso, y en la rutina de estudio tendía, cuando repasaba con partitura la pieza, a cambiar ligeramente ciertas digitaciones, lo que me ocasionaba dificultades cuando tocaba de memoria. Además, cuando comencé a estudiar los profesores me recomendaron hacer digitaciones ya escritas en la partitura, así como los arreglos, tanto si había como si no. Esto obedece en parte al paradigma de hacer lo que está escrito en la partitura, pero no es del todo desaconsejable en mi opinión en el caso de la digitación. Por otra parte, estos principios están relacionados con lo que he dicho antes por lo que para fijar una digitación es ya más fácil realizar la que está escrita en la partitura. En el estudio lo he tenido en cuenta, pero no ha tenido un peso vital de modo que en el momento que algo no satisfacía lo he cambiado.

A partir de la anotación 21-A11/17(2)-8a (en la que se recomienda escuchar la obra primero), en las sesiones de estudio, desplegué una serie de fórmulas de estudio para trabajar una obra, prueba del afán por diseñar una estrategia válida para llevar al máximo nivel cualquier pieza. Realmente, lo he aplicado de modo intermitente en el estudio de la obra en objeto de estudio.

#### **4.4.3. Limitar movimientos corporales**

Justo antes de sistematizar los ejercicios de fortalecimiento, como producto de la idea de hacer lo que está puesto en la partitura, concluí que no solo el sonido de la

nota tenía que durar el valor que estaba estipulado en la partitura, sino que la posición corporal también tenía que mantenerse el mismo tiempo que el valor de la nota. Por una parte, no podía hacer movimientos innecesarios. Por otra, no tenía que adelantar los movimientos a la/s otra/s nota/s mientras mantenía el valor de la/s nota/s anterior/es. Es más, el movimiento a la/s siguiente/s nota/s debía hacerlo muy rápido al final del valor de la/s nota/s. Así lograba escuchar al tiempo adecuado. Este último aspecto ya roza más las enseñanzas sobre el canto interior puesto que este trabajo afecta en cómo se piensa o canta internamente la pieza. En relación con esto, Meyer, en su estudio, explica los mecanismos de la mente para percibir y entender la música. Aborda, entre otros temas, las expectativas que se generan cuando se está escuchando una pieza y cómo estas se ven frustradas o cumplidas. Como resultado de estas dos opciones se produce una emoción (2016). Cuando se estudia y ya se ha escuchado la pieza sucesivas veces se matan esas expectativas, según mi experiencia. Por eso en el apunte 45-A11/17(3)-11 señalo tocar la obra como si fuese la primera vez; por esa generación de expectativas continuamente que se ven cumplidas en mayor o menor grado. No obstante, se pueden recuperar esas expectativas si se hace el proceso inverso, esto es, por ejemplo: en un tramo con cuya música no acabo de conectar (o si conectaba al principio, pero he perdido, con el tiempo, implicación emocional), busco el enlace armónico preciso que me impide sentir de manera más profunda la pieza y cambio la resolución de ese enlace armónico. Por ejemplo, si es un enlace V-vi cambiaría el vi por un i en primera inversión. Repito esta nueva progresión las veces suficientes como para acostumbrar el oído y, entonces, vuelvo a tocar el enlace armónico original.

Este tipo de práctica la limito más a un pasaje o fragmento mientras que la planteada al principio la aplico a obras enteras y conseguiría esta espontaneidad en la interpretación que habría desaparecido por la necesidad de numerosas repeticiones para interiorizar la pieza. Aludiendo a esto, dijo Samson François: «No se debe dar la impresión de estar obligado a tocar la nota siguiente» (2002). Esta frase guarda, personalmente, la esencia del ejercicio: hasta que no se dé la siguiente nota hay que tener la sensación de que todo puede suceder.

Los diferentes profesores señalaron que el desplazamiento tenía que ser rápido cuando pasaba de una nota a otra, la posición de brazos, manos y dedos a la que llegaba tenía que ser fija e invariable durante el valor de la nota, y la pulsación tenía que ser veloz; antes de tocar Kereselidze comentó que debía sentir el impulso que

surge antes que la mano. Al principio no lo entendí, pero luego de experimentar la sensación que provoca este ejercicio comprendí que se refería a una consecuencia de estar conectado a lo que voy a tocar y a reproducir mentalmente lo que interpretaré, preceptos que desarrollan más adelante. De ahí, surge una exteriorización que, en algunas ocasiones, en mi caso, ha supuesto inspirar antes de tocar o realizar un movimiento de muñeca.

Al trabajar de esta manera de primeras me daba la impresión de dar demasiada importancia a lo que era irrelevante (anotación «no hay tanto material de observar» de Kereselidze) aunque con el tiempo superé esta fase y logré tocar cada nota con su propio sonido. Cabe recordar que con este ejercicio disciplino al canto interior a no crear expectativas, por ello al principio me conviene realizarlo extremadamente lento. Contar subdiviendo me forzó de alguna forma a apurar el desplazamiento a la nota siguiente lo máximo posible.

Sin embargo, hay directrices recogidas que parecen contraproducentes, como anticipar la posición de una nota o acorde, la principal anotación que no tenía sentido cuando ejecutaba el ejercicio del párrafo anterior. Lidar con la no producción de expectativas cuando la gestualidad no acompaña y se traslada a la posición del siguiente acorde es una contrariedad. Por otro lado, estudiar por posiciones, sobre todo, en los arpeggios pude aplicarlo siempre y cuando el desplazamiento a la próxima posición fuese lo más apurado posible al final de valor de la nota.

En resumen, el ejercicio que planteo aquí, a diferencia de los de anteriores apartados, solo es realizable en la propia obra. No pude tratarlo como un ejercicio de mecanismo o de calentamiento. Su esencia tiene que ver más con cómo surge la emoción, cómo inducirla, controlarla, y todo ello originado desde cómo se mueve el intérprete, desde la gestualidad corporal.

#### **4.4.3.1. Flexibilidad corporal**

Los axiomas recogidos aquí dan fe de que me ha sido transmitido un claro valor a la flexibilidad corporal a lo largo de los años de estudio de *Gaspard*. Pero ¿cómo se aplicaron estas nociones en la rutina de estudio? Respondiendo a esta pregunta, no entendí bien la relevancia que se le daba. En el primero de los apuntes describo el ejercicio realizado con Rouvier en una de sus clases. Las sensaciones experimentadas con ese ejercicio hicieron guardarle un lugar en la rutina diaria durante un tiempo (más bien breve). En otra de las clases con Rouvier me enseñó

cómo el movimiento de antebrazo combinado con el de muñeca podía ser eficaz para embellecer una melodía. Estas dos enseñanzas fueron las que me permitieron considerar la relevancia de la flexibilidad corporal. Después de aprender la segunda experimenté con ella en otros pasajes. De ahí conseguí una relajación que no había tenido antes junto a una mejora del sonido, la cual denotaba más libertad. Las dos articulaciones que más me facilitaban esto fue la muñeca y el codo. Conforme progresaba en el entendimiento creía que las ligaduras de alguna forma significaban las respiraciones que tenía que hacer con la muñeca y el codo, aunque esto fue completamente erróneo. Mauser, Plagge y Kereselidze señalaban que había que respirar bien entre las ligaduras y quizá estas indicaciones me hicieron caer en el error. Por tanto, comprendí que en una ligadura pueden haber más de un movimiento de codo o brazo. No obstante, la exageración de estos puede llegar a molestar gestualmente en una interpretación, como por ejemplo en *Le Gibet*, una pieza en la que es más propia una quietud corporal, llenarla de movimientos de muñeca, etc., molestaría la inserción del pianista y oyente en el imaginario sonoro de esta pieza. Es por eso por lo que son una buena combinación el ejercicio de limitar movimientos corporales y el de utilizar muñeca, codo, antebrazo y brazo.

Además, después de la clase de Plagge, me intrigó la idea de que las digitaciones afectan al sonido y la invitación a experimentar con ellas. Cabe recordar los errores en la interpretación que puede ocasionar probar muchas digitaciones si no fijo bien ninguna (digitaciones espontáneas, fallos de memoria, por ejemplo). Es cierto que las digitaciones afectan al sonido sin embargo no he observado una inclinación hacia la experimentación abundante en ese sentido en mi práctica, en parte porque los ejercicios de fortalecimiento ya potenciaban los dedos de forma que el dedo meñique pudiera ser tan veloz e intenso dinámicamente que el dedo pulgar. De esta forma, equilibraba la capacidad de todos los dedos y no era menester recurrir a testar digitaciones varias.

Para obtener una buena flexibilidad corporal es fundamental una buena postura corporal. En cierto punto de la evolución pianística tomé conciencia de esto al probar diferentes alturas de la banqueta animado por algunos pianistas a los que veía que se sentaban a mayor altura (codo respecto al teclado) y también por la facilidad para tocar que da esta. Esto último no proliferó en mi en absoluto pues, al cabo de unos días noté que me restaba contacto con el teclado; me era difícil tocar hasta el fondo del teclado. Por tanto, concluí que la altura ideal es en la que el antebrazo forma un

ángulo recto con el teclado y el brazo. Y en cuanto a la posición de la banqueta, podía variar (en horizontal) dependiendo si una obra explora más el registro agudo o el registro grave. Normalmente, tiene que coincidir la mitad de la banqueta con el pedal central. Además, a lo largo del calentamiento con las escalas y arpegios, los ejercicios de fortalecimiento y el repertorio el tronco ha de acompañar a las manos cuando las dos se van al agudo o al grave. Recupero esta anotación porque a ratos calentando no acompañaba las manos con el tronco y no era consciente de que me generaba peor realización de la articulación y fatiga respiratoria. Muchas veces olvido la función de ayuda que puede proporcionar una buena técnica corporal y es por eso que he creído conveniente reseñarlo.

En general la práctica de relajar y flexibilizar el brazo no quita que los dedos no tengan que articular con velocidad o que la mano esté firme o sólida. Durante el estudio siempre he tenido un grado de tensión controlada cuando tocaba y, en cierto porcentaje, es lo adecuado. Sí es cierto, sin embargo, que me ha costado implementar flexibilidad cuando los dedos estaban en un estado de entumecimiento. He necesitado reforzar con ejercicios de fortalecimiento la activación de la articulación digital para poder aplicar esta práctica.

#### **4.4.4. Hacer lo que está escrito en la partitura**

Una de las directrices o anotaciones más longevas adoptadas en mi interpretación ha sido hacer lo que está escrito en la partitura. Este paradigma ha movido mi ejecución interpretación desde el inicio del estudio de *Gaspard de la nuit* hasta la actualidad. Sin embargo, hacer lo que está escrito no es suficiente pues hay convenciones o condicionantes históricos que influyeron en cómo se tiene que interpretar la obra. Por ejemplo, respecto a *Gaspard de la nuit* en el capítulo 2 se ha recabado que el piano de Ravel no tenía pedal central, entonces quizá poner este pedal no sería apropiado si se respetara una visión más historicista. De todos modos, durante el aprendizaje no se han contemplado estas variables y el límite ha sido lo indicado en la partitura por el autor de la forma que entendía.

Por otro lado, Kereselidze comentaba no dejar pasar ni un fallo, que en seguida que se erraba lo corriese. Esto entraba en conflicto con un hábito desarrollado que consistía en tocar muchas veces la obra de memoria. Al principio lo hacía para asegurar la interpretación una vez ya la tenía muy bien estudiada, mientras que

después ni siquiera la utilizaba para repasarla con partitura. Esto me hacía viciar algunos errores y cumplir con la premisa de Kereselidze se me hizo más difícil.

En la clase magistral con Bashkirov he recuperado que hay que saberse todo lo que está en la partitura. No he seguido esta anotación en el sentido de memorizar cada indicación que estaba en la partitura. Bashkirov se refería al punto de conocimiento en el que se conoce hasta la dinámica en la que se toca, pero en la práctica propia era más propenso a estudiar siguiendo las indicaciones e integrarlas en la interpretación más que memorizarlas. No obstante, percibo que el paradigma de ser escrupuloso con el texto obliga a hacer lo que me dijo Bashkirov.

Igualmente, Rouvier, Mauser y Kereselidze atendieron a la anotación de mantener la misma dinámica, y es que llegué a desvirtuar la dinámica e ir en contra del precepto de hacer lo que está escrito por obedecer la enseñanza de interpretar *crescendo* cuando la línea subía y *diminuendo* cuando la línea bajaba. Más tarde recuperaré dicho axioma, pero los comentarios de estos profesores fueron aplicados de inmediato y comprendido que el precepto anterior estaba abocado a la esterilidad, puesto que interpretaría con linealidad dinámica sin hacer caso a las intenciones del compositor.

#### **4.4.5. Canto interno o emoción**

Desde el inicio del aprendizaje de *Gaspard de la nuit*, las emociones o sentimientos que suscitaba la música me invitaban a cambiar la forma de tocarla. En las clases con Kereselidze, por ejemplo, era imperativo tocar con «emoción». Aunque sí experimentaba, no sabía por qué, cómo se podía originar, ni siquiera era explicada con la necesaria claridad. Era un concepto abstracto que tenía que dominar, pero quién hacía alusión a ella no iba más allá de su mera mención. Afortunadamente, con la constancia en su persecución conseguí dar un poco de luz a este término.

Las referencias a una especie de canto interior se sucedían tanto por parte de Rouvier como por parte de Kereselidze. Pochekin hablaba de expresividad, *cantabile* pero, ¿qué era? Una vez comencé a estudiar empleando los ejercicios de fortalecimiento caí en la cuenta de que existía alguna relación entre la articulación y la emoción. Las directrices de pronunciar todas las notas de Pochekin o llegar hasta el fondo del teclado cobraban más sentido que nunca. Resultaba que cuando tocaba aplicando la articulación vigorizada producto de los ejercicios de fortalecimiento (estado de «débit» según Deschaussées (1987, p. 27)) conectaba con la música, me

volvía más sensible a los diseños de la escritura cuando subía o bajaba, tendía aquí a exagerar esa sensación y hacer *crescendi* o *diminuendi* indebidos; y además, como había fortalecido los dedos podía aumentar esas dinámicas al tiempo que permanecía más en un estado «artístico» o «emocional» por lo que obtuve una clave para generar ese estado extático.

Conjuntamente a esto vi la oportunidad de poder aplicar el ejercicio de limitar los movimientos corporales en el que tocaba nota a nota, muy despacio, sin desplazamientos antes de tiempo o expectativas anticipadas y cultivándolo mucho maximizó sentir emoción o fomentar canto interior. Cabe subrayar en este apartado que las expectativas anticipadas justamente son la prueba de que el canto interior esté ahí.

Por otro lado, con Kereselidze seguía habiendo alusiones a la voz interior. Cabe destacar una que me caló más que el resto. En la explicación sobre la importancia de la dirección hacia delante y cómo esta está gobernada por cómo canto el fragmento, describí este canto en los apuntes como interpretar «ligado» con una inercia a ir hacia delante, sin parar, hasta el final buscando una frase grande. La intensidad del canto dijo Kereselidze, se mantenía, no había *f* o *p*. Otra de las enseñanzas que legó fue pensar los acompañamientos como melodías. Pretendía hacerme vivir cada detalle como si fuese el máspreciado y así hacer emerger esa «voz».

Conforme me iba acostumbrando a aplicar estas enseñanzas en mis interpretaciones entendía mejor la flexibilidad del tempo y la expresividad gestual debido a la emoción que anunciaba Kereselidze. Aunar mecánica y emoción como comentaba Bashkirov era escabroso. Las primeras veces se resistía la mecánica y errores que no habían salido nunca, aparecían, pero insistiendo en esta directriz fueron desapareciendo. Fui explorando este terreno y las posibilidades que tenía hasta que en las interpretaciones conseguía entrar en ese estado exaltado o de implicación emocional de la primera nota a la última y en pequeños segundos de fuerte exaltación visualizaba imágenes en forma de escena en movimiento relacionadas con lo que sugería la música, aunque no conseguía mantener por mucho tiempo esta visualización. Es, experimentando esto, cuando uno puede ver algo de sentido a la anotación de «visualizar el escenario del poema» que decía Plagge y al conocimiento sobre el autor, su personalidad, sus vivencias y el contexto de creación de la obra expuestos en el capítulo primero.

Además, notaba una mejoría si antes de interpretar la obra había repasado antes con la partitura ya que inducía una previa implicación del canto interior, por tanto, antes de tocar la obra estaba reproduciendo mentalmente sus pasajes. Los segundos antes de poner las manos en el teclado y comenzar a tocarla realizaba justo eso, una reproducción mental del inicio. Este tipo de prácticas ya fueron comentadas por Bashkirov o Vinocour pero no les había conseguido dar su merecida relevancia.

#### **4.4.5.1. Sonido lleno**

Con este canto interior asumido podía lograr un mejor sonido, uno pleno, algo inculcado por Kereselidze mayormente porque tendía a tocar demasiado *p* las dinámicas *fortes*. Utilizaba comentarios como «llenar espacio» o ser más «generoso». En cierto sentido esto estimulaba el guiar la música a través del canto interior al igual que el ejercitar tocando con más sonido. De este último modo lograba potenciar la articulación de los dedos y aumentar la intensidad con la que escuchaba cada elemento.

Será más tarde, cuando Rouvier me explicaría un ejercicio que tenía que realizar para ser consciente del peso del brazo y su acción al tiempo que ejecutaba. Este ejercicio está recogido en los apuntes (el primero) en dos partes, una sentado y otra de pie, esta segunda fue una variante propia, Rouvier solo mostró el ejercicio sentado en la banqueta en frente del teclado. La primera vez que realicé este ejercicio entendí la sensación de relajación y peso del brazo. En cambio, estos ejercicios fueron aplicados en pocas sesiones de estudio puesto que en el momento de hacer el ejercicio sí percibí esta sensación, pero no la mantenía durante en la interpretación de obras como se ha comentado antes.

#### **4.4.5.2. Escuchar**

A lo largo de la compilación de anotaciones de las clases recibidas ha habido un buen número que recurrían el término «escuchar», «escuchar todas las notas», «escuchar cambios de tesitura», etc. ¿Qué peculiaridad entraña el significado de escuchar?

Todos los profesores lo utilizaban más o menos por igual. Mientras interpreto técnicamente sí escucho todo lo que toco, pero por necesidad enfoco la atención a un aspecto en concreto dependiendo qué pasaje sea. En consecuencia, no controlo otros elementos que están teniendo lugar. Sabiendo esto el término escuchar se referiría a



pérdidas de atención momentáneas debido a que me enfocaba en otros elementos. Aun así, también guarda relación con la preparación técnica que tenía pues a más preparación técnica mejor se automatizaban los elementos en los que no podía estar concentrado. Por ejemplo, «escuchar todas las notas» era una indicación referida a no perder ninguna nota, pero practicando los ejercicios de fortalecimiento esto se hacía casi imposible por la buena velocidad de los dedos e independencia que obtenía. Sucedió lo mismo con escuchar los temas, escuchar las melodías y la mayoría de los preceptos. Por otro lado, Raekallio me sugirió no esconder las disonancias como las segundas o séptimas y lo tomé como una norma a aplicar. Con Kereselidze la voz superior siempre cumplía una función especial por lo que me pedía que se pudiese escuchar sin interrupciones de otras voces. Ella también hacía hincapié en momentos en que la línea se doblaba en octavas y convenía resaltar, así como cuando se presentaba cualquier diseño de escritura. En esto cobraba importancia entender que a partir de un intervalo de cuarta lo consideraba que era salto y menor a este no lo era. En la interpretación esto repercutía porque lo pensaba como si estuviese aislado del resto del dibujo melódico (como antes se ha dicho todo debía ser melodía) y, por tanto, debía resaltarlo levemente.

Mauser hablaba de distinguir elementos, esto significaba remarcar las características en las que diferían dichos elementos. Por ejemplo, un pasaje *legato* que cambia a *staccatto* conviene radicalizar los efectos *legato* y *staccatto*. Kereselidze, por su parte, se refería a dar perspectiva al sonido para que no hubiese sonidos que no se escuchasen porque cierto acorde en *ff* percutido antes tapase los sonidos posteriores, por poner un ejemplo.

En el estudio de *Gaspard de la nuit* ha habido dos axiomas de este apartado que he trabajado por encima de los demás. En primer lugar, escuchar la mano izquierda, sobre todo, los bajos. En ocasiones tomaba demasiado tiempo para tocarlos porque, a modo de justificación, tenían que sonar con sonido llenos. En segundo lugar, potenciar los quintos dedos mucho más. En sí, ambos preceptos guardan relación pues los bajos normalmente los doy con el quinto dedo de la mano izquierda. No obstante, luego de practicar los ejercicios de fortalecimiento sufrieron mayor avance.

Por otro lado, para embellecer una línea melódica Pocheikin me propuso escuchar el descenso de la intensidad de la nota desde que es percutida y que la siguiente nota suene con la intensidad que deja la anterior. Este es un gran consejo que hasta la actualidad lo he mantenido. Para Vinocour era importante escuchar la

primera y la última nota de un pasaje pues, en su opinión, guardaban en la mayoría de las veces relación. Aunque en su momento no le di mayor importancia después de interiorizar la noción de dirección y canto interior hacia delante comprendí que el consejo de Vinocour propiciaba no parar tanto en medio de las frases.

Por otra parte, Kereselidze me invitó a prestar tanta atención a los silencios como al sonido. Guardar una posición estática o sentir con la misma profundidad estos que cuando tocaba sonidos facilitaba al oyente conectar con la interpretación. Plagge me dio una idea interesante, sentir los acordes con tensiones como si fuesen acordes de tónicas. De alguna forma él buscaba engañar al oído interno para percibirlos con la misma relajación (una herramienta empleada también para desarrollar la anotación de tocar «nota a nota»). Del mismo modo, es útil si no se tiene costumbre de sentir tónicas con acordes de más tensiones adicionales (como sí sucede en música de jazz), y en el propio caso conseguí verle una aplicabilidad práctica en la interpretación al inicio por lo que deseché ese comentario más tarde por haberlo asimilado. Por último, Kereselidze señaló la importancia de desarrollar una sensibilidad que permitiese captar todos los detalles, algo que conseguí generar con la implementación del canto interior mientras se interpretaba.

#### **4.4.5.3. Dirección hacia delante**

Anteriormente, ya he mencionado la envergadura del comentario de Kereselidze de dirigir la música siempre hacia delante. La principal motivación para su explicación fue las numerosas paradas, *rubati* no explicitados en la partitura, retrasos en la entrada de bajos, etc. Todo ello era a causa de un intento de avivar el canto interior o emoción. Al mismo tiempo que quería tocar a una velocidad estable quería interpretar con una verdadera implicación emocional. No fue hasta vencer las exigencias e interpretar en tempo, aunque no consiguiese dar con la perseguida calidad los bajos o cualquier otra entrada, que no pude alcanzar un mejor nivel de calidad y, por supuesto, tocar en un tempo estable. Otros profesores señalaron esta falta, pero Kereselidze, como he dicho antes, fue quien profundizó en esto con la anotación de cantar interiormente con una direccionalidad hacia delante buscando grandes frases y hasta el final. Con esto en mente lo apliqué en las piezas de *Gaspard* y lo considero una pauta importante.

De la misma forma que ha sucedido antes, Kereselidze utilizó palabras como continuidad, horizontal o fluir para referirse a la misma idea. El término horizontal

evocaba una música que siempre permanece en la misma dinámica y en el mismo tempo; es con el que mejor identifiqué el anterior precepto. El interpretar siguiendo una dirección permanente hacia delante me evita también cometer acentos no premeditados en la melodía o hacer que una línea se vuelva brusca e histriónica (a este aspecto aludí Raekallio o Plagge). Los acentos que de repente surgían y rompían la cohesión de una línea era debido a una tensión de la mano por el bajo entrenamiento de la velocidad de pulsación, cosa que entrené con los ejercicios de fortalecimiento, además de un inexistente pensamiento en una línea horizontal que sigue hasta el final.

Cabe decir que una estricta estabilidad de tempo no va en contra de flexibilizarlo como consecuencia de la implicación emocional (hacer agógicas) según he nombrado en el punto sobre el canto interior.

#### **4.4.5.4. Dibujar perfiles melódicos**

Ya he comentado el valor de fijarse en el diseño de las líneas, la importancia de escuchar la interválica, los grados conjuntos, lo que significa un intervalo de cuarta y cómo se tiene que interpretar un salto. Según Rouvier y Kereselidze esto era totalmente necesario. Pero la importancia que ha cobrado en mi propia interpretación merecía un apartado aparte.

La noción de dibujar los diseños melódicos está emparentada con escuchar y sensibilizarse por la altura de las notas. De hecho, esta última causa la primera. En las interpretaciones, intentando obtener esta sensibilización recurría a tomar las líneas ascendentes haciendo un *crescendo* y tomar las decrecientes haciendo un *diminuendo*. Esto está completamente contraindicado, pero parecía una buena idea si se lograba la ansiada implicación emocional. Esta idea propuesta por Mauser y Kereselidze, según las clases analizadas, procede de Adolph Kullak; en su *Estética de la interpretación al piano* describió una correlación entre la altura del tono y su intensidad. En su opinión, un ascenso de la melodía requería un *crescendo* (Mantel 2010, p. 68). Esto lo justificaba con el origen de la música en el canto ya que en la voz sí ocurren estas intensificaciones o disminuciones de la dinámica cuando se dirige al agudo o al grave, respectivamente, de forma natural.

En cambio, no me era fácil entrar en el estado expresivo deseado y además no consideraba adecuado realizar *crescendi* o *diminuendi* cuando no estaban escritos por respeto a la anotación de hacer lo que está puesto en la partitura por lo que acabé

abandonando esta idea. Sin embargo, sí mantuve la intención de dibujar los perfiles melódicos y realmente pudieron ser aplicados una vez desarrollé la fortaleza de los dedos con los ejercicios de fortalecimiento.

#### **4.4.5. Técnica y Canto interior**

En este punto he considerado incluir algunas ideas recogidas sobre la relación entre la técnica y la emoción. En un principio pensaba que la buena preparación técnica permitía tocar excepcionalmente una obra sin requerir de una implicación emocional. Reusaba de esta porque suponía un gran esfuerzo permanecer en ella. Aunque una vez que entrené con los ejercicios de fortalecimiento con el fin de intentar tocar simplemente desde la mecánica digital, por puro placer muscular, observé que conforme sucedían las repeticiones de la obra de memoria era más difícil modificar la música. La automatizaba y no solo eso sino que el sonido no tenía dinámicas. En los apuntes menciono que la velocidad de pulsar sin intencionalidad hacía que el sonido saliese sin dirección ni proyección.

Por otro lado, Bashkirov comentaba que hay un punto en el que la emoción se inserta en la técnica, pero los dedos no obedecen la voluntad interpretativa. Este asunto es el que ocurría, deshumanizar la obra había llevado a que cuando quería guiar la interpretación no podía. La actitud activa en la interpretación estaba vinculada al fenómeno de la emoción o canto interior. Además, Kereselidze, también insistió en que existe un punto en el aprendizaje de las obras que no pueden progresar más si no es con la implicación del intérprete, sin la imaginación artística. Ella hablaba de impulsos artísticos que se complementaban a la técnica; la predominancia de alguno de los factores del binomio emoción-técnica significaba la imposibilidad de llegar a un desempeño pianístico mayor.

#### **4.4.6. Interpretación en el escenario**

También creo relevante disponer los preceptos relacionados con la preocupación que tenía de cumplir, cuando interpretaba en el escenario, con las directrices que previamente se había recibido en clase. Kereselidze insistía en despreocuparse cuando tocaba entera una obra, de «soltar», de no intentar lograr un perfeccionamiento sino de contemplar y escuchar; Rouvier, por su parte, utilizaba el concepto de «volar». Con todo, había resistencias a no controlar absolutamente. Con el curso del tiempo y de las interpretaciones he concluido que no era una cuestión

tanto de control sino más de conectar con la obra, algo que he obtenido gracias al aumento de la capacidad técnica (con motivo de los ejercicios de fortalecimiento), la limitación de movimientos corporales y la implementación del canto interior. El gusto por evitar cometer fallos hacía que rozase lo cerebral y era una de las causas de esos comentarios.

## 4.5. Cuantificación de datos

Después de extraer todas las anotaciones de la *Transcripción de los resúmenes de clase* y la *Transcripción de los apuntes de las sesiones estudio* se ha cuantificado la cantidad de estas para conocer cuántos datos se manejaban y poder tener una visión global del estudio.

La muestra total de anotaciones alcanza la cifra de 1563 que se divide en 1440 anotaciones de los resúmenes y 123 de los apuntes de las sesiones. A continuación, se expone un gráfico que hace esta relación más visual y detallada. Cabe mencionar que los valores porcentuales se han aproximado a la unidad superior si el primer decimal era superior a 5, a la unidad inferior si el primer decimal era inferior a 5 y en caso de equidistancia a la unidad superior.

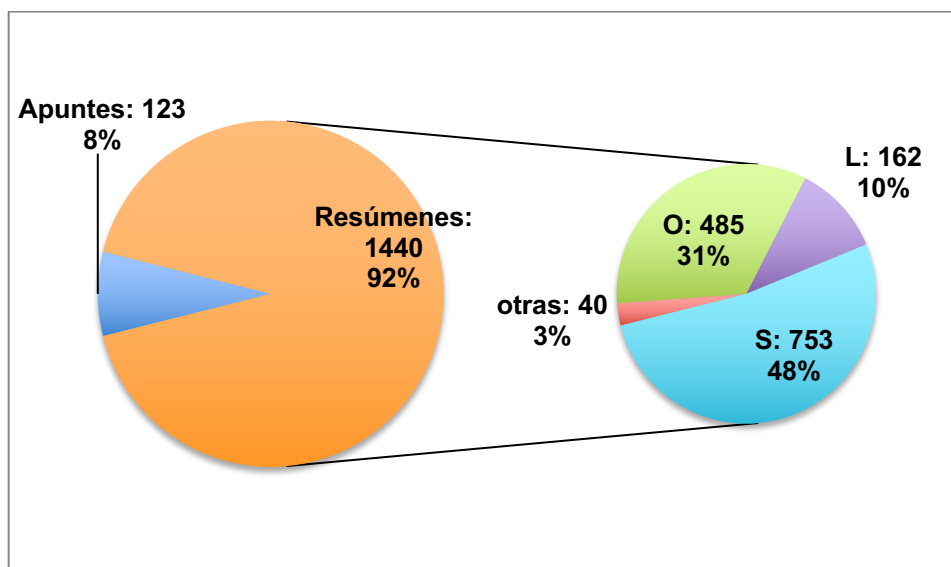


Fig 1 Cantidad de anotaciones y porcentaje de los Resúmenes y Apuntes

Los valores del gráfico de la derecha si se mostrasen con decimales daría en *otras* un 2,5%, en *Ondine* un 30,98%, en *Le Gibet* un 10,35% y en *Scarbo* un 48,10% y como se aprecia la aproximación más distante es la de *otras* y por tanto es la más

beneficiada del procedimiento de aproximación; disimula la minúscula parte que representa respecto del total. De modo análogo, en el gráfico de la izquierda si se agregan decimales no se observa una gran diferencia tampoco: 92,13% en el caso de resúmenes y 7,86% en el de apuntes, casi una décima parte. Este último valor se sitúa prácticamente en el punto medio de los valores de *otras* y *Le Gibet*, con una desviación de 1,42%.

Es imprescindible conocer el peso de todos estos grupos de anotaciones para conocer cómo se ha distribuido la muestra total de datos, pero no constituye una prevalencia jerárquica puesto que los apuntes y resúmenes tienen distinta naturaleza y pretensiones (uno recaba datos de clases magistrales y el otro de las reflexiones del autor del trabajo durante su práctica en las sesiones de estudio) y *Ondine*, *Le Gibet*, *Scarbo* y *otras* tratan piezas diferentes de *Gaspard de la nuit*.

En el gráfico siguiente se observa el número de anotaciones y el porcentaje de *otras*, *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo* en base al 100% de anotaciones de los resúmenes, es decir, 1440, y no al 92% como en el anterior.

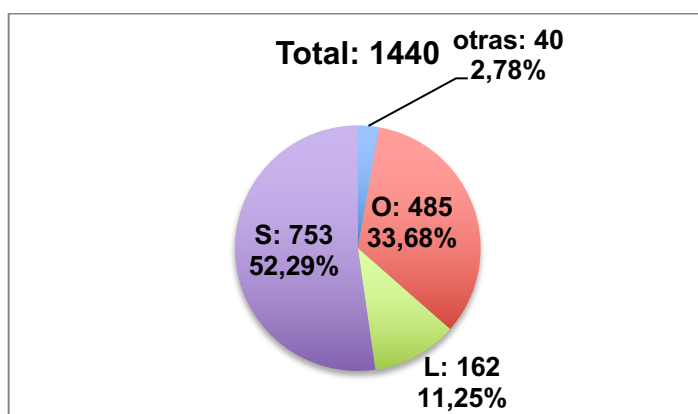


Fig. 2 Cantidad de anotaciones y porcentaje de los Resúmenes

De aquí se desprende con claridad que a la pieza *Scarbo* se le destina un poco más de la mitad de las anotaciones. Los profesores le prestan mucha atención a esta obra. *Ondine* es la siguiente obra que ocupa más anotaciones, un tercio del total. *Le Gibet* solo supone ligeramente más de una décima parte. La preocupación de los profesores en estas dos obras es mucho menor. Se presenta marginalmente el porcentaje de *otras*, que apenas ocupa un 3% de las anotaciones de los resúmenes

Sorprendentemente, se piensa que las anotaciones en los resúmenes están repartidas de manera equilibrada a razón de su dificultad: *Scarbo* tiene más

anotaciones porque es la más costosa de las tres, seguida de *Ondine* y por último el movimiento lento *Le Gibet*. Pero también se cree que hay equilibrio respecto de su duración en el caso de *Scarbo* y *Ondine*, que duran alrededor de 10 minutos y 7 minutos respectivamente. Pero no en el caso de *Ondine* y *Le Gibet*, las cuales duran casi lo mismo: 6,30-7 minutos.

A continuación, se presenta la cantidad de anotaciones de los resúmenes por clase y pieza tratada. Se advierte que se emplean las iniciales O, L y S como abreviaturas de *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*, respectivamente.

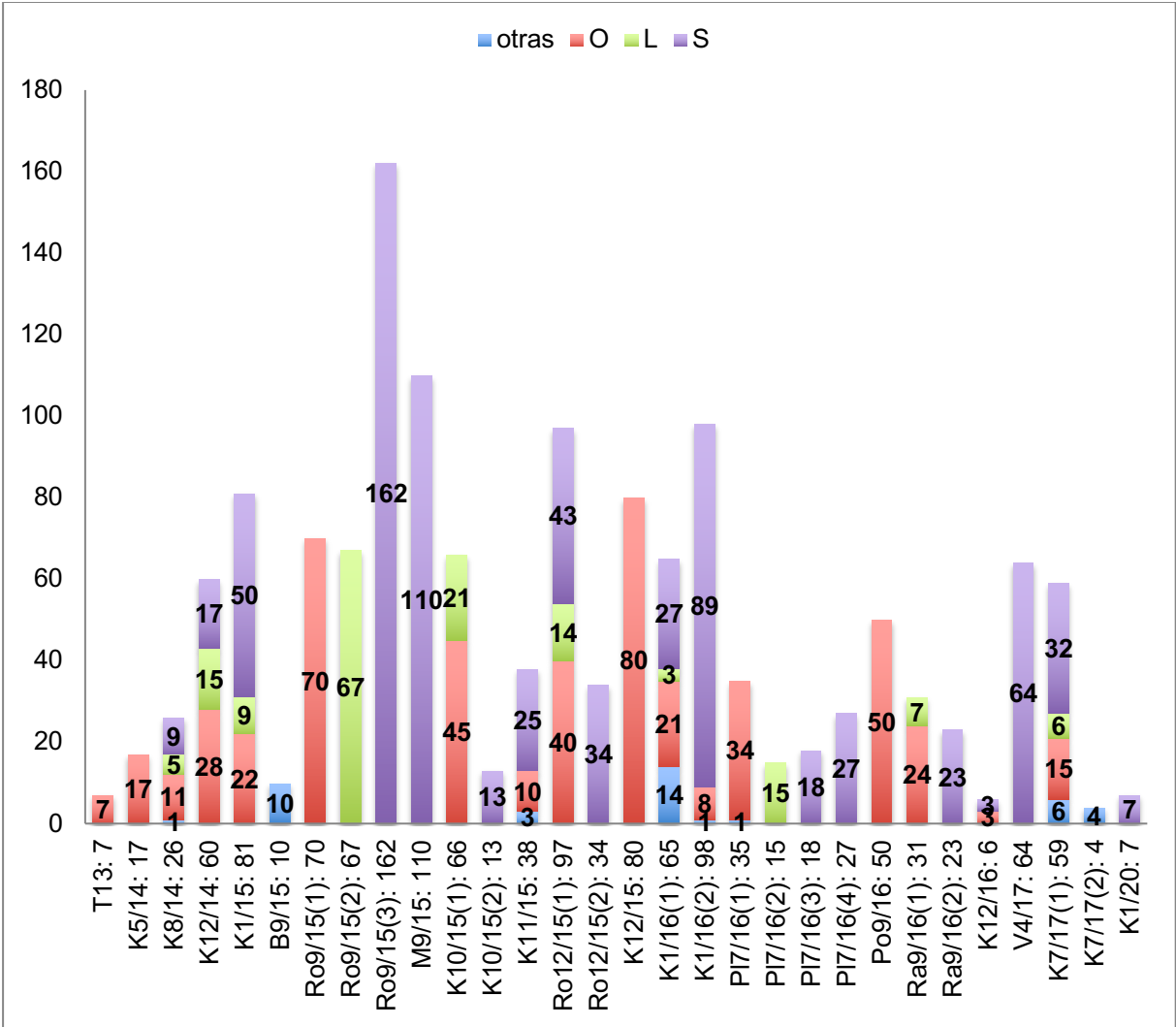


Fig. 3 Primer gráfico de anotaciones de los Resúmenes por clase y pieza

Con este gráfico de barras se demuestra sobre todo la primacía de anotaciones de *Scarbo* sobre las otras obras a lo largo de las clases. A *Scarbo*, yendo de mayor

cantidad de aportaciones a menor, contribuyen Kereselidze en un 36,12%<sup>19</sup> con 272 anotaciones en 9 clases, Rouvier en un 31,73% con 239 anotaciones en 3 clases, Mauser en un 14,60% con 110 anotaciones en una clase, Vinocour en un 8,36% con 63 anotaciones en una clase, Plagge en un 5,97% con 45 anotaciones en 2 clases, y Raekallio en un 3,05% con 23 anotaciones en una clase. A simple vista es Kereselidze quien más aportes hace en número de anotaciones (272), pero también ha tenido más clases para hacerlas, 9. Mientras que Rouvier hace un número de anotaciones algo parecido (239) y en un tercio de las clases menos que Kereselidze, 3. Para equiparar esta desigualdad y conocer de quién se tiene una concentración mayor de anotaciones por clase se ha dividido el porcentaje anterior entre el número de clases. El resultado es que Rouvier tiene más concentración de anotaciones en una clase que Kereselidze. Aunque, aplicando esta regla, de quién más se tiene concentración de anotaciones es Mauser. Por el contrario, los que menos han ofrecido información son, de más a menos, Vinocour, Raekallio y Plagge.

En cuanto a *Ondine*, los profesores que más contribuyen son Kereselidze, con más de la mitad de las anotaciones, en un 53,60%<sup>20</sup> con 260 en 11 clases y Rouvier en un 22,68% con 110 en 2 clases. Se recogen aportes más discretos de Pochekin en un 10,30% con 50 anotaciones en una clase, Plagge en un 7,01% con 34 anotaciones en una clase, Raekallio en un 4,94% con 24 anotaciones en una clase y Toh en un 1,44% con 7 anotaciones en una clase. Kereselidze es la profesora que más clases ha tenido para dar información acerca de *Ondine*, pero todavía Raekallio, que es de los que menos se obtiene anotaciones, posee una concentración de anotaciones por clase mayor que ella. Con lo cual Rouvier y, en segundo lugar, Pochekin son de los que más concentración de anotaciones por clase se recoge. Por último, son de Plagge, Raekallio y Toh, en ese orden, de los que menos se recaban anotaciones.

Por otro lado, a *Le Gibet* contribuyen, de más a menos, Rouvier en un 50%<sup>21</sup> con 81 anotaciones en 2 clases, Kereselidze en un 36,41% con 59 anotaciones en 6 clases, Plagge en un 9,25% con 15 anotaciones en una clase y Raekallio en un 4,32% con 7 anotaciones en una clase. Con esta obra vuelve a pasar lo mismo, Kereselidze es la segunda más profusa en aportaciones solo que dispone de un buen número de clases para ofrecerlas. Si se calcula la concentración de anotaciones por clase es

---

<sup>19</sup> Este valor es en base a la cantidad de anotaciones de *Scarbo*: 753.

<sup>20</sup> Este valor es en base a la cantidad de anotaciones de *Ondine*: 485.

<sup>21</sup> Este valor es en base a la cantidad de anotaciones de *Le Gibet*: 162.



Rouvier el que más información da. De cualquier forma, de este profesor se extrae ya la mitad de las anotaciones de esta pieza.

En cuanto a *otras* anotaciones Kereselidze contribuye en casi tres cuartas partes, un 72,5%<sup>22</sup> con 29 anotaciones en 6 clases, seguida de Bashkirov en un 25% con 10 anotaciones en una clase y Plagge en un 2,5% con una anotación en una clase. Kereselidze aporta más enseñanzas, pero Bashkirov la supera.

En definitiva, Kereselidze y Rouvier son los profesores de los que más se ha obtenido anotaciones y son transmisores de la mayoría de las enseñanzas en las tres obras de *Gaspard de la nuit*.

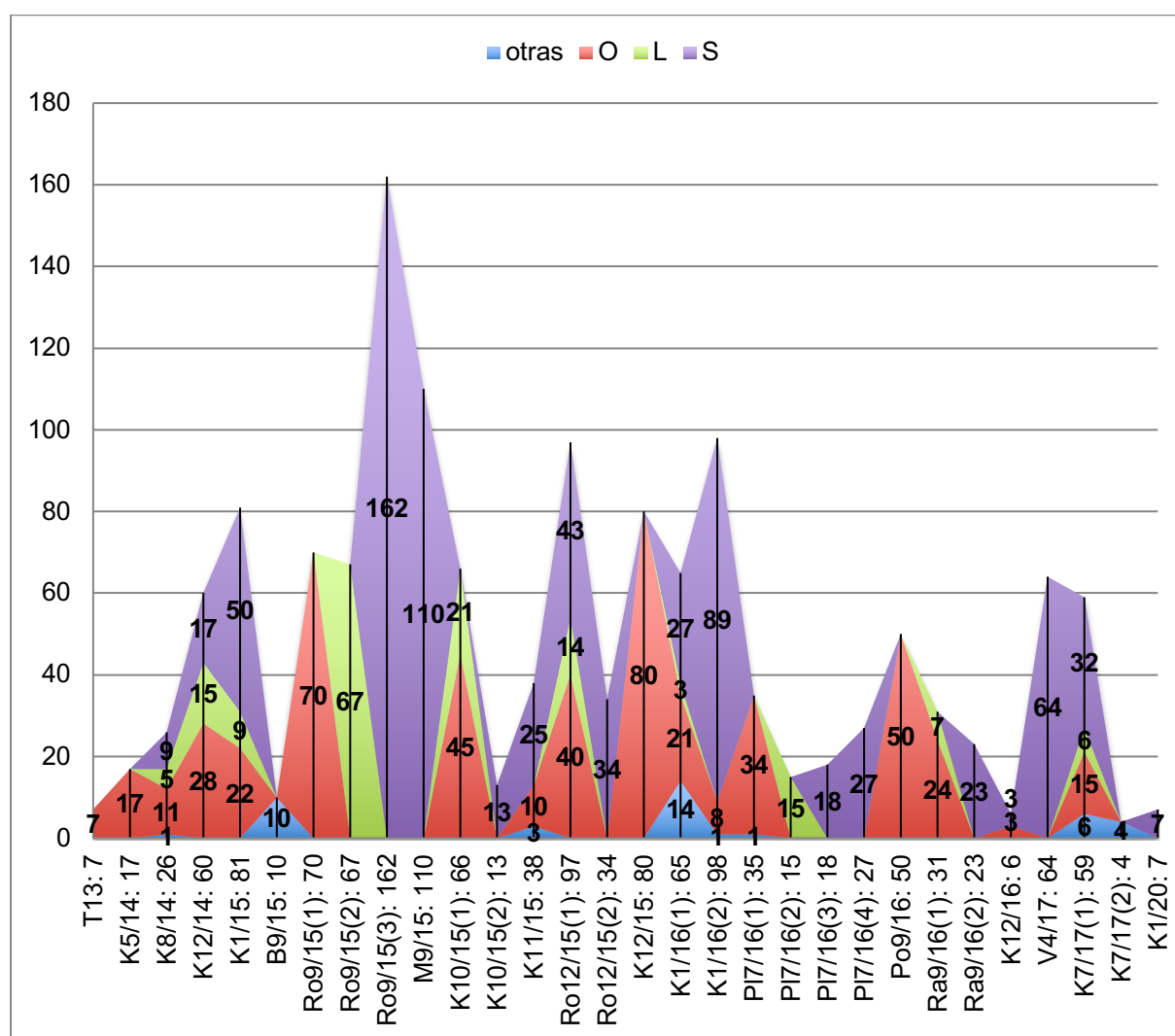


Fig. 4 Gráfico de anotaciones de los Resúmenes por clase y pieza en el que se compara mejor el volumen que ocupa cada pieza.

<sup>22</sup> Este valor es en base a la cantidad de anotaciones de *otras*: 40.

Paralelamente, las clases en las que más anotaciones se recogen de *Scarbo* son la de Rouvier, en Ro9/15(3), con diferencia del resto; luego la de Mauser, en M9/15, con 110 y un poco distanciada Kereselidze, en K1/16(2), con 89. En *Ondine* Kereselidze, en K12/15, con 80 anotaciones y ligeramente por debajo Rouvier, en Ro9/15(1), con 70. En *Le Gibet*, el grueso de anotaciones se observa con Rouvier, en Ro9/15(2) con 67. En *otras* los picos de anotaciones se producen con Kereselidze, en K1/16(1), habiendo 14 anotaciones y con Bashkirov, en B9/15, con 10. Con Kereselidze se producen las clases con más anotaciones y Rouvier también es relevante que sea nombrado.

La progresión del número de anotaciones por año es en 2013 7, en 2014 103, en 2015 828, en 2016 368, en 2017 127, y en 2020 7, también. De aquí se comprende que en los resúmenes más de la mitad de las enseñanzas se ha recibido en 2015 (57,5%), más de un cuarto en 2016 (25,5%), casi dos décimas partes entre 2017 (8,81%) y 2014 (7,15%) y, de manera residual, se ha recibido un uno por cien en 2013 y 2020 (0,48%). No es sorprendente que en estos dos últimos años haya tan pocas anotaciones pues solo se dio una clase. Si se observa en 2014 y 2017 que se dio 3 clases en cada año, la diferencia entre estos también es baja, varía en unas 24 anotaciones. Sin embargo, la tendencia se rompe si se compara 2015 y 2016. En el primero se dio 12 clases y se obtiene una media por clase de 69 anotaciones, mientras que en el segundo se dio 10 clases y se obtiene una media por clase de casi la mitad (36,8). Esto se debe a la acumulación de todas las clases con Rouvier y muchas con Kereselidze, que son los profesores que más enseñanzas aportan. Estos datos sobre la cantidad de anotaciones según el año ayudan a poder asociarlo al estadio de aprendizaje de *Gaspard de la nuit*.

Replicando lo realizado anteriormente sobre los resúmenes, en el siguiente gráfico se exponen cuántas anotaciones se ha extraído en cada entrada de las transcripciones de los apuntes de las sesiones de estudio junto al porcentaje que ocupa cada entrada respecto del global de 123 apuntes. Al igual que en los resúmenes el decimal ha sido aproximado a la unidad inferior o superior si el decimal era inferior o superior a 5, respectivamente, y en caso de equidistancia a la superior.

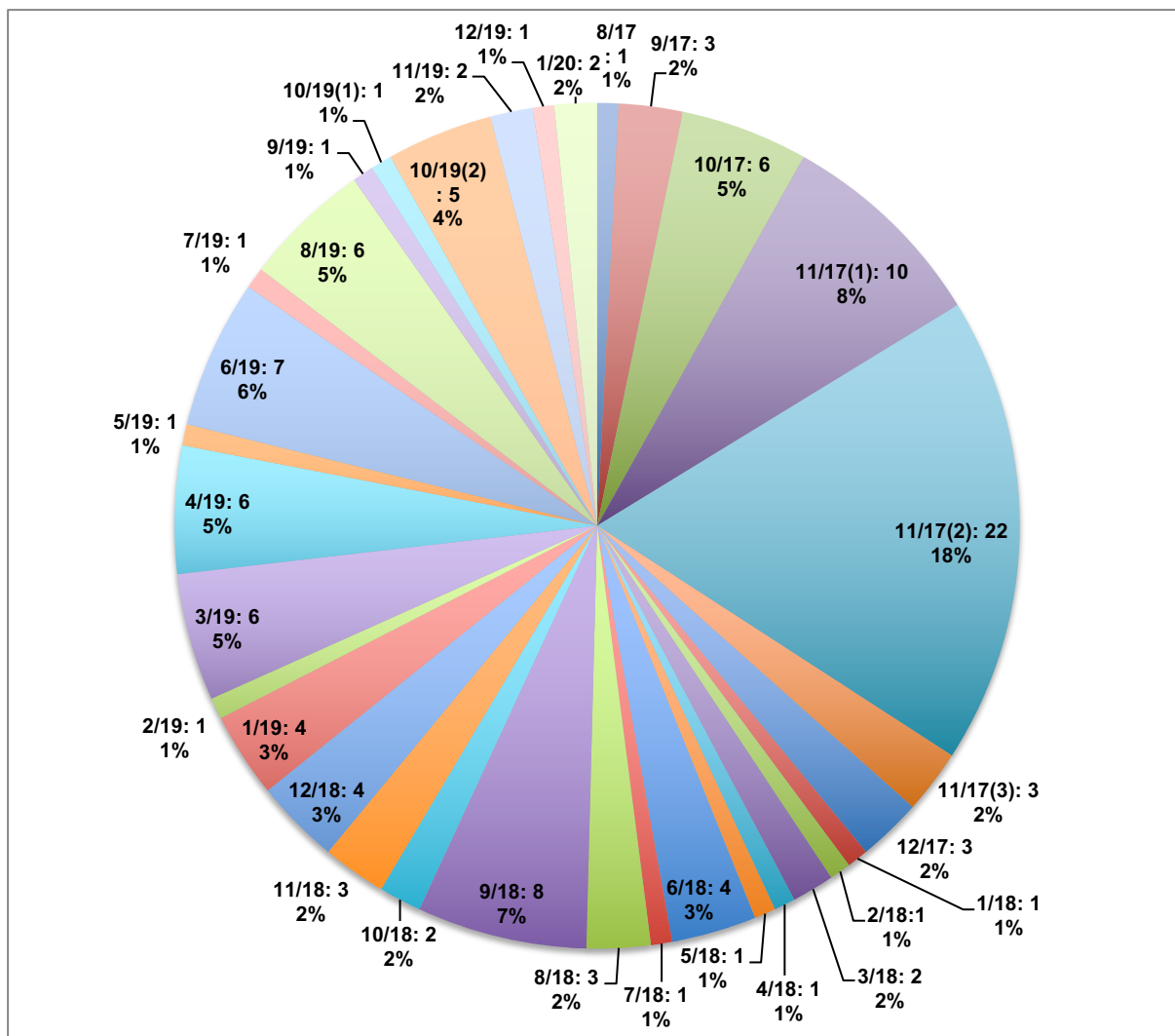


Fig. 5 Cantidad de anotaciones y porcentaje de los Apuntes

Al observar el gráfico se percibe que casi un cuarto del total de las anotaciones pertenece a la entrada A11/17(2) en un 17,88% y, en menor medida, a la A9/18 en un 8,13%. El segundo cuarto lo comprenden A9/18 en un 6,50%, A6/19 en un 5,69%, y A10/17 y A3/19 en un 4,87%. La mitad restante de anotaciones las aportan las 24 entradas que quedan. Si hay en total 30 entradas, significa que solo 6 recogen la mitad de las anotaciones. Así queda reflejado dónde está el núcleo de recopilación de datos en los apuntes.

En términos generales y observando el siguiente gráfico, el incremento más destacable en el número de anotaciones enumeradas a lo largo de los apuntes de las sesiones de estudio se lleva a cabo en 2017, en la entrada A11/17(2) con 22 anotaciones. En esta se proponen diversas fórmulas de estudio para guiar la práctica instrumental. Además, está distanciada a más del doble de la segunda entrada más

numerosa en anotaciones, 10 en A11/17(1). En 2018 la entrada más numerosa en anotaciones es A9/18 con 8 anotaciones, en 2019 es A6/19 con 7 anotaciones, aunque le siguen el resto de las entradas del año por valores consecutivos, y, por último, en 2020 solo hay una entrada con 2 anotaciones que no es destacable. En conclusión, aunque en 2017 se localice la entrada más prolifera en datos, se contrarresta con un número más equilibrado de anotaciones por entrada en 2018 y 2019.

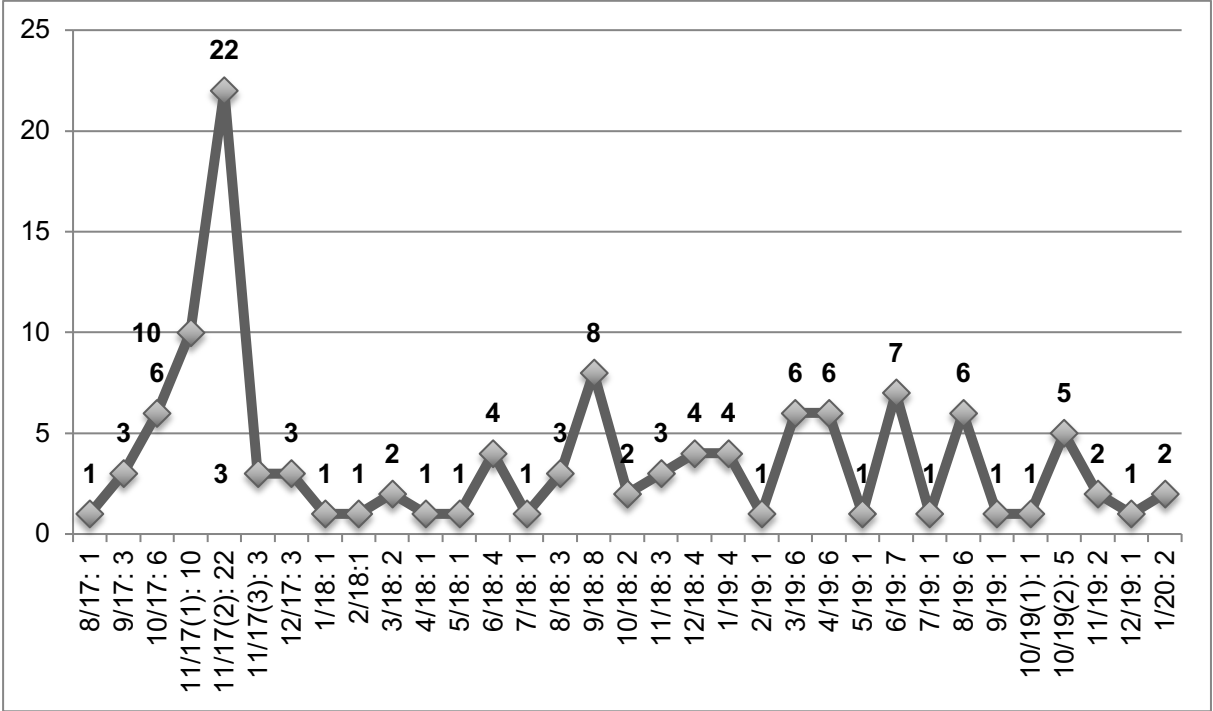


Fig. 6 Anotaciones por entrada en los Apuntes

La progresión del número de anotaciones por año sería en orden cronológico: 48 en 2017, 31 en 2018, 42 en 2019 y 2 en 2020. Cabe decir que en el año 2017 solo se tomaron apuntes los últimos cinco meses y en 2020 solo enero, mientras que de 2018 y 2019 se tienen registros de todo el año. No obstante, de esos meses de 2017 se recaba el mayor número de anotaciones con un peso de 39,02% sobre el total, parecido a 2019 con un poco más de un tercio 34,14%. Significativamente por debajo está 2018 que representa un cuarto de las anotaciones (25,20%) y en 2020 solo se recaba un 1,62%. Esto refleja que el número de anotaciones a lo largo de los años se mantiene con un ligero descenso en 2018 pero no se observa una oscilación tan notable como del año 2015 a 2016 en los resúmenes. En resumen, estos datos ayudan a saber de qué años y períodos se obtiene la mayor fuente de reflexión y

vincularlos a un estadio del aprendizaje de *Gaspard de la nuit*, el cual era consolidado a partir de 2017 donde casi todas las clases se habían recibido.

A continuación, se expone un gráfico en el que se observan el número de anotaciones por temática clasificado y su peso porcentual respecto del total de anotaciones entre los resúmenes y apuntes.

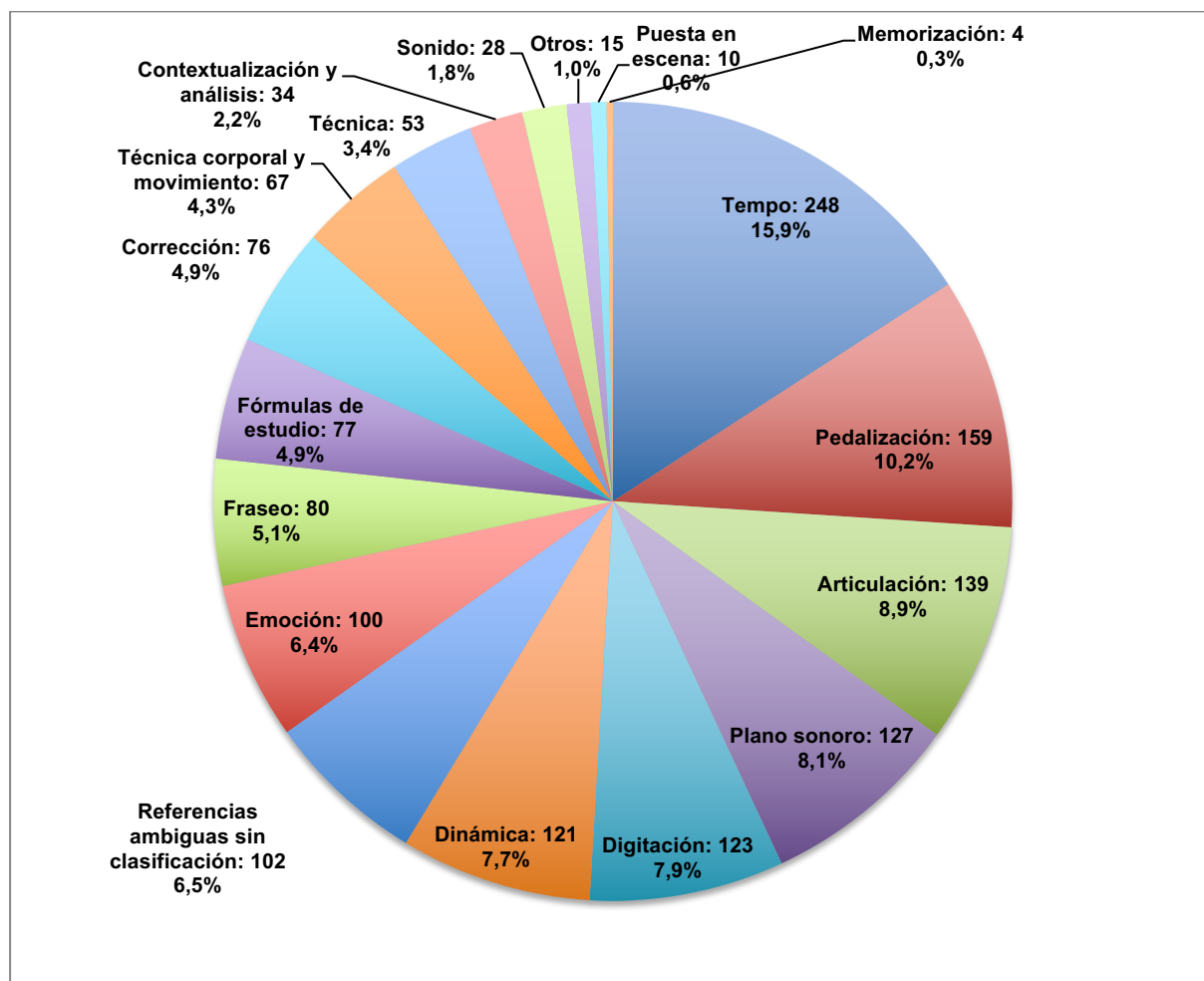


Fig 7 Temáticas ordenadas de mayor a menor porcentaje

Este gráfico presenta la totalidad de anotaciones (1563) agrupadas en las 18 temáticas principales exclusivamente y ordenadas de mayor número a menor. Después de observar el gráfico se puede concluir que, aunando las enseñanzas de los profesores y las reflexiones propias de la práctica instrumental, la temática a la que más se le ha prestado atención es el *Tempo*, que junto a *Pedalización* ya hacen un poco más de un cuarto del total, en concreto 26,1%. *Articulación*, *Plano sonoro* y *Digitación* completan el segundo cuarto haciendo un 24,9%. El tercer cuarto lo comprenden ya cuatro temáticas con un 25,7%: *Dinámica*, *Referencias ambiguas sin*

*clasificación, Emoción y Fraseo*. Para finalizar, el último cuarto lo conforman la mitad del total de temáticas que hay haciendo un 23,4% *Fórmula de estudio, Corrección, Técnica corporal y movimiento, Técnica, Contextualización y Análisis, Sonido, Otros, Puesta en escena, Memorización*. Cabe reseñar que solo la mitad de las temáticas ocupan más del 75% de las anotaciones, mientras que la otra mitad queda relegada al último cuarto. Hay una descompensación notable entre una mitad de las temáticas y la otra en cuanto a la atención que reciben. Sobre todo, es alarmante con temáticas como la memorización, la cual siendo una fase vital del montado de una obra posee solo 4 anotaciones. Esto explicaría que a la hora de interpretar *Gaspard de la nuit* y no haber lapsos de memoria ni dudas por una memorización sólida adquirida, los profesores no tenían la necesidad de remarcar este aspecto y el autor tampoco de manera más extensa. No obstante, sí se cree importante que al menos en clases los profesores hubiesen realizado más reseñas a esta temática porque las anotaciones sobre memorización son recogidas por el autor en los apuntes de las sesiones de estudio. Si se observa con cuidado se puede ver que las anotaciones referidas a contextualizar y analizar son incluso más comunes que a la memorización.

Si se elabora un sistema por niveles en el que cada nivel está separado por más de 1 punto porcentual (10 puntos decimales) se revela cuán adyacentes son las temáticas entre sí y, por tanto, cuánto distanciamiento hay entre ellas. Cuántos menos niveles haya más adyacente se consideraría las temáticas y menos desigual la diferencia entre ellas. El primer nivel lo ostentaría solo *Tempo*, el segundo únicamente *Pedalización*, el tercero sería para *Articulación, Plano sonoro, Digitación y Dinámica*; el cuarto nivel lo comprendería *Referencias ambiguas sin clasificación y Emoción*, el quinto iría desde *Fraseo* hasta *Técnica corporal y movimiento* (4 temáticas), el sexto nivel lo ocuparía solo *Técnica*, en el séptimo nivel estaría *Contextualización y Análisis y Sonido*, y en el último nivel se encontraría *Otros, Puesta en escena y Memorización*. Esto significa que para 18 temáticas se hacen falta casi la mitad en niveles, 8, y se puede decir que ha habido una gran variedad y menos igualdad en el tratamiento de las temáticas. Se observa que no se aprecia una organización para tratar con equidad todos los aspectos de la interpretación pianística en la clasificación de las anotaciones de los resúmenes y apuntes.

Este orden representa la atención que ha recibido cada aspecto de la interpretación por parte de los profesores y, de alguna forma, se acerca a un esquema del peso de cada aspecto de la interpretación pianística en la enseñanza de *Gaspard*

de la nuit y, posiblemente, se acerque a una guía general a tener en cuenta para cualquier obra. De igual modo este gráfico es la prueba más cercana que se tiene de cuál es la preferencia propia por temática a trabajar en el estudio de la interpretación del piano de *Gaspard de la nuit*; al igual que la prueba de cuánto se ha trabajado cada aspecto de la interpretación pianística hasta enero de 2020 y así se ha podido generar el resultado de la grabación de enero de 2020.

A continuación, se va a comentar los datos extraídos de relacionar cada uno de los tópicos principales de la clasificación con su repercusión en los resúmenes y apuntes. Estos reflejan la diferencia entre lo inculcado por los profesores y los conocimientos e inquietudes que resuenan en la interpretación y estudio personal del piano por ello suponen una forma de conocer más en profundidad la práctica.

Temáticas	Resúmenes: 1440	%	Apuntes: 123	%
Dinámica: 121	114	7,9%	7	5,7%
Tempo: 248	242	16,8%	6	4,9%
Articulación: 139	125	8,7%	14	11,4%
Digitación: 123	121	8,4%	2	1,6%
Pedalización: 159	157	10,9%	2	1,6%
Plano sonoro: 127	126	8,8%	1	0,8%
Sonido: 28	23	1,6%	5	4,1%
Técnica: 53	49	3,4%	4	3,3%
Corrección: 76	71	4,9%	5	4,1%
Fraseo: 80	71	4,9%	9	7,3%
Emoción: 100	72	5%	28	22,8%
Técnica corporal y movimiento: 67	50	3,5%	17	13,8%
Fórmulas de estudio: 77	62	4,3%	15	12,2%
Memorización: 4			4	3,3%
Puesta en escena: 10	10	0,7%		
Contextualización y análisis: 34	31	2,2%	3	2,4%
Referencias ambiguas sin clasificación: 102	102	7,1%		
Otros: 15	14	1%	1	0,8%
<b>TOTAL:</b>	<b>1440</b>		<b>123</b>	

Tabla 10 Porcentaje de temáticas en Resúmenes y Apuntes

En cuanto a *Dinámica* se observa un mayor porcentaje de presencia en los resúmenes (7,9%) frente a los apuntes de las sesiones de estudio (5,7%) pero es más pronunciada la diferencia en *Tempo* en la que los profesores dan una relevancia que hace elevar el número de anotaciones a 248 (un 16,8%). En el caso de los apuntes a este aspecto se le guarda un 4,9%, cosa que señala, por una parte, una relajación

mayor en este aspecto y, por otra, una asimilación de los conceptos. En primer lugar, se observan 3 anotaciones en dinámica, 2 en Cambiar dinámica si la línea sube o baja y 1 en Mantener dinámica aludiendo a si la línea sube o baja, en lo referente a los apuntes. En segundo lugar, referencias dentro de Tempo hay 5, y solo se hace un minúsculo hincapié en el tema Silencios (1).

En lo referente a la articulación, se observa que preocupa más en los apuntes de estudio recogiendo más anotaciones que incentivan su mejora (11,4%), aunque en los resúmenes no se le da poca importancia tampoco (8,7%). En los primeros, el foco se pone en tocar con veloz ataque de pulsar (11 de 14 apuntes) dividido entre *Velocidad de pulsar y ejercicios de fortalecimiento* con 6 anotaciones, posteriormente en *Referencias ambiguas a Velocidad de pulsar y ejercicios de fortalecimiento* con 5, y residualmente en *Articulación* (2) y *Sentir que la tecla vuelve* (1).

Las referencias a la digitación, pedalización y los planos sonoros son, de lejos, más recurrentes en los resúmenes que en los apuntes, aunque es entendible debido a que para 2017 se habían explorado, descartado y aprehendido las diferentes propuestas de pedales y dedos de los profesores. Además, se sobreentiende mayor adquisición del dominio de la preponderancia de los quintos dedos, entre otras nociones de los planos sonoros. En los apuntes se observa paridad en las anotaciones en cuanto a la digitación y pedalización (2), y en cuanto a planos sonoros solo se referencia una vez la relevancia de los quintos dedos.

En cambio, sí se aprecia una especial diferencia en las referencias al sonido, las cuales superan en varios puntos porcentuales los apuntes a los resúmenes, un 4,1% frente a un 1,6%. Estas se dan en los apartados de sonido (2), *Lleno* (1) y *Referencias ambiguas a Lleno* (1) por lo que hay mayor búsqueda de perfección del sonido «lleno».



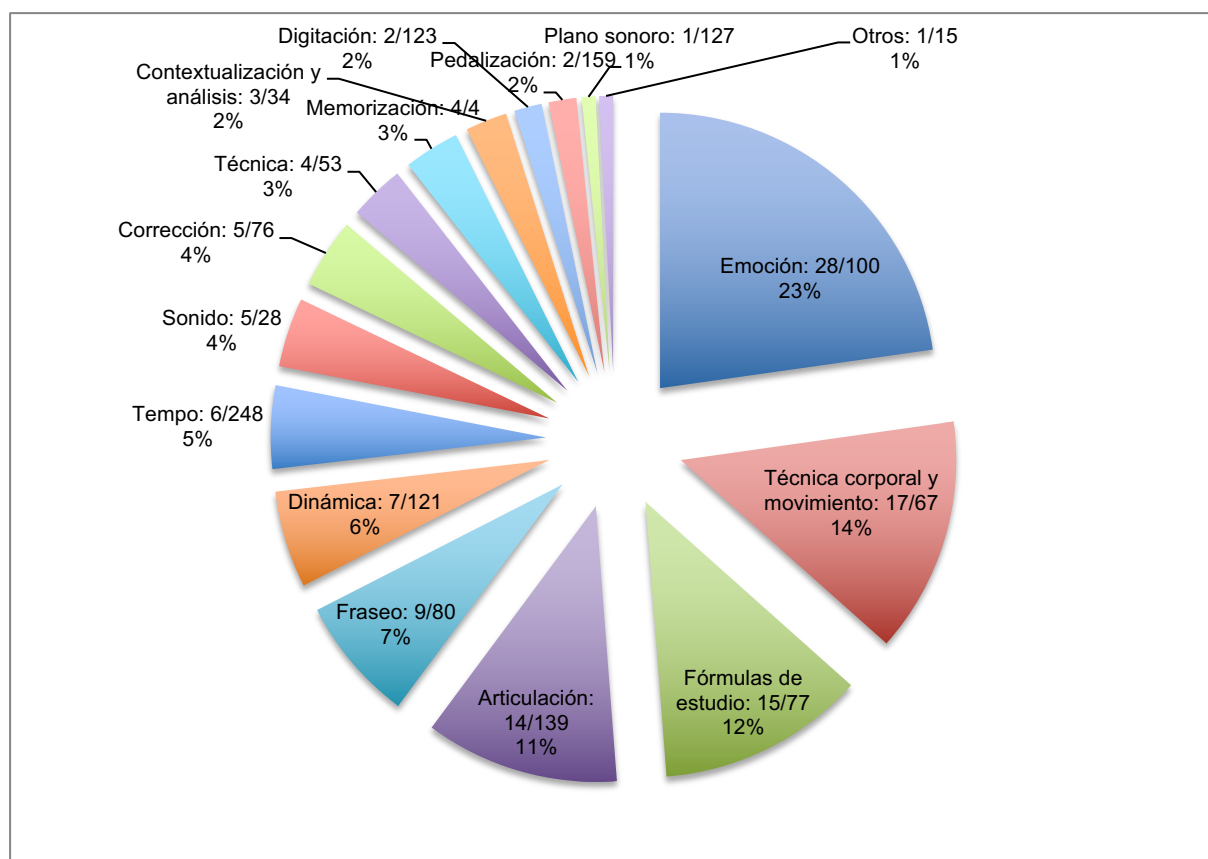


Fig. 8 Temáticas de los Apuntes ordenadas de mayor a menor porcentaje.

No significativa es la distancia, sin embargo, en Técnica y Corrección en las que, aun siendo más habituales en resúmenes, no sobrepasa por mucho a los apuntes (3,4%-3,3% y 4,9%-4,1%, respectivamente). Sí lo es en materia de fraseo, el cual está más referenciado en los apuntes con un 7,3% frente a un 4,9%. Por un lado, en los apuntes se anotan dos anotaciones sobre técnica, luego una en cuanto a *No despegar las manos del teclado* y otra sobre *Tocar hasta el fondo del teclado*. Por otro, en lo referente a tocar con corrección, se aborda la concentración (1), escuchar y tocar todas las notas (1) y respetar lo escrito en la partitura, que tiene un peso mayor respecto a las otras con 3 comentarios. Por último, en materia de fraseo, *Hacia delante hasta el final de la frase* es el tema que más representación tiene con 3 anotaciones, *Referencias ambiguas a Hacia delante hasta el final de la frase* y *Expresividad interválica* también con 2 y *Referencias ambiguas a Tocar con el sonido que deje la anterior nota* y *Escuchar hasta el final* posee 1 apunte.

Si la anterior temática poseía contraste, se ensancha en los siguientes tópicos. Se puede aseverar que el grueso de los apuntes de estudio y, por tanto, la propia práctica pianística gira en torno a interpretar con emoción (22,8% y 5%), la técnica

corporal y el movimiento (13,8% y 3,5%), y las fórmulas de estudio (12,2% y 4,3%); sin olvidar la articulación previamente nombrada, la cual tiene una prominencia parecida a la última temática mencionada. Las referencias ambiguas respecto a tocar con emoción, en los apuntes, ocupa la mayoría de atención (10 anotaciones), seguido de alusiones a tocar con más implicación emocional (8) y a la no predictibilidad (7). Dirigir el estudio técnico hacia cómo queremos que suene y escuchar interiormente cómo queremos que suene y materializarlo suponen la minoría con 1 y 2 comentarios respectivamente. En cuanto a *Técnica corporal y movimiento* se recogen 3 anotaciones, a *Peso* y referencias ambiguas a este 1 sin embargo son la flexibilidad (6 apuntes) y relajación (5) los conceptos que más presentes están. Por último, se recuperan 15 fórmulas de estudio diferentes.

La memorización, empero, es exclusiva de los apuntes de las sesiones de estudio, por lo que se veía necesaria su fortalecimiento; posee un peso del 3,3% sobre el total con 4 anotaciones. Asimismo, pero a la inversa, sucede con las enseñanzas que aglutina *Puesta en escena* y *Referencias ambiguas sin clasificación*, exclusivas de los resúmenes y que, en el caso de la primera, solo supone el 0,7%, el menor porcentaje de todos los tópicos principales. En cuanto a la segunda, representa un 7,1% del total (nada desdeñable) y que resulta curiosa porque la mayoría de sus comentarios están en relación con tocar con emoción, sin embargo, en los apuntes, que tanto dan peso a esto, no aparece ni una sola, en parte porque no se observa que los recursos propuestos en dicha temática tengan una función tan subrayada.

Por último, cabe decir que en los apuntes se hace más énfasis en analizar y conocer el contexto de la obra que en los resúmenes, no obstante, la diferencia no es significativa; un 2,4% (que lo ocupan 3 anotaciones) frente a un 2,2%. Del mismo modo paso con *Otros*, pero esta vez a favor de los resúmenes, con un 1% y un 0,8% que lo comprende un apunte ininteligible.

Se ha hecho hincapié en conocer en qué temáticas se sitúan los apuntes porque las anotaciones en los resúmenes tocan los 133 temas mencionados anteriormente en más o menos cantidad, sin embargo, son más espontáneas las apariciones de las primeras. También, como ya se observa un análisis mayor de los resúmenes a lo largo de los diferentes puntos se ha creído conveniente profundizar más en los aspectos que en las sesiones de estudio se tomaban como más relevantes.

En el siguiente gráfico se observa de forma más visual los datos presentados en la tabla anterior. Reseñar que los números coloreados en verde y rojo significan

que el porcentaje de mención sobre el total de anotaciones de ese tópico es mayor o menor, respectivamente. Por ejemplo, en el caso de la primera temática (*Dinámica*), la barra azul es de resúmenes y su número de anotaciones en verde indica que el porcentaje de mención asociado al total de anotaciones en *Dinámica* es mayor que el del número en rojo de la barra roja, la que representa los apuntes.

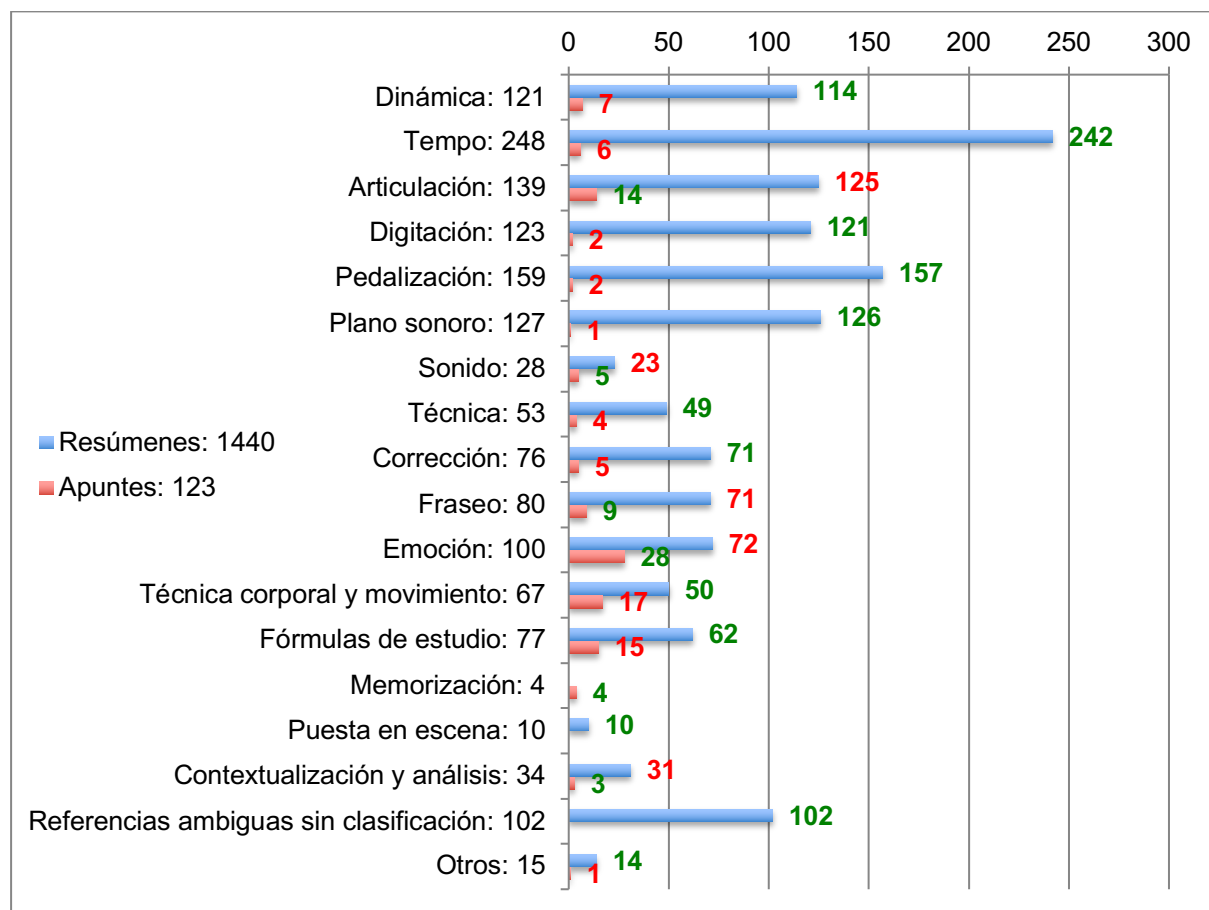


Tabla 11 Número de anotaciones en cada temática de los Resúmenes y Apuntes

En el gráfico siguiente se observan los porcentajes de peso de cada temática en los resúmenes. Cabe comentar ciertas cosas si se compara con el gráfico general que representa a las 1563 anotaciones. En primer lugar, el orden de las temáticas se respeta en la mayoría de los casos. En segundo lugar, hay pequeñas variaciones como que en el gráfico general de la clasificación *Articulación* figura en tercer lugar y *Plano Sonoro* en cuarto, al revés que figura en este gráfico de los resúmenes. Por otra parte, en el gráfico general figura por orden de mayor porcentaje a menor el fraseo, las fórmulas de estudio y la corrección al tocar, sin embargo, en este la última temática va por delante de *Fraseo* y *Fórmulas de estudio*. De esta forma se conoce que los

profesores ponen más en valor la corrección sobre el fraseo y las fórmulas de estudio, al igual que *Plano sonoro* sobre *Articulación*.

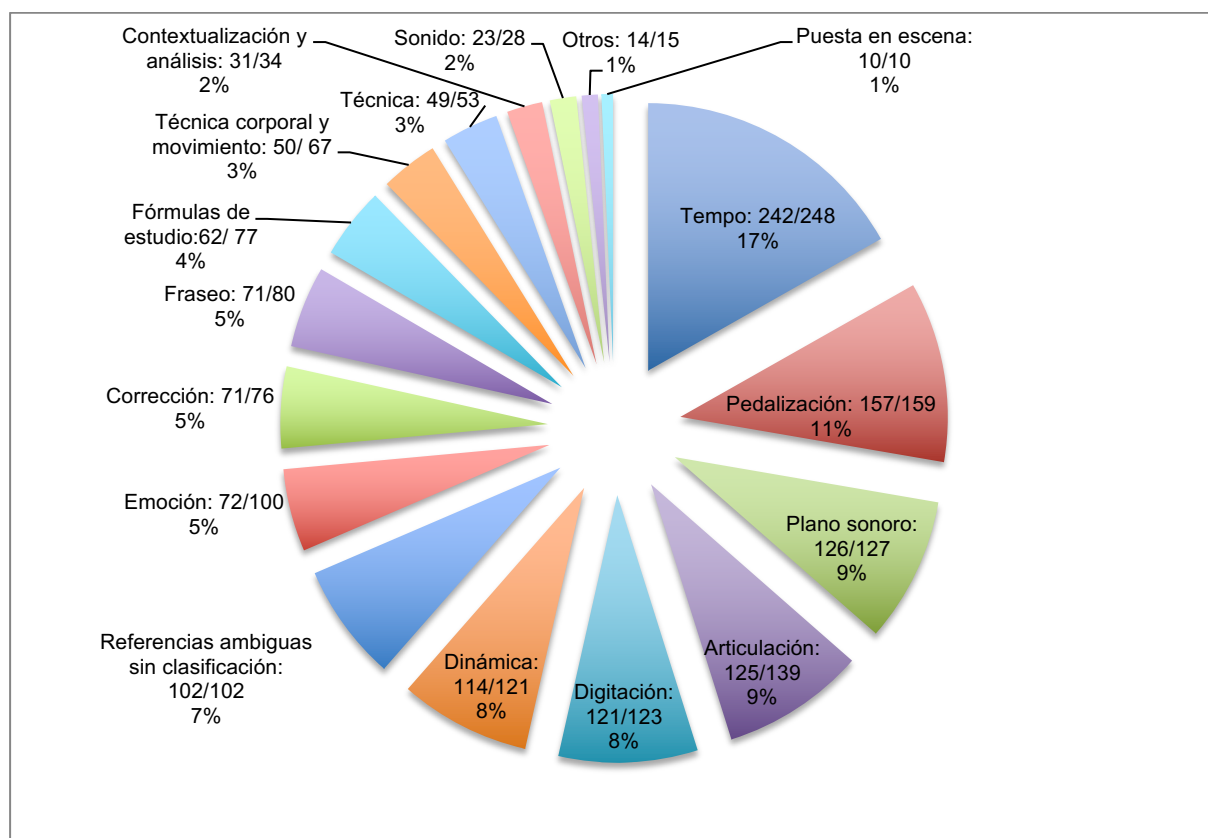


Fig 9 Temáticas de los Resúmenes ordenadas de mayor a menor porcentaje

En las dos próximas tablas, que tienen continuidad si se observan los años que abarca (de 2013 a 2020), se relacionan los tópicos principales, la cantidad de anotaciones en cada uno, cuántas ha habido según el año y, respecto a este, el porcentaje que representa en total. Se ha convenido disponerlas en dos tablas por razones de espacio, aunque originalmente es una.

La cuantía total de anotaciones por año para los años 2017 y 2020, puesto que se dan simultáneamente anotaciones de los apuntes y de los resúmenes, se quedaría en 175 y 9, respectivamente, lo cual es importante a tener en cuenta.

Temáticas	2013	%	2014	%	2015	%	2016	%
Dinámica: 121	1	14,3%	2	1,9%	65	7,9%	33	9%
Tempo: 248			19	18,4%	153	18,5%	45	12,2%

Articulación: 139	1	14,3%	17	16,5%	63	7,6%	32	8,7%
Digitación: 123			6	5,8%	92	11,1%	17	4,6%
Pedalización: 159			1	1%	105	12,7%	41	11,1%
Plano sonoro: 127			5	4,9%	61	7,4%	38	10,3%
Sonido: 28			7	6,8%	11	1,3%	4	1,1%
Técnica: 53	1	14,3%	1	1%	31	3,7%	13	3,5%
Corrección: 76	1	14,3%	14	13,6%	36	4,3%	6	1,6%
Fraseo: 80			1	1%	41	5%	22	6%
Emoción: 100			8	7,8%	32	3,9%	23	6,3%
Técnica corporal y movimiento: 67	1	14,3%	1	1%	34	4,1%	10	2,7%
Fórmulas de estudio: 77	2	28,6%	10	9,7%	33	4%	17	4,6%
Memorización: 4								
Puesta en escena: 10			1	1%	8	1%	1	0,3%
Contextualización y análisis: 34			1	1%	13	1,6%	16	4,3%
Referencias ambiguas sin clasificación: 102			8	7,8%	45	5,4%	43	11,7%
Otros: 15			1	1%	5	0,6%	7	1,9%
<b>Total de anotaciones en cada año:</b>								
	<b>7</b>		<b>103</b>		<b>828</b>		<b>368</b>	

Tabla 12 Número de anotaciones y porcentaje de cada temática de 2013 a 2016

<b>Temáticas</b>	<b>2017</b>	<b>%</b>	<b>2018</b>	<b>%</b>	<b>2019</b>	<b>%</b>	<b>2020</b>	<b>%</b>
Dinámica: 121	14	8%	2	6,5%	4	9,5%		
Tempo: 248	24	13,7%	2	6,5%	2	4,8%	3	33,3%
Articulación: 139	16	9,1%	7	22,6%	2	4,8%	1	11,1%
Digitación: 123	7	4%					1	11,1%
Pedalización: 159	10	5,7%	2	6,5%				
Plano sonoro: 127	22	12,6%	1	3,2%				
Sonido: 28	2	1,1%	2	6,5%	1	2,4%	1	11,1%
Técnica: 53	3	1,7%	2	6,5%	2	4,8%		
Corrección: 76	17	9,7%			2	4,8%		

Fraseo: 80	7	4%	2	6,5%	7	16,7%		
Emoción: 100	14	8%	6	19,4%	15	35,7%	2	22,2%
Técnica corporal y movimiento: 67	17	9,7%	2	6,5%	2	4,8%		
Fórmulas de estudio: 77	10	5,7%	2	6,5%	3	7,1%		
Memorización: 4	2	1,1%			2	4,8%		
Puesta en escena: 10								
Contextualización y análisis: 34	4	2,3%						
Referencias ambiguas sin clasificación: 102	5	2,9%					1	11,1%
Otros: 15	1	0,6%	1	3,2%				
Total de anotaciones en cada año:	<b>175</b>		<b>31</b>		<b>42</b>		<b>9</b>	

Tabla 13 Número de anotaciones y porcentaje de cada temática de 2017 a 2020

Lo verdaderamente interesante de esta tabla es que muestra qué temáticas se abordaban en los diferentes estadios de aprendizaje de *Gaspard de la nuit* y con cuánta frecuencia. La dinámica (con 121 anotaciones totales durante los siete años) se comienza a tratar en 2013 junto a la articulación, la técnica, la corrección, la técnica corporal y movimiento, y dos fórmulas de estudio. Esta última se encuentra duplicada respecto a las otras materias y se puede deber que fue en ese año cuando se comenzó a estudiar *Ondine* (las otras piezas de *Gaspard de la nuit* no se habían empezado todavía).

En 2014 se presenta un esquema de temáticas tratadas que se mantendrá con leves diferencias hasta 2017 y se compone de todas a excepción de la memorización. El énfasis se hace en el tempo con 19 anotaciones (18,4% sobre el total de ese año) seguido muy de cerca de la articulación con 17 (16,5%), la corrección al tocar con 14 (13,6%), las fórmulas de estudio que siguen aumentando (a 10, 9,7%), luego equiparadas estarían las referencias ambiguas sin clasificación y a las alusiones al sentimiento de la música con 8 (7,8%), por debajo se sitúa *Sonido* con 7 (6,8%), *Digitación* con 6 (5,8%) y *Plano Sonoro* con 5 (4,9%). La importancia a la técnica corporal permanece igual que el año anterior, del mismo modo que a la técnica. Un tímido aumento se da en la dinámica. Ambos asuntos (el pulso y la articulación) son los objetivos que conseguir mejorar en este año, que ya sí se da comienzo al estudio

de todas las piezas de *Gaspard de la nuit*. La ausencia de los tópicos *Tempo*, *Digitación*, *Pedalización*, *Plano sonoro*, *Sonido*, *Fraseo*, *Emoción*, *Memorización*, *Puesta en escena*, *Contextualización y análisis*, *Referencias ambiguas sin clasificación* y *Otros* puede significar una preferencia de los anteriores a estos en el inicio del aprendizaje de la obra. Aunque se piensa que la digitación y pedalización de los pasajes son algo necesario en las primeras fases del estudio de una obra al igual que atender a las enseñanzas presentadas en el apartado de *Emoción*.

Un año después, sin embargo, se dispara aún más las anotaciones en *Tempo* alcanzando su cima en los siete años con 153 (18,5%). Asimismo, pasa con la *Pedalización* con 105 anotaciones (12,7%) cosa comprensible habiendo visto la importancia que algunos profesores le otorgan a su buen empleo y las numerosas pedalizaciones que proponen. Seguidamente, se sugieren muchas digitaciones y adaptaciones diferentes puesto que se obtienen de esta temática 92 anotaciones (un 11,1%). En general todos los tópicos sufren un aumento notable salvo *Puesta en escena* (8, 1%), *Sonido* (11, 1,3%) y *Contextualización y análisis* (13, 1,6%) que son los menos nombrados. Mientras, *Dinámica* aumenta a 65 comentarios (7,9%), *Articulación* a 63 (7,6%), *Plano sonoro* a 61 (7,4%) y un grupo de temáticas se mantienen en un rango de 31 a 45 anotaciones: *Referencias ambiguas sin clasificación* (45, 5,4%), *Fraseo* (41, 5%), *Corrección* (36, 4,3%), *Técnica corporal y movimiento* (34, 4,1%), *Fórmulas de estudio* (33, 4%), *Emoción* (32, 3,9%) y *Técnica* (31, 3,7%).

Como se ha dicho, en 2016 las temáticas dadas un año atrás se mantienen. El mayor peso lo sigue teniendo *Tempo* aunque con menos margen que el anterior (12,2%), después se encuentran las *Referencias ambiguas sin clasificación* (11,7%) lo que puede deberse a una voluntad de adquirir mejor relación de la idea musical a conseguir y el resultado volcado en la interpretación. En tercer lugar, se encuentra *Pedalización* (11,1%) que disminuye, y luego *Plano sonoro* (10,3%) por lo que se demuestra un mayor trabajo de la preponderancia de los quintos dedos, el pulgar o unas texturas sobre otras. Las referencias a la dinámica persisten con una presencia del 9% parecido a las de articulación con un 8,7%. Por otro lado, siguen incrementándose las referencias a tocar con emoción (6,3%), al fraseo (6%) y de manera más residual se encuentran las temáticas *Fórmulas de estudio* y *Digitación* que se reduce enormemente (4,6% las dos), las referencias en aumento de *Contextualización y análisis* (4,3%), *Técnica* desciende ligeramente (3,5%), también

lo hace *Técnica corporal y movimiento* (2,7%), *Sonido* (1,1%) y *Corrección* (1,6%) baja su intensidad a más de la mitad. *Otros* aumenta a 1,9% y *Puesta en escena* baja la representación reduciéndose a 0,3%.

Durante el año 2017, las temáticas más recurrentes son otra vez *Tempo* (13,7%), y *Plano sonoro* (12,6%) en la cual ya se observaba un aumento el año pasado. Después de estas son *Técnica corporal y movimiento* y *Corrección* los tópicos más abordados con 9,7%, de un modo parecido pasa con *Articulación* (9,1%). Normalmente esta temática se mantiene durante los años por una necesidad continua de cultivar la velocidad de pulsación (también con las referencias ambiguas a esta) y un ataque de la tecla más claro. En menor medida se alude a la dinámica y a interpretar con emoción (8%), las cuales bajan respecto al anterior año al igual que *Pedalización*. Esta y *Fórmulas de estudio* poseen el mismo peso (5,7%). *Referencias ambiguas sin clasificación* (2,9%) disminuye notablemente, pero también *Contextualización y análisis* (2,3%), *Sonido* se mantiene (1,1%), y *Técnica* (1,7%) y *Otros* (0,6%) decrecen. Es el primer año en el que se atiende a la memorización con un discreto 1,1% y no se ha recabado comentarios a la puesta en escena debido a una ausencia de actuaciones posiblemente.

A lo largo de 2018, en la que la totalidad de anotaciones parten de los apuntes de las sesiones de estudio, los cuales ya se habían comenzado a redactar el año previo, *Articulación* (22,6%) y *Emoción* (19,4%) son los tópicos más aludidos con diferencia. El resto de las temáticas están renegadas a porcentajes de 6,5% (*Dinámica, Tempo, Pedalización, Sonido, Técnica, Fraseo, Técnica corporal, Fórmulas de estudio*) y 3,2% (*Plano sonoro*, al cual los profesores hacían referencia más habitual, y *Otros*). En adición, desaparecen las temáticas *Digitación* (puesto que ya se tendría un conocimiento amplio en este aspecto y se tendría más que asimilada), *corrección al tocar* (lo que puede traducirse en una mayor flexibilidad de interpretar o poca exigencia), *memorización, puesta en escena, referencias a la relevancia del contexto y análisis de una obra*, y las referencias ambiguas sin clasificación que buscan crear una imagen propia de la obra.

Durante 2019, mayor incremento sufre las referencias a «emocionarse mientras se ejecuta» llegando a un 35,7% (el porcentaje más alto de representación en cualquier año). Por debajo, también aumenta las referencias a *Fraseo* (16,7%) en gran medida por lo que aspectos como la coherencia de intensidad entre notas, tocar yendo hacia delante (con el pulso) hasta el final de la frase, respirar, escuchar hasta el final



de la obra y la expresividad interválica se hacen más importantes. Con menor peso se tiene *Dinámica* (9,5%), *Fórmulas de estudio* (7,1%), *Tempo*, *Articulación* (tiene un descenso significativo por lo que la necesidad no sería tan rotunda en 2019 porque se han adquirido los preceptos del año anterior), *Técnica*, *Corrección*, *Técnica corporal* y *Memorización* con 4,8%. Esta última cabe reseñar retoma su presencia respecto a su anterior. En último lugar está las referencias al *Sonido* con 2,4% de las referencias totales. La temática *Digitación*, *Puesta en escena*, *Contextualización y análisis* y *Referencias ambiguas sin clasificación* siguen sin nombrarse. A parte, desaparecen *Otros*, comentarios sobre cómo pedalizar y planos sonoros, eso da a entender que no hay más exploración con los pedales, y una adquisición mayor de la preponderancia de los quintos dedos, el pulgar.

En el último año (2020), la mayor atención se pone en *Tempo* recuperando la constancia de las alusiones en este sentido que se han dado en 2014, 2015, 2016 y 2017 sobre todo. En segundo lugar, destaca *Emoción*, temática que sufre un incremento desde 2016. Los tópicos que tienen peso en tercer lugar son *Referencias ambiguas sin clasificación*, *Sonido*, *Digitación* y *Articulación*. Cabe destacar la desaparición de menciones a la *dinámica*, la *técnica*, la *corrección*, el *fraseo* (tan nombrado el año anterior), la *técnica corporal*, las *fórmulas de estudio* y la *memorización*.

Cabe remarcar que los porcentajes hay que entenderlos dentro de la cantidad total de anotaciones ese año puesto que se dan datos poco realistas como que en 2013 se diese un 28,6% de importancia a las *Fórmulas de estudio* con 2 anotaciones frente a un 4% de relevancia en 2015 con 33 anotaciones. Se ha expuesto porcentajes para entender en qué proporción ha sido mayor o menor el peso en una temática respecto a otra en otro año diferente a pesar de la diferencia de anotaciones por año, ya que si no se hubiesen hecho porcentajes, el año 2015 sería el que contemplase mayor atención en la mayoría de categorías puesto que en este se recogen 828 anotaciones; y el segundo año con más anotaciones es 2016 con 368, el resto bajan de 175.

En la siguiente tabla se aportan datos acerca de la relevancia de los tópicos principales en cada una de las tres piezas que componen *Gaspard de la nuit*: *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*; en forma de número de anotaciones y porcentajes respecto al total de anotaciones de cada obra. En esta tabla se ha tomado en cuenta exclusivamente las anotaciones que, bajo catalogación, hayan sido dadas en el apartado

correspondiente a estas tres piezas. No se cuenta, por lo tanto, las 40 anotaciones catalogadas con la etiqueta *otras* ni las 123 de apuntes ya que no van referidos a ninguna de las obras de *Gaspard de la nuit* en concreto. En general, se ha procesado 1400 anotaciones de los resúmenes de clase que se dividen en 485 de *Ondine*, 162 de *Le Gibet* y 753 de *Scarbo*. Dada esta divergencia de anotaciones se ha procedido a calcular los porcentajes y así equiparar los resultados de un modo justo si no sería la última pieza la que poseería un mayor peso en la mayoría de las temáticas, como pasaba antes.

Se puede derivar de aquí, entre otras deducciones, los aspectos que, en opinión de los profesores, se deben trabajar más ya que serán aquellos cuyas temáticas tengan el mayor peso porcentual.

Temáticas	<i>Ondine</i>	%	<i>Le Gibet</i>	%	<i>Scarbo</i>	%
Dinámica: 113	21	4,3%	17	10,5%	76	10,1%
Tempo: 240	78	16,1%	28	17,3%	134	17,8%
Articulación: 122	39	8%	12	7,4%	71	9,4%
Digitación: 121	50	10,3%	7	4,3%	64	8,5%
Pedalización: 157	51	10,5%	13	8%	93	12,4%
Plano sonoro: 126	28	5,8%	20	12,3%	78	10,4%
Sonido: 23	11	2,3%	3	1,9%	9	1,2%
Técnica: 47	17	3,5%	7	4,3%	23	3,1%
Corrección: 67	23	4,7%	8	4,9%	36	4,8%
Fraseo: 70	29	6%	5	3,1%	36	4,8%
Emoción: 54	33	6,8%	3	1,9%	18	2,4%
Técnica corporal y movimiento: 50	19	3,9%	1	0,6%	30	4%
Fórmulas de estudio: 62	38	7,8%	5	3,1%	19	2,5%
Memorización: 0						
Puesta en escena: 9	6	1,2%			3	0,4%
Contextualización y análisis: 28	10	2,1%	7	4,3%	11	1,5%
Referencias ambiguas sin clasificación: 98	25	5,2%	26	16%	47	6,2%
Otros: 13	7	1,4%			5	0,7%
<b>Total: 1400 (sin 40 de <i>otras</i> ni 123 de <i>apuntes</i>)</b>	<b>485</b>		<b>162</b>		<b>753</b>	

Tabla 14 Número de anotaciones y porcentaje de cada temática en todas las obras de Gaspard de la nuit

En la primera pieza, son siete los tópicos que despuntan por encima del resto de piezas. Los profesores han hecho especial énfasis en la digitación (10,3%), el sonido (2,3%), el fraseo (6%), la emoción (6,8%), las fórmulas de estudio (7,8%), aspectos de la puesta en escena (1,2%) y *Otros* (1,4%) en esta obra. No obstante, los

que menos diferencia porcentual tienen respecto a otras obras son *Sonido* que le sigue *Le Gibet* con 1,9%, es decir, que hay un 0,4% entre sus anotaciones; *Puesta en escena* en la que *Scarbo* alberga un 0,4% por lo que hay un 0,8% de diferencia; y, luego, *Otros* que en *Scarbo* también supone un 0,7% y se queda a una distancia del 0,7% respecto a *Ondine*. Por el contrario, las temáticas más mencionadas que además superan por mucho a las de las otras piezas son *Emoción* y *Fórmulas de estudio*. Por una parte, la primera en *Le Gibet* y *Scarbo* posee un 1,9% y 2,4%, respectivamente. Por otra, la segunda en esas dos piezas ocupa el 3,1% y 2,5% de las anotaciones totales, respectivamente. Si se compara con *Ondine* en ambas temáticas hay una diferencia de más de 4 puntos porcentuales. De otro modo, *Digitación* y *Fraseo* son dos tópicos en los que no se haya una diferencia notable. Las referencias a los arreglos y digitaciones en *Scarbo* es de 8,5%, aun distanciado por 1,3% de *Ondine*, *Le Gibet* sí que no recibe gran atención de esta temática ya que posee un 4,3%. Las alusiones al fraseo de la pieza *Scarbo* son de 4,8 (a 1,2% del valor de *Ondine*) y de 3,1% en *Le Gibet*.

En lo que se refiere a la segunda obra de *Gaspard de la nuit*, sobresalen las siguientes temáticas: *Dinámica*, *Plano sonoro*, *Técnica*, *Corrección*, *Contextualización y análisis* y *Referencias ambiguas sin clasificación*. Esta última es la que más peso ocupa dentro de las referencias a *Le Gibet* con un 16%. Por debajo se encuentran los comentarios sobre planos sonoros con un 12,3% (comprensible por la preponderancia de intensidad del pedal de si bemol y los demás elementos que van sucediendo). Cercano se sitúa la dinámica con un 10,5%, seguido se encuentra la corrección con un 4,9% y la técnica y las aportaciones en cuanto a contexto y análisis con un 4,3%. Las temáticas que más se distancian en porcentaje dentro de este grupo son *Referencias ambiguas sin clasificación*, sobre todo, con un 16% y casi 10 puntos de diferencia con *Scarbo* y más de diez con *Ondine*; después *Plano sonoro* con el 12,3%, con una más humilde diferencia de casi dos puntos de *Scarbo*. En este caso sí que hay una brecha entre las referencias a *Le Gibet* y *Scarbo* respecto de *Ondine*, ya que posee solo un 5,8%. Y por último está *Contextualización y análisis*, teniendo en *Ondine* 2,1% (por lo que hay una diferencia de 2,2%) y 1,5% en *Scarbo*. Sin embargo, en cuanto a los tópicos principales que tienen una diferencia poco significativa, se puede nombrar a *Dinámica*, *Técnica* y *Corrección*. La primera tiene una diferencia con la siguiente obra más nombrada en esta temática (*Scarbo*) de 0,4%, la segunda de 0,8% y la tercera un nimio 0,1%.

En lo relativo a *Scarbo*, son 4 los tópicos líderes de esta pieza en comparación con el resto de *Gaspard: Tempo* con un 17,8%, *Pedalización* con un 12,4%, *Articulación* con un 9,4% y *Técnica corporal y movimiento* con un 4%. Se señala, en consecuencia, que *Scarbo*, a pesar de ser la pieza en la que más anotaciones se recogen no es la que en más temáticas es la más nombrada, con solo 4 tópicos en los que lidera. Y en algunos casos no con una diferencia grande como *Tempo* con 17,8% frente a 17,3% (de *Le Gibet*) y 16,1% de *Ondine* y *Técnica corporal y movimiento* con 4% y *Ondine* casi rozando esa cifra (3,9%). Son las temáticas de *Articulación* y *Pedalización* las que más se distancian de las otras piezas. En el caso de *Articulación* con 1,4% de *Ondine* que posee un 8% (*Le Gibet* un 7,4%) y en *Pedalización* casi dos puntos (1,9%) de *Ondine*, (*Le Gibet* volviendo tener menos peso, 8%).

Cabe decir que aun siendo *Scarbo* la menos atendida en número de temáticas «líder» no es por eso la más descuidada. Se sitúa en seis temáticas como la menos nombrada al igual que *Ondine* (la pieza que destaca en 7 temáticas). *Le Gibet*, por su parte, es la que en menos temáticas es mencionada con 5, lo que asombra pues es la que menos anotaciones posee (162) y la menos compleja de las tres.

Ahora bien, respecto a las temáticas que menos peso tienen en cada pieza (las coloreadas en rojo), se advierte que *Ondine* tiene el porcentaje más alto en este grupo (*Tempo* con un 16,1%), es más incluso que el porcentaje que se le dedica a temáticas líder de esta pieza. Esto demuestra, que, comparativamente hablando, que posean menos hincapié en este tópico que otras piezas no significa que, en términos absolutos, no se haya que trabajar en los comentarios acerca del pulso. Esto mismo sucede con *Articulación* (8%), *Pedalización* (8%) y *Tempo* (17,3%) en *Le Gibet*, y *Dinámica* (10,1%) y *Técnica* (3,1%) en *Scarbo*, por poner algunos ejemplos, aunque en esta pieza sucede en menor medida.

De tal forma que el orden de los aspectos a trabajar en *Ondine* de mayor peso porcentual a menor sin atender a comparaciones con otras piezas sería *Tempo*, *Pedalización*, *Digitación*, *Articulación*, *Fórmulas de estudio*, *Emoción*, *Fraseo*, *Plano sonoro*, *Referencias ambiguas sin clasificación*, *Corrección*, *Dinámica*, *Técnica corporal y movimiento*, *Técnica*, *Sonido*, *Contextualización y análisis*, *Otros* y *Puesta en escena*.

Asimismo, en *Le Gibet* sería *Tempo*, *Referencias ambiguas sin clasificación*, *Plano sonoro*, *Dinámica*, *Pedalización*, *Articulación*, *Corrección*, *Digitación*, *Técnica* y

*Contextualización y análisis* por igual (4,3%), *Fraseo y Fórmulas de estudio* por igual (3,1%), *Emoción y Sonido* por igual (1,9%), y *Técnica corporal y movimiento*.

Respecto a Scarbo sería *Tempo*, *Pedalización*, *Plano sonoro*, *Dinámica*, *Articulación*, *Digitación*, *Referencias ambiguas sin clasificación*, *Corrección y Fraseo* por igual (4,8%), *Técnica corporal y movimiento*, *Técnica*, *Fórmulas de estudio*, *Emoción*, *Contextualización y análisis*, *Sonido*, *Otros* y *Puesta en escena*.

Cabe recordar que en ninguna de las tres piezas se extraen anotaciones sobre la memorización de ahí que se concluya una nula atención de este aspecto por parte de los profesores. En adición, *Le Gibet* es la única pieza en la que los profesores no dan comentarios en las temáticas *Puesta en escena* y *Otros*.

Del descenso que ha habido en cada temática al excluir las anotaciones de apuntes se debe destacar la temática *Emoción* que, con 54 anotaciones, ha menguado 46 anotaciones (casi la mitad) puesto que tenía 100. Esto demuestra la importancia que tenía para el autor este asunto, además de saber que para los profesores también era fundamental.

Otras temáticas que han decrecido son *Articulación* (-17, de 139 a 122), *Técnica corporal y movimiento* (-17, de 67 a 50) y *Fórmulas de estudio* (-15, de 77 a 62). Se observa que el autor ya no presta tanta atención a estos

El resto se mantienen en valores inferiores a 11: *Fraseo* con -10 (80 a 70), *Corrección* con -9 (76 a 67), *Dinámica* con -8 (de 121 a 113) al igual que *Tempo* (de 248 a 240), *Contextualización y análisis* con -6 (de 34 a 28, también *Técnica* (de 53 a 47), *Sonido* con -5 (de 28 a 23), *Referencias ambiguas sin clasificación* con -4 (de 102 a 98), *Digitación* con -2 (de 123 a 121), *Pedalización* igual (de 159 a 157) y *Otros* igual (de 15 a 13), *Plano sonoro* con -1 (127 a 126) y *Puesta en escena* (10 a 9), y por último, *Memorización* con ninguna reseña en cualesquiera de las obras de *Gaspard de la nuit*.



## CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

A nivel general y respondiendo al objetivo único de la investigación (I), cabe concluir que este trabajo establece un sistema de autoconocimiento y concienciación acerca de la práctica instrumental personal, conformando al final una suerte de identidad performativa propia informada. La validez de este sistema se comprueba a través de los instrumentos de recopilación de datos adecuados a una investigación de corte performativo y autoetnográfico, en la que los conocimientos y experiencias propias del investigador investigado tienen una especial relevancia; y a través de los resultados que se han extraído y porque estos permiten ser plenamente consciente y crítico del proceso de aprendizaje e interpretación de la obra objeto de estudio: *Gaspard de la nuit* de Ravel. Se forja así un campo en el que ambas fuentes de datos se comparan e interrelacionan.

En cuanto al objetivo I.1, se ha establecido el marco teórico acerca de los aspectos vitales de Ravel hasta la composición de *Gaspard de la nuit* en el capítulo 2 y en el punto 3.1 tratando detalles de estilo y estética musicales, y repasando su producción hasta llegar a la obra objeto de estudio.

Respecto al objetivo I.2, se ha profundizado en la obra *Gaspard de la nuit* en sí, conociendo en detalle lo que impulsó a Ravel a componerla, el significado de las dedicatorias que posee, el estreno y la recepción, posteriores interpretaciones de la pieza, diversas ediciones y los poemas de Bertrand en los que se basa y la grabación de *Le Gibet* que se conserva del propio Ravel.

En lo referente al objetivo I.3, se ha expuesto el análisis formal y armónico de las tres obras que comprenden *Gaspard de la nuit* y que ha supuesto en la interpretación una mejora de la memorización de la obra y también este «trabajo de mesa» ayuda en la comprensión de la interpretación y repensar cómo está configurada.

En cuanto al objetivo I.4, gracias a las transcripciones de los resúmenes de clase y a las transcripciones de los apuntes de estudio, se ha conocido cada una de las enseñanzas y los axiomas que han tenido un impacto directo en conformar la interpretación de lo que para muchos expertos es una de las obras más complejas de la literatura pianística universal: *Gaspard de la nuit*. Todas estas enseñanzas o axiomas se han englobado en siete resultados axiomáticos que se pueden encontrar en el punto 4.4. sobre la reflexión del concierto en el que se tocó *Gaspard de la nuit*:

(1) aplicar formas de tocar los ejercicios de fortalecimiento, (2) fórmulas de estudio, (3) limitar movimientos corporales, (4), hacer lo que está escrito en la partitura, (5) canto interno o emoción, (6) técnica y canto interior, (7) interpretación en el escenario.

Además, se ha delimitado en qué momento concreto del tiempo se da cada axioma y si ese axioma es transmitido por algún profesor o es fruto de la reflexión personal en las sesiones de estudio individual. Es por ello por lo que se consigue responder al objetivo único del trabajo: establecer qué aspectos de la interpretación musical han influido en mi práctica pianística e interpretación de *Gaspard de la nuit*.

El análisis en torno a cada una de las enseñanzas y axiomas presentados en los resúmenes de clase y los apuntes de estudio ha servido para reflexionar sobre el significado de algunas anotaciones en caso de que no estuviese claro, conocer la aplicación que tenían estas en los pasajes de *Gaspard de la nuit*, valorar su utilidad desde la perspectiva del intérprete que estudia esa obra y comparar unas anotaciones con otras al igual que detectar las que guardan analogía de significado a pesar de estar formuladas diferente.

Con esta investigación, además, se ha descubierto y pormenorizado digitaciones, pedalizaciones, sugerencias de tempo y de cómo ejecutar los planos sonoros, puntualizaciones sobre el sonido, la técnica y el fraseo, advertencias sobre erratas de la partitura, se amplía el vocabulario sobre la expresividad, el sentimiento musical y cómo desarrollarlo para dar una dimensión más sensibilizada a la interpretación, se sugieren aspectos de la técnica corporal mientras se interpreta, de la flexibilidad, del peso del brazo, de la relajación, se aportan fórmulas de estudio tanto aplicables a pasajes concretos como generalizables tanto a las piezas de *Gaspard de la nuit* como a cualquier otra obra, además se ofrecen comentarios sobre la memorización, la puesta en escena de una obra ante el público y la relevancia del contexto de creación de una obra y el análisis de esta. Todo esto enriquece el abanico de posibilidades y hace progresar en la problemática de la interpretación pianística de *Gaspard de la nuit* y, en menor medida, la disciplina pianística en general. También permiten el más rápido estudio y mejor afianzamiento de los intrincados pasajes de *Gaspard de la nuit* que, para muchos expertos, es una de las obras pianísticas más difíciles del instrumento. Además, estas aportaciones no son solo propias sino también están avaladas por autoridades de prestigio musical a nivel internacional y, algunos, con un criterio demostrable en la ejecución de *Gaspard de la nuit* puesto que han llegado a grabar dicha obra para piano.



Por otro lado, se ha facilitado los ejercicios técnicos utilizados durante el estudio de *Gaspard de la nuit* debido la recurrencia de anotaciones a este tema y por rigurosidad al entendimiento de la investigación. Los ejercicios técnicos lo constituyen las escalas, acordes y arpeggios del anexo 1, y los denominados *ejercicios de fortalecimiento* en el anexo 2.

De igual manera, con la interpretación que grabamos en concierto de *Gaspard de la nuit* se contribuye a la difusión de los resultados derivados del estudio performativo efectuado. El apartado correspondiente a la grabación es el anexo 8, punto 7.8.

Con el trabajo de clasificación de casi 1600 anotaciones se ha conseguido delimitar el peso de los 18 tópicos principales de la interpretación pianística en la ejecución propia de *Gaspard de la nuit*. De esta labor se han extraído las siguientes conclusiones:

1. Se desprende un orden de mayor a menor importancia de las temáticas en el aprendizaje de *Gaspard de la nuit* lo que permite conocer en qué aspectos se ha de hacer más énfasis para lograr una interpretación de una calidad apropiada (cuya referencia es la grabación del concierto realizada). Además, no solo se pueden observar de mayor a menor los 18 tópicos principales si no también, si se quiere más precisión en saber qué anotaciones son más beneficiosas, las temáticas dentro de estos. Por supuesto, al tratarse de una investigación en torno a un individuo en particular cabe advertir que la ordenación de temáticas establecida no tiene por qué ser extrapolable a todos los pianistas.

2. Por tanto, dicha ordenación temática de las anotaciones de las sesiones de estudio desprende una dinámica de trabajo basada en el porcentaje de aparición de las temáticas de la cual no se era consciente. Esto produce un autoconocimiento sobre qué aspectos de la interpretación pianística han tenido más influencia en la evolución propia como ejecutante y en particular en el estudio de *Gaspard de la nuit*. Conocer bajo qué axiomas y enseñanzas se ha ido modificando la forma de tocar propia permite cambiar en el futuro esa forma de interpretar a discreción sustituyendo unos axiomas por otros.

3. Además, la ordenación de mayor a menor importancia de la clasificación temática ha permitido delimitar qué enseñanzas son apremiantes y, por tanto, se han de trabajar más o menos dependiendo si tocamos *Ondine*, *Le Gibet* o *Scarbo*. Es decir, mientras que por un lado se presenta qué tópicos tienen más peso en la

interpretación de *Gaspard de la nuit*, por otro se ofrecen qué tópicos han de tenerse más en cuenta a la hora de tocar cada una de las tres piezas. Esta concreción hace que sea más viable la puesta en práctica de cada anotación.

4. Siendo una fase en sí misma en el aprendizaje de una obra, las referencias al tema de la memorización o a técnicas de memorización no reciben un trato significativo respecto a las demás temáticas. No ha sido un aspecto recurrido a lo largo ni por parte de los profesores en los resúmenes ni por parte del autor de la tesis en los apuntes de las sesiones de estudio.

5. Se ha podido vincular el momento en el que se dio la anotación con el estadio de aprendizaje que tenía cada pieza de *Gaspard de la nuit*. De este modo se puede apreciar una línea cronológica de la evolución de las referencias a cada una de las temáticas a lo largo de los diferentes momentos del aprendizaje de *Gaspard de la nuit* lo que permite saber qué aspectos son mejores a tratar al principio, durante o al final del estudio de la pieza.

Por otra parte, se pueden remarcar algunas limitaciones de estudio. Debido a la función dual de investigador y sujeto investigado, el matiz de subjetividad es inherente e inevitable en todo el proceso por las ideas preconcebidas sobre la interpretación pianística o de la misma pieza objeto de estudio. Esta puede haber conducido a una interpretación parcial o sesgada de los datos, por ello no tiene por qué ser extrapolable a todos los pianistas. Los resúmenes y apuntes, por ejemplo, a nuestro criterio, se han dividido al máximo (hasta recoger una única temática por anotación) pero puede que a ojos ajenos se puedan desmenuzar más. Al igual que pasa con la clasificación por temáticas, es decir, otros expertos pueden agrupar las anotaciones en temáticas diferentes. Previendo esto, también cabe decir a favor, que por eso los resultados del punto 4.5.1. son en base a los tópicos principales, puesto que estos sí se han considerados indivisibles e interrelacionables.

Viendo con distancia la denominación de «apuntes de las sesiones de estudio» y comparándola con la de «resúmenes de clase» pienso que se puede eliminar la palabra «apuntes» de la primera puesto que los resúmenes de clase también son apuntes en cierto sentido. Convengo en señalar esto porque he terminado por ver farragosa dicha nomenclatura y, también, me procura más coherencia gramatical «sesiones de estudio» y «resúmenes de clase» que «apuntes de las sesiones de estudio» y «resúmenes de clase», en comparación. No obstante, este cambio que presento comprendería cambiar multitud de menciones en el texto, la catalogación,

los gráficos, etc. y, al fin y al cabo, lo considero un pequeño capricho terminológico sin impacto en la investigación.

Como propuestas de futuro el trabajo presente se podría mejorar, en primer lugar, con el diseño de instrumentos de medición que analizasen el resultado de cada anotación implementada en la interpretación de la obra; o empleando metodologías validadas en la comunidad científica como las entrevistas para recabar datos de los profesores. En segundo lugar, y yendo más allá, se podría conocer la eficacia de la dinámica de estudio que se presenta en esta tesis en otra obra de estilo diferente a *Gaspard de la nuit* para comprobar la viabilidad en otras escrituras o, incluso, realizar un estudio sobre cómo otros intérpretes aplican dicha dinámica en su instrumento y así abandonar el rol investigador-investigado. En tercer lugar, se podría relacionar en mayor profundidad los análisis armónico y formal con el estudio performativo de *Gaspard de la nuit*. Por último, también se podría combinar el análisis de anotaciones con bibliografía específica de técnica, movimientos, flexibilidad corporal, fraseo y dirección, *cantabile* y demás cuestiones tratadas en esta tesis, y de este modo conceptualizar y contrastar la problemática, sobre todo, en cuanto a los diversos términos del sentimiento musical que se manejan.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

AIMARD, Pierre-Laurent, 2005. Nota. En: *Ravel: Gaspard de la nuit* [Registro sonoro]. Warner 2564 62160-2.

ARX, Victoria A Von, 2014. *Piano lessons with Claudio Arrau: a guide to his philosophy and Technique*. Nueva York: Oxford University Press.

BERKELEY, Lennox, 1978. Maurice Ravel, *ADAM International Review* 41 (404-406) , pp. 13-17.

BERTRAND, Aloysius, 1920. *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Éditions de la Sirène.

BERTRAND, Aloysius, 1946. *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. 2ª ed. Paris: Chantenay.

BERTRAND, Aloysius, 1953. *Gaspard de la nuit: Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*. Paris: Éditions Delmas.

BERTRAND, Aloysius, 2000. *Œuvres complètes* (ed. Helen Hart Poggenburg). Paris: Champion.

BERTRAND, Aloysius, 2007. *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (ed. Jacques Bony). Reimp. Paris: Flammarion.

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

BERTRAND, Aloysius, 2014. *Gaspar de la Noche. Fantasías al modo de Rembrandt y Callot* (ed. José Francisco Ruiz Casanova; trad. Lucía Azpeitia). Madrid: Cátedra Letras Universales.

CALVOCORESSI, Michel Dimitri, 1933. *Musicians Gallery: Music and Ballet in Paris and London*. London: Faber & Faber.

CASADESUS, Gaby, 1989. *Mes nocces musicales: conversation avec Jacqueline Muller*. París: Buchet-Chastel.

CASELLA, Alfred, 1998. *El piano* (trad. Carlos Floriani). 11ª ed. Buenos Aires: Ricordi Americana.

CHALUPT, René; Marcelle GERAR, 1956. *Ravel au miroir de ses lettres*. París: Robert Laffont.

CHEN, Hao, 2015. *The influence of musical styles on the use of performance cues by pianists*. Tesis Doctoral. Dir. Tania Lisboa. Royal College of Music, London.

CHIANTORE, Luca, 2001. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.

COCTEAU, Jean, 2009. *Le Coq et l'Arlequin*. París: Stock.

CORTOT, Alfred, 1930. *La Musique française de piano*, T. II. París: Rieder.

CORTOT, Alfred, 1932. *La musique française de piano*. París: Les Éditions Rieder.

DE JUAN SEGOVIA, Cristina, 2015. *Estudio interpretativo y análisis comparado de los Tres Preludios para piano de Henri Dutilleux: D'ombre et de silence (1973), Sur un même accord (1977), Le jeu des contraires (1988)*. Trabajo final de Máster. Dir. Vicente Llimerá Dus. Universitat Politècnica de València.

DESCHAUSSEÉS, Monique, 1987. *El pianista: técnica y metafísica* (trad. María Rita Torrás). Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

DEVOTO, Mark. Maurice Ravel. Gaspard de la nuit for piano solo (ed. Roger Nichols: Peters n° 7378). *Music Library Association (Music Reviews)* 49, n° 2 (Tufts, diciembre, 1992), 799.

DOMENE CABANES, Arturo, 2017. *Estudio performativo interdisciplinar, desde la técnica pianística, de los pasajes de mayor complejidad de la Balada en sol menor, op. 23, de F. Chopin*. Trabajo final de Máster. Dir. María Nuria Lloret Romero. Universitat Politècnica de València.

DOWNUM, JoBeth, 1999. *A performer's analysis of 'Ondine' from Gaspard de la nuit by Maurice Ravel; Sonata no. 3 in f-sharp minor, op. 33, by Aleksander Nikolayevich Scriabin; and the first movement of the piano concertó in D minor, k. 466, by Wolfgang Amadeus Mozart*. Tesis Doctoral. Southwestern Baptist Theological Seminary.

ELDER, Dean, 1982. Perlemuter on Ravel. *Clavier* 21, n° 3.

ELDER, Dean, 2008. *Giesekings Pedaltechnik bei Debussy und Ravel* en: Banowetz, Joseph. *Pedaltechnik für Pianisten. Ein Handbuch*. Mainz: Verlag.

FAJARDO Montaña, Odette, 2019. *Performance por la lejana muerte de mi padre: autoetnografía artística y descolonial desde mi cuerpo migrante*. Tesis Doctoral. Dir. Miguel Corella Lacasa. Universitat Politècnica de València.

FARGUE, Léon-Paul, 1949. *Maurice Ravel*. París: Domat.

FAURE, Henriette, 1978. *Mon maître Maurice Ravel. Son œuvre. Son enseignement. Souvenirs et légendes*. París: Les Éditions ATP.

FERNÁNDEZ SANMARTÍN, Daniel, 2018. *Los estudio sinfónicos opus 13 de Robert Schumann. Recopilación de las diferentes soluciones planteadas para la interpretación del ciclo*. Trabajo final de Máster. Dir. Luisa María Tolosa Robledo. Universitat Politècnica de València..

FORTE ZHANG, Qiangyin, 2004. *Performance issues in Maurice Ravel's Gaspard de la nuit*. Tesis doctoral. The University of Iowa, 2004.

FRANÇOIS, Maximilien-Samson, 2002. *Samson François, histoire de... mille vies (1924-1970)*. París: Éditions Bleu Nuit.

FRANK, Nino, 1932. Maurice Ravel entre deux trains, *Candide*. 5 de mayo de 1932.

FRASER, Alan, 2003. *The craft of piano playing. A new approach to piano technique*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

GALIANO PÉREZ, José, 2016. *Aprendizaje de la comunicación no verbal en la música de cámara*. Dir. Tiberio Feliz Murias. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Didáctica, organización escolar y didácticas especiales.

GARCÍA VERDÚ, Francisco José, 2019. *Maurice Ravel: análisis formal y armónico de su obra para piano Gaspard de la nuit y aplicación de los resultados en una pieza de creación propia*. Trabajo fin de título. Dir. María Dolores Costa Ciscar. Conservatorio Superior de Música de Alicante.

GIESEKING, Walter, 1964. *So wurde ich Pianist*. 3ª ed. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.

GIL-MARCHEX, Henri, 1925. La technique du piano. *La revue musicale* 6, nº 6 (abril de 1925 [número especial de Ravel]), p. 44.

GIL-MARCHEX, Henri, 1926. Ravel's piano technique (trad. Fred Rothwell). *The Musical Times* 67, nº 1006 (Londres, 1 de diciembre, 1926), pp. 1087-1090.

GIL-MARCHEX, Henri, 1938. Les concertos de Ravel, *La revue musicale* 19, nº 187 (Diciembre, 1938 [número especial a Ravel]), incluye el «Esquisse autobiographique».

GOEHR, Alexander, 1998. *Finding the Key: Selected writings of Alexander Goehr*. 2ª ed. Londres: Faber & Faber.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, Jesús María, 2016. *La música para piano de Miguel Asins Arbó: una propuesta performativa*. Dir. María Isabel Vera Muñoz e Israel Miro Chorro. Tesis Doctoral. Universidad de Alicante, Didáctica general y didácticas específicas, Alicante.

GOUBAULT, Christian, 1984. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. Ginebra: Slatkine.

GUBISCH, Nina, 1980. Le journal inédit de Ricardo Viñes. *Revue internationale de musique française* 1, n° 2 (junio, 1980), pp. 154-248.

GUT, Serge, 1990. Le Phénomène répétitif chez Maurice Ravel. De l'obsession à l'annihilation incantatoire. *International Review of the Aesthetics of Sociology and Music* 12, n° 1 (junio, 1990), pp. 29-46.

HASEMAN, Brad y Daniel MAFE, 2009. Acquiring Know-How: Research Training for Practice-Led Researchers. En: SMITH Hazel y R. T. DEAN. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edingutgh University Press, pp. 211-228 .

HAYANO, David, 1979. Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects. *Human Organization* 38, n.º 1 (primavera de 1979): pp. 99-104.

HERLIN, Denis, 2012. The heights and depths of an artist, or Debussy and money. En: ANTOKOLETZ, Elliot y Marianne WHEELDON. *Contextualizing Debussy*. Nueva York: Oxford University Press.

HERRERO RODES, Sixto Manuel, 2008. *Ácueo: del estudio del cante minero a la investigación basada en la práctica*. Dir. Héctor Julio Pérez López. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València., Valencia.

HIRSBRUNNER, Theo, 1989. *Maurice Ravel: sein Leben, sein Werk*. Laaber: Laaber-Verlag.

IVRY, Benjamin, 2000. *Maurice Ravel: A Life*. Nueva York: Welcome Rain Publishers.

JAËLL, Marie, 1901. *La música y la psicofisiología* (trad. Josefa Lloret de Ballenilla). Madrid: Imprenta del Cuerpo de Administración Militar.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1956. *Ravel*. París: Seuil.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1959. *Ravel*. 2ª ed. París: Éditions du Seuil.

JOURDAN-MOHRANGE, Hélène, 1945. *Ravel et nous*. Genève: Éditions du Milieu du Monde.

KAMISNKY, Peter (ed.), 2011. *Unmasking Ravel: new perspectives on the music*. 2ª ed. Rochester, Nueva York: Rochester University Press.

LAROUSSE, Pierre, n.d. 1865-1876. *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*. T: XIII. 1ª ed. París: Librairie Classique Larousse.



LEROI, Pierre, 1931. Quelques confidences du grand compositeur Maurice Ravel, *Excelsior*, año 22, nº 7627 (30/10/1931).

LEVAILLANT, Denis, 1998. *El piano*. Cooper City, Florida: SpanPress Universitaria.

LLORENS MARTÍN, Ana, 2018. *Creating musical structure through performance: a re-interpretation of Brahms's cello sonatas*. Tesis doctoral. Dir. John Rink. University of Cambridge, Faculty of Music.

LONG, Marguerite; Pierre LAUMONIER, 1971. *Au Piano avec Maurice Ravel* (ed. G. Billaudot). París: Julliard.

LONG, Marguerite; Pierre LAUMONIER, 1973. *At the Piano with Maurice Ravel* (trad. Olive Senior Ellis). Londres: Dent.

LÓPEZ-CANO, Rubén; Úrsula SAN CRISTÓBAL, 2014. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: FONCA.

LORENZO GRACIA, Rubén, 2015. *Pilar Bayona: un estudio de caso para el análisis del estilo interpretativo pianístico mediante la utilización de espectogramas sonoros*. Tesis doctoral. Dir. Antonio Ezquerro Esteban. Universitat Politècnica de València.

MAGRANER MORENO, Carles, 2013. *Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres*. Tesis Doctoral. Dir: Álvaro Zaldívar Gracia. Universitat Politècnica de València, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte.

MANTEL, Gerhard, 2010. *Interpretación. Del texto al sonido* (trad. Gabriel Menéndez Torrellas). Madrid: Alianza Música.

MARÉCHAL, Garance, 2010. Autoethnography. En: A. J. MILLS, G. DUERPOS y E. WIEBE. *Encyclopedia of Case Study Research*. Londres: Sage. Disponible en: <https://www.academia.edu/843133/Autoethnography>

MAWER, Deborah (ed.), 2000. *The Cambridge companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University Press.

MERLET, Dominique, 2007. Conseils pour interpréter Ravel. *La lettre du musicien: Piano* 20, suplemento 2006/2007, 89-91.

MESSIAEN, Olivier; Yvonne LORIOD-MESSIAEN, 2004. *Ravel: Analyses des œuvres pour piano de Maurice Ravel*. París: Ed. Durand.

MEYER, Leonard B, 2016. *La emoción y el significado de la música* (trad. Jose Luis Turina). Madrid: Alianza Editorial,.

NEUHAUS, Heinrich, 1993. *The art of piano playing*. Londres: Kahn & Averill.

NICHOLS, Roger, 1987. *Ravel Remembered*. Londres: Faber and Faber.

NICHOLS, Roger, 2012. *Ravel*. New Haven: Yale University Press.

ORENSTEIN, Arbie, 1968. *Ravel: Man and Musician*. Nueva York: Columbia University Press.

ORENSTEIN, Arbie, 1975. Prefacio a *Sérénade grotesque*. París: Salabert.

ORENSTEIN, Arbie, 1989. *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*. París: Flammarion.

ORENSTEIN, Arbie, 1990. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. Nueva York: Columbia University Press.

ORENSTEIN, Arbie, 1991. *Ravel: man and musician*. 5ª ed. Nueva York: Dover Publications.

ORENSTEIN, Arbie, 2003. *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*. Mineola, Nueva York: Dover Publications.

PALOMARES ATIENZA, Maria Eugenia, 2016. *La obra para piano de Rafael Rodríguez Albert*. Dir. Francisco José Fernández Vicedo y Joaquín Arnau Amo. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València.

PASLER, Jann, 2007. A sociology of the Apaches: 'Sacred Battalion' for Pelléas. En: Barbara L. KELLY, y Kerry MURPHY. *Berlioz y Debussy: Sources, Contexts and Legacies*. Aldershot: Ashgate, pp.149-166.

PERLEMUTER, Vlado; Hélène JOURDAN-MOHRANGE, 1953. *Ravel d'après Ravel*. Lausana: Éditions du Cervin.

PERLEMUTER, Vlado; Hélène JOURDAN-MOHRANGE, 1957. *Ravel d'après Ravel*. Lausana: Éditions du Cervin.

PERLEMUTER, Vlado; Hélène JOURDAN-MOHRANGE, 1970. *Ravel d'après Ravel. Les œuvres pour piano. Les deux Concertos*. 5ª ed. rev. y aum. Lausana: Éditions du Cervin.

PERLEMUTER, Vlado; Hélène JOURDAN-MOHRANGE, 1988. *Ravel according to Ravel*. London: Kahn & Averill.

PERLEMUTER, Vlado; Hélène JOURDAN-MOHRANGE, 2005. *Ravel according to Ravel* (trad. Frances Tanner). Reino Unido: Kahn & Averill.

POE, Edgar Allan, 2002. *La filosofía de la composición; y El principio poético* (trad. José Luis Pomares). San Lorenzo de El Escorial: Langre.

PRIEST, Deborah (trad.), 1999. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel y Stravinsky*. Aldershot: Ashgate.

RATTALINO, Piero, 2005. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes* (trad. Juan Godó Costa). La Torre de Claramunt, Barcelona: Idea Música.

RAVEL, Maurice, 1909. *Gaspard de la nuit: trois poemes pour piano d'après Aloysius Bertrand* [Música impresa]. París: Durand & Files.

RAVEL, Maurice, 2003. *Gaspard de la nuit: three poems for piano by Aloysius Bertrand* (ed. Nancy Bricard) [Música impresa]. 2ª ed. Van Nuys, California: Alfred Masterwork edition.

RAVEL, Maurice, 2005. *Piano series. Maurice Ravel. Œuvres pour piano II* [Música impresa]. París: Éditions Durand.

RAVEL, Maurice, 2008. *Œuvres pour piano jouées par Vlado Perlemuter à Ravel V: Gaspard de la nuit Ravel* (revisado y controlado por Vlado Perlemuter; anotado y transcrito por Junko Okazaki) [Música impresa]. Ongaku no tomo edition, 6.

RAVEL, Maurice, 2010a. *Gaspard de la nuit* (ed. Peter Jost) [Música impresa]. Henle Verlag Edition.

RAVEL, Maurice, 2010b. *Gaspard de la nuit for Solo Piano* (ed. Roger Nichols) [Música impresa]. Sanghai: Sanghai Music Publishing House.

RAVEL, Maurice, 2011. *Gaspard de la nuit: 3 poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand* (ed. Michel Kube) [Música impresa]. Viena: Wiener Urtext Edition.

REZAI, Sanaz, 2013. *Orientalism in Maurice Ravel's Gaspard de la nuit*. Tesis doctoral. Dir. Walter Ponce. University of California.

ROGGENKAMP, Peter, 1997. Das Tonhaltepedal – Eine wichtige Erfindung der Brahms-Zeit. En: Martin MEYER, (ed.). *Brahms-Studien vol. 11*. Johannes-Brahms-Association: Tutzing.

ROLAND-MANUEL, Alexis, 1938. *A la gloire de Ravel*. París: Éditions de la Nouvelle Revue Critique.

ROLAND-MANUEL, Alexis, 1938. *Ravel*. París: Nouvelle Revue Critique.

ROLAND-MANUEL, Alexis, 1938. «Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel», *La revue musicale* 19, nº 187 (Diciembre, 1938): 17-23.

ROLAND-MANUEL, Alexis, 1948. *Ravel*. 8ª ed. París: Librairie Gallimard.

ROLAND-MANUEL, Alexis, 1952. *Ravel* (trad. Roberto J. Carman). Buenos Aires: Ricordi Americana.

ROLAND-MANUEL, Alexis, 1956. «Lettres de Maurice Ravel et documents inédits». *Revue de Musicologie* 38, n° 113, pp. 49-53.

ROSEN, Charles, 2012. *Música y Sentimiento* (trad. Luis Carlos Gago Bádenas). 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial.

ROSEN, Charles, 2014. *El piano: notas y vivencias* (trad. Luis Carlos Gago Bádenas). 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial.

SADIE, Stanley; Margot LEVY, 2001. Ravel (Joseph) Maurice. *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. London: Macmillan.

SANSON, David, 2005. *Maurice Ravel*. Arles: Actes Sud.

SCHMALZRIEDT, Siegfried, 2006. *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*. München: C. H. Beck.

SCHULLER, Gunther, 1997. *The compleat Conductor*. 3ª ed. Nueva York: Oxford University Press.

STRAVINSKY, Igor, 1936. *Autobiography*. Nueva York: Simon and Schuster.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, 1968. *Maurice Ravel: variations on his life and work* (trad. Samuel R. Rosenbaum). Philadelphia: Chilton Book Company.

SZMOLYAN, Walter, 1975. Maurice Ravel in Wien, *Österreichische Musikzeitschrift*, 30, 3 (marzo 1975), p. 92.

TEKALLI, Jamila, 2014. *A study and performance guide for Gaspard de la nuit emphasizing the relationship of piano and orchestral renderings*. Tesis doctoral, University of Miami, School of Music.

TIMBRELL, Charles, 1986. An interview with Paul Loyonnet, *Journal of the American Liszt Society*, 19 (1986), pp. 112-121.

UOTINNEN, Johanna, 2010. Digital Television and the Machine That Goes «PING!»: Autoethnography as a Method for Cultural Studies of Technology. *Journal for Cultural Research* 14, n.º 2 (abril de 2010), pp. 161-175.

VUILLERMOZ, Émile *et al.*, 1939. *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*. Paris: Éditions du Tambourinaire.

WHITE, Eric Walter, 1979. *Stravinsky: the Composer and his Works*. 2ª ed. Londres: Faber and Faber.

ZUCKERKANDL, Bertha, 1981. *Österreichische Intime Erinnerungen 1892-1942*. Viena: Amalthea.

## 6.1. Webgrafía

ALLEN-BAYES, Brett, 2015. Mozart: Complete Piano Sonatas (Mauser). *Lime Light Music, Arts & Culture* [en línea], 7 abril 2015, Review [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://limelightmagazine.com.au/reviews/mozart-complete-piano-sonatas-mauser/>

ALLMUSIC, 2022a. Biography. En: *Allmusic* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.allmusic.com/artist/jacques-rouvier-mn0001652406/biography>

ALLMUSIC, 2022b. Credits. En: *Allmusic* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.allmusic.com/album/recital-tensy-krismant-mw0001944881/credits>

ARCHIVE today, 2022. IRYM. En: *Archive today* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://archive.ph/IRYM#selection-73.129-52.19>

ASOCIACIÓN Bela Bartók, 2013. CV Profesores Nino Kereselidze. En: *Asociación Bela Bartók* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <http://www.asociacionbelabartok.com/IXEdicion/cvProfesores.php?cv=Nino>

CENTRO Superior de Música Nuestra Señora del Loreto, 2022. Nina Kereselidze. En: *CSM Loreto* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://csmloreto.fesd.es/?q=content/nina-kereselidze>

CLARKE, Colin, 2007. Oh! Chante encore! *Music Web International* [en línea], enero 2007, Classical Review [consulta: 26 julio 2022]. Disponible en: [http://www.musicweb-international.com/classrev/2007/jan07/Tchaikovsky\\_Vinocour MDG90413976\\_CC.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2007/jan07/Tchaikovsky_Vinocour_MDG90413976_CC.htm)

CONSERVATORI Liceu, 2022. Stanislav Pochekin. En: *Conservatori Liceu* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.conservatoriliceu.es/es/professors/stanislav-pochekin/>

DIARIO DE CÓRDOBA, 2007. Kereselidze y Amorós, dos estilos diferentes. *Diario de Córdoba* [en línea], 13 noviembre 2007, Cultura [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.diariocordoba.com/cultura/2007/11/13/kereselidze-amoros-estilos-diferentes-38355308.html>

DISCOGS, 2022a. Dmitri Bashkirov Ravel. En: *Discogs* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.discogs.com/es/artist/2059949-Dmitri-Bashkirov?query=ravel>

DISCOGS, 2022b. Various VII International Tchaikovsky Competition Piano 2. En: *Discogs* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.discogs.com/es/release/13266600-Various-VII-International-Tchaikovsky-Competition-Piano-2-VII-%D0%9C%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D1%83>

DISTLER, Jed, n.d. Ravel: Piano music/Rouvier. *Classics today* [en línea], n.d., Review [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.classicstoday.com/review/review-9892/>

ESCUELA Superior de Música Reina Sofía, 2022. Dmitri Bashkirov. En: *Escuela Superior de Música Reina Sofía* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/profesor/dmitri-bashkirov>

FRONTIERS of Knowledge Awards Foundation BBVA, 2011. Siegfried Mauser. En: *Frontiers of Knowledge Awards fBBVA* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.frontiersofknowledgeawards-fbbva.es/jurado/siegfried-mauser-2/>

GALIANO PÉREZ, José, 2017. Gestualidad en la música de cámara: movimiento, sonido y forma musical. *ARTSEDUCA* [en línea], 17, 34-57. Disponible en: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2552/2113>.

GUTIÉRREZ del Castillo, Rubén, 2002. Los cincuenta años de Rihm. *Mundo Clásico* [en línea], 31 enero 2002, Artículo [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.mundoclasico.com/articulo/2531/Los-cincuenta-a%C3%B1os-de-Rihm>

HMONG, 2022. Siegfried Mauser. En: *Hmong* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: [https://hmong.es/wiki/Siegfried\\_Mauser](https://hmong.es/wiki/Siegfried_Mauser)

HUDONG, 2022. Patsy Toh. En: *Hudong* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: [https://www.hudong.com/wiki/%E5%8D%93%E4%B8%80%E9%BE%99?view\\_id=42mzq6h77I5340](https://www.hudong.com/wiki/%E5%8D%93%E4%B8%80%E9%BE%99?view_id=42mzq6h77I5340)

HURWITZ, David, 1999. Prokofiev: Piano Sonatas. *Classics today* [en línea], 11 octubre 1999, Review [consulta: 26 julio 2022]. Disponible en: <https://www.classicstoday.com/review/review-3290/>

JOHN, Spiers. *Maurice Ravel Frontispice*. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20170215040643/https://www.maurice-ravel.net/index.htm>

JUILLIARD School, 2022. Raekallio Matti. En: *Juilliard* [en línea] [consulta: 26 julio 2022]. Disponible en: <https://www.juilliard.edu/music/faculty/raekallio-matti>

KATARINA Gurska Centro Superior de Enseñanza Musical, 2022a. Masterclass Piano Lev Vinocour. En: *Katarina Gurska* [en línea] [consulta: 26 julio 2022]. Disponible en: <https://katarinagurska.com/novedad-educativa/masterclass-piano-lev-vinocour/>

KATARINA Gurska Centro Superior de Enseñanza Musical, 2022b. Nina Kereselidze. En: *Katarina Gurska* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://katarinagurska.com/profesor/nina-kereselidze/>

MARIINSKY Theatre, 2022. Lev Vinocour. En: *Mariinsky* [en línea] [consulta: 26 julio 2022]. Disponible en: [https://www.mariinsky.ru/en/company/orchestra/piano/lev\\_vinocour/](https://www.mariinsky.ru/en/company/orchestra/piano/lev_vinocour/)

MORRISON, Bryce, 2011. Prokofiev Complete Piano Sonatas. *Gramophone The world's best classical music reviews* [en línea], noviembre 2011, Review [consulta: 26 julio 2022]. Disponible en: <https://www.gramophone.co.uk/review/prokofiev-complete-piano-sonatas>

NAREJOS, Antonio, 2020. La música en la investigación artística. Perspectiva española actual. *Quodlibet*, 74, 2, pp. 117-138. DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.778>

REINHART, Brian, 2015. Maurice Ravel (1875-1937) Piano Music. *Music Web International* [en línea], junio 2015, Review [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: [http://www.musicweb-international.com/classrev/2015/June/Ravel\\_piano\\_CAL1521.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2015/June/Ravel_piano_CAL1521.htm)

ROLF Plagge pianist, 2022a. Bio. En: *Rolf Plagge pianist* [en línea] [consulta: 26 julio 2022]. Disponible en: <https://www.rolf-plagge-pianist.de/bio/>

ROLF Plagge pianist, 2022b. Diskographie solo. En: *Rolf Plagge pianist* [en línea] [consulta: 26 julio 2022]. Disponible en: <https://www.rolf-plagge-pianist.de/diskographie-solo/>

ROYAL Academy of Music, 2022. Patsy Toh. En: *RAM* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.ram.ac.uk/people/patsy-toh>

SCHERZO, 2021. Fallece el maestro de pianistas Dmitri Bashkirov. *Scherzo* [en línea], 8 marzo 2021, Noticias [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://scherzo.es/fallece-el-maestro-de-pianistas-dmitri-bashkirov/>

SPOTIFY, 2022a. Album. En: *Open Spotify* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://open.spotify.com/artist/6mh9rp5dooZMF0xCaALktv/discography/album>

SPOTIFY, 2022b. Album. En: *Open Spotify* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://open.spotify.com/artist/1XldrY3UIAapj4GGJsh7d/discography/album>

UNIVERSITY MOZARTEUM, 2022. People. En: *Moz* [en línea] [consulta: 25 julio 2022]. Disponible en: <https://www.moz.ac.at/people.php?p=60410&l=en>



## 7. ANEXOS

### 7.1. Escalas y arpeggios

A continuación, se realiza una breve explicación de los ejercicios y se expone un modelo en modo mayor y otro en menor de los ejercicios técnicos.

Esta rutina de estudio se realizó siempre de memoria siguiendo el siguiente esquema. Los ejercicios se dividen en tres apartados: escalas, acordes y arpeggios. En las escalas se diferencian, por un lado, diatónicas y cromáticas, y, por otro, escalas a distancia de 3ª, 10ª y 6ª. En el apartado de acordes se distinguen, primero, acordes tríadas (placados), segundo, cuatríadas (placados, arpegiados y quebrados), y, por último, quintíadas (placados, arpegiados y quebrados). En cuanto a arpeggios los componen arpeggios en estado fundamental, en 1ª inversión y en 2ª inversión. Algunas cosas a tener cuenta son:

1. En el modo mayor la escala diatónica se interpreta en la variante de escala mayor natural.
2. En el modo menor, la escala diatónica se interpreta en sus dos variantes: la escala armónica y la melódica.
3. Las escalas a distancia de 3ª, 10ª y 6ª se ejecutan siguiendo las escalas correspondientes para cada modo.
4. Las cuatríadas del modo mayor se obtienen de coger tríada y duplicar el bajo.
5. Las quintíadas son el resultado de coger el acorde 7ª de dominante y duplicar el bajo, de la misma manera.
6. Las quintíadas en el modo menor, empero, se producen tras coger el acorde de 7ª disminuida y duplicar el bajo.

Por otra parte, las normas a seguir para realizar estas escalas también varían según el apartado. En las escalas y arpeggios seguimos la norma de comenzar con las manos a una octava de separación, recorrer cuatro octavas (del grave al agudo y viceversa) y realizar el recorrido que sigue: subimos en movimiento paralelo cuatro octavas, bajamos en movimiento paralelo cuatro octavas, subimos en movimiento paralelo dos octavas llegando al centro, separamos en movimiento contrario dos octavas, juntamos en movimiento contrario dos octavas llegando al centro, subimos

en movimiento paralelo dos octavas, bajamos en movimiento paralelo dos octavas llegando al centro, separamos en movimiento contrario dos octavas, juntamos en movimiento contrario dos octavas llegando al centro y, finalmente, bajamos en movimiento paralelo dos octavas. En los acordes, sin embargo, las normas son comenzar con las manos a una octava de separación, recorrer tres octavas y hacer una ruta de subir y bajar en movimiento paralelo, únicamente.



Pno.

16 *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>*

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns, starting on G4 and moving up to G5. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dashed line above the treble staff indicates the *8<sup>va</sup>* (octave) dynamic marking.

Pno.

19 *8<sup>va</sup>*

Detailed description: This system contains measures 19, 20, 21, and 22. The treble clef staff continues the melodic line with eighth notes, reaching G5. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. A dashed line above the treble staff indicates the *8<sup>va</sup>* dynamic marking.

Pno.

**Escala cromática**

23

Detailed description: This system contains measures 23, 24, 25, and 26. The bass clef staff features a chromatic scale exercise. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 1. The treble clef staff has a whole rest in measure 23 and then continues with eighth notes in measures 24-26. A box labeled "Escala cromática" is placed above the first measure.

Pno.

26 *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>*

Detailed description: This system contains measures 27, 28, 29, and 30. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes, starting on G4 and moving up to G5. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dashed lines above the treble staff indicate the *8<sup>va</sup>* dynamic marking.

Pno.

29 *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>*

Detailed description: This system contains measures 31, 32, 33, and 34. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes, starting on G4 and moving up to G5. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dashed lines above the treble staff indicate the *8<sup>va</sup>* dynamic marking.

Pno.

32

Pno.

35

Pno.

38

8<sup>va</sup>

Pno.

41

8<sup>va</sup>

Pno.

44

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

**Escala diatónica a distancia de 3ª**

63

Pno.

66

Pno.

69

Pno.

72

Pno.

75


Pno.

Pno.

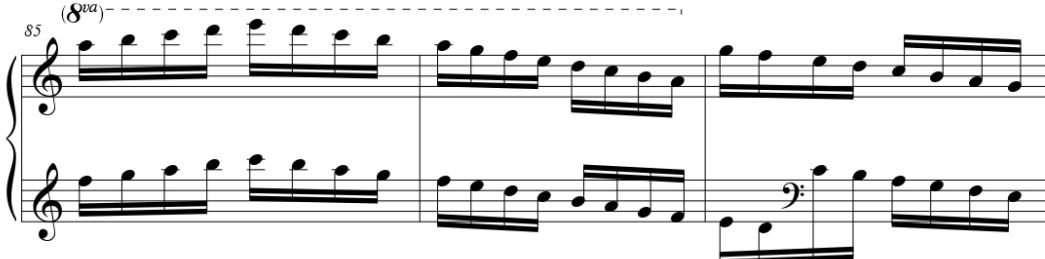


Escala diatónica a distancia de 10ª

Pno.



Pno.



Pno.



Pno.





Pno.

8<sup>va</sup>-----

Pno.

8<sup>va</sup>-----

Pno.

8<sup>va</sup>-----

Pno.

Escala diatónica a distancia de 6<sup>a</sup>

8<sup>va</sup>-----

Pno.

8<sup>va</sup>-----

Pno.

110

Pno.

113 8<sup>va</sup>

Pno.

116 8<sup>va</sup>

Pno.

119 8<sup>va</sup>

Pno.

122 8<sup>va</sup>

**Acorde triada placado**

126

Pno.

Detailed description: This system shows measures 126 to 130. It features a triad plucking exercise in both hands. The right hand starts with a triad of G4, B4, and D5, moving up stepwise to C6. The left hand starts with a triad of G2, B2, and D3, moving up stepwise to C4. Fingering is indicated: right hand (5, 3, 1, 2, 3, 4, 5) and left hand (1, 3, 5, 4, 3, 2, 1). The exercise concludes with a final chord in both hands.

131

Pno.

Detailed description: This system shows measures 131 to 135. It continues the triad plucking exercise. The right hand starts with a triad of G4, B4, and D5, moving up stepwise to C6. The left hand starts with a triad of G2, B2, and D3, moving up stepwise to C4. The exercise concludes with a final chord in both hands.

**Acorde cuatría placado**

136

Pno.

Detailed description: This system shows measures 136 to 141. It features a quadruple chord plucking exercise in both hands. The right hand starts with a quadruple chord of G4, B4, D5, and C6, moving up stepwise to D6. The left hand starts with a quadruple chord of G2, B2, D3, and C4, moving up stepwise to D4. Fingering is indicated: right hand (5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5) and left hand (1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). The exercise concludes with a final chord in both hands.

139

Pno.

Detailed description: This system shows measures 139 to 143. It continues the quadruple chord plucking exercise. The right hand starts with a quadruple chord of G4, B4, D5, and C6, moving up stepwise to D6. The left hand starts with a quadruple chord of G2, B2, D3, and C4, moving up stepwise to D4. The exercise concludes with a final chord in both hands.

142

Pno.

Detailed description: This system shows measures 142 to 146. It continues the quadruple chord plucking exercise. The right hand starts with a quadruple chord of G4, B4, D5, and C6, moving up stepwise to D6. The left hand starts with a quadruple chord of G2, B2, D3, and C4, moving up stepwise to D4. The exercise concludes with a final chord in both hands.

10

Do Mayor

**Acorde cuatríada arpegiado**

Pno.

146

1 2 3 5 1 2 4 5 1 3 4 5

Pno.

149

5 4 2 1 5 4 2 1 5 3 2 1

Pno.

**Acorde cuatríada quebrado**

Pno.

156

1 3 2 5 1 4 2 5 1 2 4 5

Pno.

159

5 2 4 1 5 2 4 1 5 2 3 1

Pno.

Musical notation for measures 162-165, piano accompaniment. The piece is in C major. The right hand features a continuous eighth-note arpeggiated pattern, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Arpeggio de cuatriada en estado fundamental

Pno.

Musical notation for measures 166-168, piano accompaniment. This section includes fingering numbers: 1, 2, 3, 1 in the right hand and 5, 4, 2, 1, 4 in the left hand. The right hand continues the eighth-note arpeggiated pattern, and the left hand provides accompaniment.

Pno.

Musical notation for measures 169-171, piano accompaniment. The right hand continues the eighth-note arpeggiated pattern, and the left hand provides accompaniment.

Pno.

Musical notation for measures 172-175, piano accompaniment. The right hand continues the eighth-note arpeggiated pattern, and the left hand provides accompaniment.

Arpeggio de cuatriada en 1ª inversión

Pno.

Musical notation for measures 176-179, piano accompaniment. This section includes fingering numbers: 1, 2, 4, 1 in the right hand and 5, 4, 2, 1, 4 in the left hand. A dynamic marking of *8<sup>va</sup>* is present. The right hand continues the eighth-note arpeggiated pattern, and the left hand provides accompaniment.

Pno.

179

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Pno.

182

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Arpeggio de cuatría en 2<sup>a</sup> inversión

Pno.

186

1 2 4 1

5 3 2 1

3

5

8<sup>va</sup>

Pno.

189

8<sup>va</sup>

Pno.

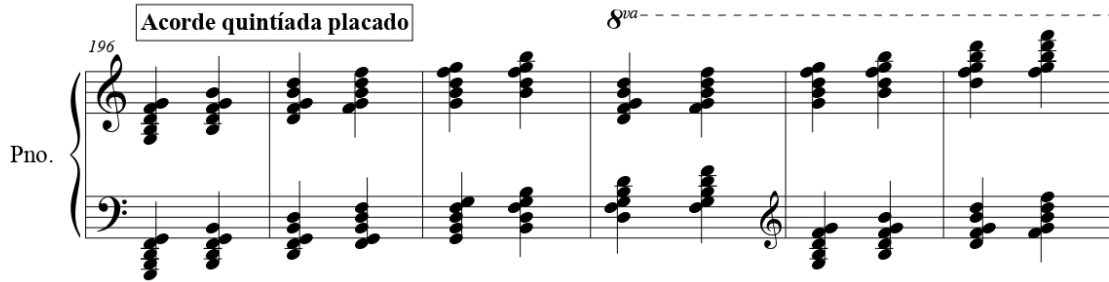
192

8<sup>va</sup>

**Acorde quintiada placado**

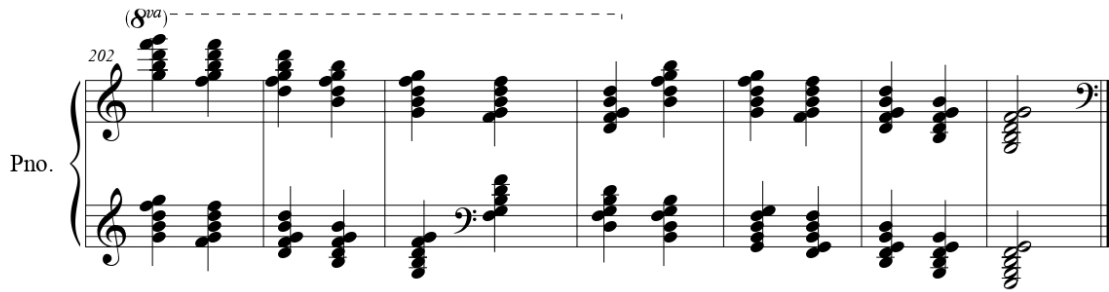
196

Pno.



202

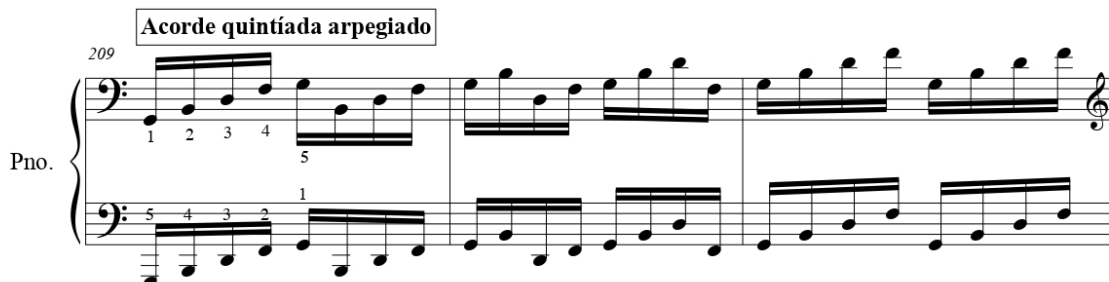
Pno.



**Acorde quintiada arpegiado**

209

Pno.



212

Pno.



215

Pno.



Pno.

218

Pno.

221

Pno.

Acorde quintiada quebrado

224

1 3 2 4 3 5

5 3 4 2 3 1

Pno.

227

Pno.

230



Pno.

233

Pno.

236

Pno.

239

Pno.

242

Pno.

Arpeggio de quintiada en estado fundamental

246

1 2 3 4 1

5 4 3 2

1 4

5

Pno.

Musical notation for measures 249-251. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

Pno.

Musical notation for measures 252-254. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with eighth-note accompaniment and a melodic line.

Pno.

Musical notation for measures 255-257. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with eighth-note accompaniment and a melodic line.

Pno.

Arpeggio de quintiada en 1ª inversión

Musical notation for measures 259-261. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 259 features a quintad arpeggio in first inversion in the bass clef, with fingerings 1, 2, 3, 4, 1 indicated above the notes. The rest of the system continues with eighth-note accompaniment and a melodic line.

Pno.

Musical notation for measures 262-264. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with eighth-note accompaniment and a melodic line.

Pno.

265

Pno.

268

Pno.

Arpeggio de quintiada en 2ª inversión

272

Pno.

275

Pno.

278

Pno.

281 *8va*

Pno.

Arpeggio de quintiada en 3ª inversión

285 *8va*

Pno.

288 *8va*

Pno.

291 *8va*

Pno.

294 *8va*

# Do menor

**Escala armónica**

The score is written for piano and consists of the following parts:

- Piano:** The first system shows the harmonic scale in D minor, 2/4 time. The right hand starts with a treble clef and the left with a bass clef. Fingerings are indicated: 1-2-3-1-2-3-4-1 in the right hand and 5-4-3-2-1-3-2-1 in the left hand. An 8va line is shown above the right hand.
- Pno. (Piano):** The next four systems are piano accompaniment. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The right hand part includes an 8va line. Measure numbers 4, 7, 10, and 13 are marked at the beginning of their respective systems.

© Francisco José García Verdú

Pno.

16 (8<sup>va</sup>)  
8<sup>va</sup>

Pno.

19 (8<sup>va</sup>)

Pno.

**Escala melódica**

23 8<sup>va</sup>

Pno.

26 (8<sup>va</sup>)

Pno.

29 8<sup>va</sup>

Pno.

32 *8<sup>va</sup>*

Pno.

35 *8<sup>va</sup>*

Pno.

38 *(8<sup>va</sup>)* *8<sup>va</sup>*

Pno.

41 *(8<sup>va</sup>)*

Pno.

**Escala cromática**

45

Pno.

48 *sfz*

Pno.

51 *sfz*

Pno.

54 *sfz*

Pno.

57 *sfz*

Pno.

60 *sfz*



63 *(8<sup>va</sup>)*

Pno.

66 *8<sup>va</sup>*

Pno.

69 *(8<sup>va</sup>)*

Pno.

72 *8<sup>va</sup>*

Pno.

75 *(8<sup>va</sup>)*

Pno.

78

Pno.

Escala armónica a distancia de 3ª

82

Pno.

85

Pno.

88

Pno.

91

Pno.

Pno.

Measures 94-96: The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in both hands. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady bass line.

Pno.

Measures 97-99: The piano part continues with the eighth-note accompaniment. The right hand's melodic line becomes more active, incorporating more grace notes and slurs.

Pno.

Measures 100-103: The piano part concludes this section with the eighth-note accompaniment. The right hand's melodic line ends with a final chord and a fermata.

Escala melódica a distancia de 3ª

Pno.

Measures 104-106: This section introduces a melodic exercise. The right hand plays a scale with fingerings: 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3. The left hand plays a scale with fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The exercise is repeated in the subsequent measures.

Pno.

Measures 107-109: The piano part continues with the eighth-note accompaniment. The right hand's melodic line features a trill and a grace note.

110

Pno.

113

Pno.

116

Pno.

119

Pno.

122

Pno.

126 **Escala armónica a distancia de 10<sup>a</sup>** 8<sup>va</sup>-----

Pno.

129 (8<sup>va</sup>)-----

Pno.

132

Pno.

135 8<sup>va</sup>-----

Pno.

138 8<sup>va</sup>-----

Pno.

Pno.

141 (8<sup>va</sup>)

Pno.

144 (8<sup>va</sup>)

Pno.

148 Escala melódica a distancia de 10<sup>a</sup> (8<sup>va</sup>)

Pno.

151 (8<sup>va</sup>)

Pno.

154 (8<sup>va</sup>)

Pno.

157 8va

Pno.

160 8va

Pno.

163 (8va)

Pno.

166 (8va)

Pno.

Escala armónica a distancia de 6ª

170 8va

Pno.

173 *sfz*

Pno.

Pno.

179 *sfz*

Pno.

182 *sfz*

Pno.

185 *sfz* *sfz*



188 (8<sup>va</sup>)-----

Pno.

192 Escala melódica a distancia de 6<sup>a</sup>

Pno.

195 (8<sup>va</sup>)-----

Pno.

198

Pno.

201 (8<sup>va</sup>)-----

Pno.

204 *8<sup>va</sup>*

Pno.

207 *(8<sup>va</sup>)* *8<sup>va</sup>*

Pno.

210 *(8<sup>va</sup>)*

Pno.

**Acorde tríada placado**

214

Pno.

217

Pno.

220

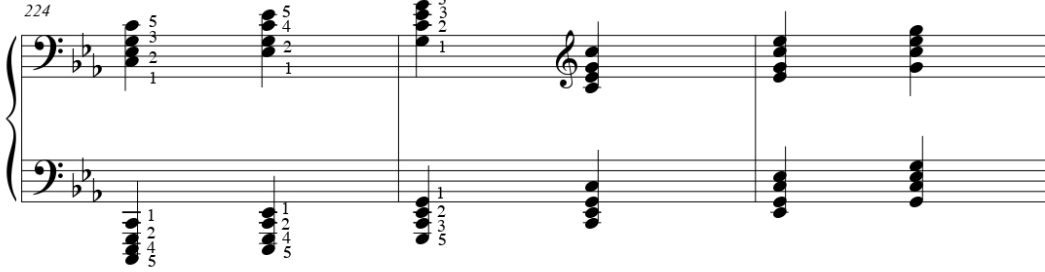
Pno.



Acorde cuatriada placado

224

Pno.




227

Pno.



230


Pno.



Acorde cuatriada arpegiado

233

Pno.



Pno.

236

Pno.

239

Pno.

Acorde cuatría quebrado

242

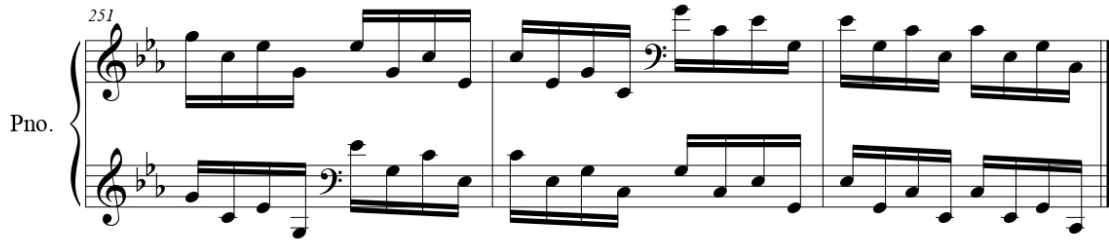
Pno.

245

Pno.

248

Pno.



Arpeggio de cuatríada en estado fundamental

Pno.



Pno.



Pno.



Arpeggio de cuatríada en 1ª inversión

Pno.



Pno.

267

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Pno.

270

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Arpeggio de cuatríada en 2<sup>a</sup> inversión

Pno.

274

1 2 3 1

5 3 2 1

8<sup>va</sup>

Pno.

277

8<sup>va</sup>

Pno.

280

8<sup>va</sup>

Acorde quintiada placado

Pno.

284

(8<sup>va</sup>)

Pno.

291

Acorde quintiada arpegiado

Pno.

297

Pno.

300

Pno.

303

Pno.

Musical notation for measures 306-308. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D minor. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

Pno.

Musical notation for measures 309-311. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D minor. The music continues with the eighth-note accompaniment and the melodic line.

Pno.

Acorde quintiada quebrado

Musical notation for measures 312-314. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D minor. Measure 312 shows the continuation of the accompaniment. Measure 313 features a 'Acorde quintiada quebrado' (broken quintad chord) with fingerings: 1, 3, 2, 4, 3, 5, 1 in the upper staff and 5, 3, 4, 2, 3, 1, 5 in the lower staff. Measure 314 continues the accompaniment.

Pno.

Musical notation for measures 315-317. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D minor. The music continues with the eighth-note accompaniment and the melodic line.

Pno.

Musical notation for measures 318-320. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D minor. The music continues with the eighth-note accompaniment and the melodic line.



8<sup>va</sup>

321

Pno.

(8<sup>va</sup>)

324

Pno.

327

Pno.

330

Pno.

Arpeggio de quintiada en estado fundamental

334

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Arpeggio de quintiada  
en 1ª inversión

Pno.

Pno.

Pno.

8<sup>va</sup>

Pno.

8<sup>va</sup>

Arpeggio de quintiada en 2ª inversión

Pno.

8<sup>va</sup>

Pno.

8<sup>va</sup>

Pno.

8<sup>va</sup>

Pno.

369 *8va*

Pno.

Arpeggio de quintiada en 3ª inversión

373 *8va*

Pno.

376 *8va*

Pno.

379 *8va*

Pno.

382 *8va*



## 7.2. Ejercicios de fortalecimiento

A continuación, se plasma un modelo de los ejercicios de fortalecimiento en modo mayor y uno en modo menor, pero no antes de una breve introducción.

Estos ejercicios se basan en la acción de mantener presionada una tecla mientras otra es percutida. De aquí en adelante se distinguirá entre dedos pasivos, los que presionan las teclas, notados con redondas, (véase la primera página) y activos, los que percuten las teclas, no notados con redondas (véase la primera página).

Los ejercicios se construyen sobre los acordes tríada, cuatríada y quintíada del apartado anterior.

Aunque más abajo se encuentran escritos los ejercicios de fortalecimiento, cabe decir que, en la práctica diaria, se llevaron a cabo de memoria gracias a una serie de pautas: trabajar los ejercicios sobre la tríada, cuatríada y quintíada de la tonalidad que tocaba esa semana, pasar por todos los estados de dichos acordes, recorrer todas las disposiciones posibles de dedos activos (primero con uno, luego dos, etc. hasta que se hayan agotado las disposiciones y se pase al siguiente estado o al siguiente acorde) mientras los dedos pasivos mantienen presionadas el resto de teclas del acorde, y realizar variaciones de articulación, toque, dinámica y ritmo.

Pero hay un detalle importante que resolver, ¿cómo se sabe cuántas combinaciones hay y qué criterio se sigue para ordenarlas? Para no perder la cuenta de las combinaciones, se ordenan en base a los dedos activos, atendiendo a su número, es decir, empezando con el mínimo (un dedo) y siguiendo con más; y a su altura, o sea, yendo de grave a agudo, salvo cuando los dedos activos son tres y cuatro (el caso de la cuatríada y quintíada) que se atiende a los dedos pasivos y a que se va de agudo a grave por razones de simplificar el conteo (observando a los pasivos solo se tendría que ordenar de dos en dos o de una en una nota mientras que con los activos lo haríamos con tres y cuatro notas).

Como el acorde quintíada tiene cinco notas no hay problema con la digitación (una nota para cada dedo), pero es diferente con la tríada y la cuatríada. En estos ejercicios (véase el primer compás de la primera página) absolutamente todos los dedos pasivos tienen que presionar alguna tecla. Claro que, los que les corresponda notas del acorde saben dónde tienen que ir pero los que no tienen nota atribuida (porque no hay más notas del acorde que tocar), ¿dónde van? Bien, en tal caso, se

les adjudica las notas contiguas que proporcionen la posición más cómoda para el pianista. En el caso del primer compás de la primera página (acorde tríada de Do mayor) se opta por hacer con 3 y 5 las notas *mi* y *sol*, mientras que con 2 y 4 las notas *re* y *fa*, aunque no pertenezcan al acorde, pero son las notas que proporcionan la posición más cómoda, a nivel personal. En esta línea, se ha sugerido cuáles son las indicadas para mantener presionadas en cada estado de los acordes tríada y cuatríada.

Cabe reseñar aun sea lógico que, no se puede tocar a la vez todas las notas del acorde porque ello implicaría hacer un acorde placado y no se estaría ejercitando la acción expuesta primeramente en este punto, que es mantener una tecla pulsada mientras se pulsa otra.

Por último, hay que aclarar que para evitar el resultante disonante de las notas pasivas se presionan silenciosamente. No obstante, los beneficios se garantizan igualmente.

# Do Mayor

Triada en estado fundamental

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Triada en 1ª inversión

3

5

7

9

© Francisco José García Verdú



11

Pno.

13

Triada en 2ª inversión

Pno.

15

Pno.

17

Pno.

19

Cuatriada en estado fundamental

Pno.



Pno.

Cuatriada en 1ª inversión

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Musical notation for measures 41-42. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 41 shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a similar triad with an added E4 in the treble. Measure 42 continues with a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass.

Pno.

Musical notation for measures 43-44. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 43 shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass. Measure 44 continues with a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass.

Pno.

Musical notation for measures 45-46. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 45 shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass. Measure 46 continues with a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass.

Cuatriada en 2ª inversión

Pno.

Musical notation for measures 47-48. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 47 shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass. Measure 48 continues with a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass.

Pno.

Musical notation for measures 49-50. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 49 shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass. Measure 50 continues with a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass, followed by a triad of G4, B4, D5 in the treble and G2, B2, D3 in the bass.

Pno.

51

Pno.

53

Pno.

55

Pno.

57

Pno.

59

Quintíada en estado fundamental

61

Pno.

Musical notation for measures 61-62. The system consists of two staves (treble and bass clef) for piano. Measure 61 features a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a similar triad with an added E4 in the right hand. Measure 62 continues with a similar chordal structure, including a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand.

63

Pno.

Musical notation for measures 63-64. Measure 63 shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand. Measure 64 continues with a similar chordal structure, including a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand.

65

Pno.

Musical notation for measures 65-66. Measure 65 features a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand. Measure 66 continues with a similar chordal structure, including a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand.

67

Pno.

Musical notation for measures 67-68. Measure 67 shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand. Measure 68 continues with a similar chordal structure, including a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand.

69

Pno.

Musical notation for measures 69-70. Measure 69 features a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand. Measure 70 continues with a similar chordal structure, including a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand, followed by a triad of G4, B4, D5 in the right hand and a triad of G2, B2, D3 in the left hand.

Pno.

Measures 71-72: The piano part consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (G major) in the first half of measure 71, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. In measure 72, the right hand plays a triad of G4, B4, D5 in the first half, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. The left hand plays a sequence of chords: a triad of G3, B3, D4 in the first half of measure 71, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half. In measure 72, the left hand plays a triad of G3, B3, D4 in the first half, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half.

Pno.

Measures 73-74: The piano part consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (G major) in the first half of measure 73, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. In measure 74, the right hand plays a triad of G4, B4, D5 in the first half, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. The left hand plays a sequence of chords: a triad of G3, B3, D4 in the first half of measure 73, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half. In measure 74, the left hand plays a triad of G3, B3, D4 in the first half, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half.

Pno.

Measures 75-76: The piano part consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (G major) in the first half of measure 75, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. In measure 76, the right hand plays a triad of G4, B4, D5 in the first half, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. The left hand plays a sequence of chords: a triad of G3, B3, D4 in the first half of measure 75, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half. In measure 76, the left hand plays a triad of G3, B3, D4 in the first half, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half.

Pno.

Measures 77-78: The piano part consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (G major) in the first half of measure 77, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. In measure 78, the right hand plays a triad of G4, B4, D5 in the first half, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. The left hand plays a sequence of chords: a triad of G3, B3, D4 in the first half of measure 77, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half. In measure 78, the left hand plays a triad of G3, B3, D4 in the first half, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half.

Pno.

Measures 79-80: The piano part consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (G major) in the first half of measure 79, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. In measure 80, the right hand plays a triad of G4, B4, D5 in the first half, followed by a triad of G4, B4, D5 in the second half. The left hand plays a sequence of chords: a triad of G3, B3, D4 in the first half of measure 79, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half. In measure 80, the left hand plays a triad of G3, B3, D4 in the first half, followed by a triad of G3, B3, D4 in the second half.

Pno.

81

Pno.

83

Pno.

85

Pno.

87

Pno.

89



Quintíada en 1ª inversión

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Musical notation for measures 101-102. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 101 features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Measure 102 continues with similar chordal textures and rhythmic accompaniment.

Pno.

Musical notation for measures 103-104. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 103 shows a continuation of the chordal and rhythmic patterns. Measure 104 introduces a more complex rhythmic texture in the right hand.

Pno.

Musical notation for measures 105-106. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 105 features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Measure 106 continues with similar chordal textures and rhythmic accompaniment.

Pno.

Musical notation for measures 107-108. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 107 shows a continuation of the chordal and rhythmic patterns. Measure 108 introduces a more complex rhythmic texture in the right hand.

Pno.

Musical notation for measures 109-110. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 109 features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Measure 110 continues with similar chordal textures and rhythmic accompaniment.

Pno.

Musical notation for piano, measures 111-112. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 111 features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 112 continues this pattern with a slight variation in the right hand.

Pno.

Musical notation for piano, measures 113-114. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 113 continues the rhythmic pattern from the previous system. Measure 114 features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand.

Pno.

Musical notation for piano, measures 115-116. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 115 features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 116 continues this pattern with a slight variation in the right hand.

Pno.

Musical notation for piano, measures 117-118. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 117 features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 118 continues this pattern with a slight variation in the right hand.

Pno.

Musical notation for piano, measures 119-120. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 119 features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 120 continues this pattern with a slight variation in the right hand.

Quintíada en 2ª inversión

121

Pno.

123

Pno.

125

Pno.

127

Pno.

129

Pno.

Piano score for "Do Mayor" (Meas. 131-139). The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

The score is divided into five systems, each starting with a measure number:

- System 1: Measures 131-132
- System 2: Measures 133-134
- System 3: Measures 135-136
- System 4: Measures 137-138
- System 5: Measures 139-140

The music features a steady accompaniment in the bass clef, often using chords and eighth-note patterns. The treble clef part includes chords and melodic lines, often with grace notes and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Pno.

141

Pno.

143

Pno.

145

Pno.

147

Pno.

149

## Quintíada en 3ª inversión

151

Pno.

153

Pno.

155

Pno.

157

Pno.

159

Pno.

The image displays a piano score for a piece titled "Quintíada en 3ª inversión" in C major. The score is organized into five systems, each labeled with a measure number (151, 153, 155, 157, 159) and the instrument "Pno.". Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in beamed pairs or groups of four. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Pno.

Musical notation for piano system 161-162. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a sequence of chords and melodic lines. Measure 161 starts with a treble clef and a bass clef, both containing chords. Measure 162 continues with similar chordal structures. The notation includes stems, beams, and various note heads.

Pno.

Musical notation for piano system 163-164. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a sequence of chords and melodic lines. Measure 163 starts with a treble clef and a bass clef, both containing chords. Measure 164 continues with similar chordal structures. The notation includes stems, beams, and various note heads.

Pno.

Musical notation for piano system 165-166. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a sequence of chords and melodic lines. Measure 165 starts with a treble clef and a bass clef, both containing chords. Measure 166 continues with similar chordal structures. The notation includes stems, beams, and various note heads.

Pno.

Musical notation for piano system 167-168. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a sequence of chords and melodic lines. Measure 167 starts with a treble clef and a bass clef, both containing chords. Measure 168 continues with similar chordal structures. The notation includes stems, beams, and various note heads.

Pno.

Musical notation for piano system 169-170. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a sequence of chords and melodic lines. Measure 169 starts with a treble clef and a bass clef, both containing chords. Measure 170 continues with similar chordal structures. The notation includes stems, beams, and various note heads.



Piano score for "Do Mayor", measures 171-179. The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music features a steady accompaniment in the bass clef and a more active melody in the treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 179.

# Do menor

## Triada en estado fundamental

Piano

Pno.

3

Pno.

5

Pno.

7

## Triada en 1ª inversión

Pno.

9

Pno.

© Francisco José García Verdú

11

Pno.

13

Triada en 2ª inversión

Pno.

15

Pno.

17

Pno.

19

Cuatriada en estado fundamental

Pno.

Pno.

Measures 21-22 of the piano score. The music is in D minor (two flats) and 3/4 time. Measure 21 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Measure 22 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Both measures end with a double bar line.

Pno.

Measures 23-24 of the piano score. Measure 23 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Measure 24 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Both measures end with a double bar line.

Pno.

Measures 25-26 of the piano score. Measure 25 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Measure 26 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Both measures end with a double bar line.

Pno.

Measures 27-28 of the piano score. Measure 27 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Measure 28 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Both measures end with a double bar line.

Pno.

Measures 29-30 of the piano score. Measure 29 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Measure 30 features a treble clef with a half note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3, F3). Both measures end with a double bar line.

Pno.

31

Cuatriada en 1ª inversión

Pno.

33

Pno.

35

Pno.

37

Pno.

39

41

Pno.

43

Pno.

45

Pno.

Cuatriáda en 2ª inversión

47

Pno.

49

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Quintíada en estado fundamental

61

Pno.

63

Pno.

65

Pno.

67

Pno.

69

Pno.



Pno.

71

Pno.

73

Pno.

75

Pno.

77

Pno.

79

Pno.

81

Pno.

83

Pno.

85

Pno.

87

Pno.

89

10

Do menor

Quintíada en 1ª inversión

91

Pno.

93

Pno.

95

Pno.

97

Pno.

99

Pno.

101

Pno.

103

Pno.

105

Pno.

107

Pno.

109

Pno.

Piano score for 'Do menor', measures 111-119. The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The music features a complex rhythmic pattern with frequent eighth and sixteenth notes, often beamed together. The texture is dense, with many chords and arpeggiated figures. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs. The systems are labeled with measure numbers 111, 113, 115, 117, and 119 at the beginning of their respective staves.

Quintíada en 2ª inversión

121

Pno.

123

Pno.

125

Pno.

127

Pno.

129

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.



## Quintíada en 3ª inversión

Piano score for "Quintíada en 3ª inversión" in D minor, starting at measure 151. The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords, arpeggios, and melodic lines. The key signature is D minor (two flats), and the time signature is 4/4. The score is marked with measure numbers 151, 153, 155, 157, and 159. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

151

153

155

157

159

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Piano score for 'Do menor', measures 171-179. The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The music features a steady accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. Measure numbers 171, 173, 175, 177, and 179 are indicated at the start of each system. The notation includes various chordal textures, including triads and dyads, and some passages with repeated notes or chords.

### 7.3. Transcripción de los resúmenes de clase

Las abreviaturas utilizadas son: p./pp. (página/páginas), c./cc. (compás/compases), s./ss. (sistema/sistemas), t./tt. (tiempo/tiempos), m.d. (mano derecha) y m.i. (mano izquierda).

#### **Patsy Toh (2013) en la Royal Academy of Music de Londres**

##### ***Ondine***

En *Ondine* el patrón que hace la m.d. no se cambia incluso cuando está en la p. 1, s. 3, c. 1, t. 3.

La cosa importante es concentrarse en el acorde repetido, hacerlo muy cerca del teclado, la mano hacia el pulgar y muy delicado.

La m.i. estudiarla muy *legato* todo.

#### **Nino Kereselidze (02/05/2014) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

##### ***Ondine***

En *Ondine* sí que tiene que haber estabilidad, pero luego hay flexibilidad de tempo que se da con nuestra emoción. Tú escuchas mucho, vigilas, controlas, que está muy bien pero también quiero escuchar la relación entre el sonido y tu voz, tu alma, emoción pura. La emoción también te da mucha expresividad corporal, es decir, gestual.

Aquí se puede sacar magia. Hechizar el sonido. Más flexibilidad. Sigue siendo una petición de amor, según Nino.

C. 4, m.i., t. 2: Nino toma más tiempo entre sol sostenido y la nota anterior y a ese sol sostenido le da más intensidad.

*ppp* ya no es tanto intensidad como carácter.

Trabajar como un poeta.

Cuando trabajamos la mecánica siempre lo estamos haciendo con vistas a una idea de cómo lo queremos.

C. 42: el acompañamiento son deditos, no dedos.

Deletrear todo bien.

C. 75: hormigueo.

C. 84: la octava de re se presiona silenciosamente, se pone el pedal de en medio y así obtenemos resonancia de eso durante todos esos cuatro compases.

## **Nino Kereselidze (06/08/2014) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

Academicismo lo hacemos en casa, en escenario hay que dar algo nuevo.

### ***Ondine***

C. 1: no insistir en el acompañamiento.

C. 66: más libertad, Neptuno. Más generosidad armónica, aún vigilando cada nota, con calidad de articulación.

C. 30: más emotivo.

C. 41: llena atmósfera con color y timbre. Muy acuático, imita peces.

C. 72 y siguientes: evitar parar entre arpeggios.

C. 88: que timbre sobre todo en la llegada al registro agudo.

### ***Le Gibet***

En el motivo *perpetuum mobile* hay una línea interna de dirección. La posición corporal que se vea afectada por esto.

El pedal de si bemol tiene que molestar de lo insistente. Hurgar en el sonido (idea de los clavos de Cristo parecido a Bach en la fuga en sol menor con la repetición del do en la primera aparición del sujeto, idea mía).

Hay sentimiento y fascinación. Escenario de horror, lamento.

### ***Scarbo***

Has adquirido buena mordacidad.

No parar tanto en el c. 7 que hay con calderón y *trés long*, parabas 10 compases.

C. 80: con calidad.

Cc. 78 al 79: con calidad de *staccatto*. Practica con más intensidad.

C. 314: es *ppp* pero llenar sala. Los siguientes compases generoso los *fortes*.

C. 366: la semicorchea tomar algo más de tiempo, ten en cuenta que pone *un peu retenu*.

## **Nino Kereselidze (20/12/2014) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

### ***Ondine***

En general meterle velocidad, pero antes, hacerlo una vez leyendo muy bien lo que está en la partitura.

Importante leer lo que dice Patsy Toh en anterior página [véase la primera clase de este anexo].

Fijar bien la digitación en la p. 3, s. 2, c. 2.

P. 6, s. 3, t. 3: en el cambio de armonía que se escucha sol menor - fa sostenido mayor se puede hacer cambio de mano. En el cuarto tiempo do natural mano izquierda.

P. 6, s. 4, cc. 1 y 2: al principio del compás velocidad de la mano izquierda para llegar sin perder calidad del sonido haciendo lo que está escrito.

P. 6, s. ultimo, c. 2 y siguientes 2: practicar, aunque son muy incómodos.

P. 7, s. 3, y siguientes cinco sistemas: ¡Atención! Mano derecha y mano izquierda.

P. 9, s. último: siempre en m.d. re natural.

P. 9, s. 2 y siguientes dos sistemas: que las notas coincidan con grupos irregulares de cada mano.

P. 11, s. 1: en cuanto al arpegiado del final del compás, el sol sostenido 1 es como si estuviera ligado al bajo del siguiente compás (sol sostenido 1).

Quietud. El principio estudiarlo solo los acordes no el floreo (la natural) a tempo rápido. Cuando empieza lo virtuoso, como perlas, puntillismo musical, capacidad de tocar preciso sin perder ningún sonido.

P. 3, s. último, c. 1: como con manos gigantes con dedos grandes pero ligero, capacidad de pinzar.

P. 5, s. 2, segunda parte del compás: pequeñito con bellas frases.

Está lleno de cambios drásticos. ¡Hacerlos!

P. 7, s. 2: no pararse mucho.

### ***Le Gibet***

En general practicar a un tempo rígido y un poco más de lo normal.

Es como un *perpetuum mobile* de si bemol (no cesa), así que tiene que escucharse bien siempre esa nota, que se quede en el oído por insistencia. Tiene que llegar a resultar molesto, como una obsesión.

El pulso va a la corchea.

P. 4, s. 1, c. 1, la sexta corchea (contando el silencio) la nota más baja de la izquierda: como ya la toco en el acorde anterior se podría decir que está ligada. Hacemos esto porque no llega mi mano a dar el acorde completo, y entonces lo que estaba diciendo de hacer es no tocar el fa bemol porque como antes el re bemol está ligado al siguiente acorde el fa bemol podría también estarlo (a lo mejor es fallo de la editorial) aunque no lo está.

Crear atmósfera, con exigencia sonora.

P. 2, s. 2, c. 2: estudiar a tempo acordes y no fallar, que se siga escuchando el si bemol.

P. 4, s. 2, c. 2: el fa bemol que se anticipa, ligado al acorde.

### **Scarbo**

En general meterle velocidad, pero antes tenerlo en los dedos fijando todo lo que está en la partitura (articulaciones, dinámicas, arreglos) siempre con toda la emoción.

P. 2, s. 1, c. 2, m.i.: tiene un fa doble sostenido, esa nota coger con la mano derecha. Lo mismo en el último compás con el primer mi sostenido.

La parte central estudiar muy bien a velocidad real.

P. 8, s. 2, c. 3: para evitar tocar la tercera de sol sostenido si sostenido podemos incluir la tercera en el arpeggio de la derecha, arpegiando la tercera obviamente. Esto se puede hacer (si lo quiero hacer bien, si no también bien) porque es casi imperceptible que se den cuenta. Lo mismo cuando se repita compases después.

Fijar todos los arreglos de la partitura.

Ritmo impresionante, y muy articulado con potencia de dedo, activo.

P. 2, s. último, c. último: fijar digitación.

## Nino Kereselidze (31/01/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid

### **Ondine**

Aunque sea música impresionista que no esté desprovista de una conexión fuerte que «despierte interior».

Lo que podemos sacar del romanticismo en cuanto a sentir no podemos sacarlo de Bach, por lo que en el impresionismo no podemos expresar de la misma manera, pero «yo quiero vivir cada carácter» (elemento), quiero vivir la seriedad y contención con pasión. El primer elemento que sucede es el medio trémolo ese con mucha luz y no apagar nunca. El tema que viene después dibujar una línea bastante buena.

P. 1, s. 4, c. 2: el final de este sistema no se retrasa final de una frase y comienzo de otra.

P. 2, s. 3: el elemento en fusas cambia constantemente de tesitura que se escuche.

P. 2, s. 1: aquí vamos de *ppp* a *pp*, así que hay que subir con más luz.

En realidad, esta obra aparenta ser un *perpetuum mobile* con el tema, al igual que lo es la segunda pieza con el elemento sobre el si bemol.

P. 2, s. 4: durante esta zona estamos en *ppp* que se escuche el tema pero también una calidad sonora que se dibuja con las fusas muy vivo.

Darse cuenta de que la primera vez es *ppp*, la segunda *pp* y la tercera *p*. También tener en cuenta los reguladores y todo lo que está en la partitura.

P. 2, s. 3: el tema como va en arpeggios coincide con la primera fusa, va totalmente cuadrado.

P. 4, s. 1: el si becuadro cambia a si sostenido.

En general teniendo muy en cuenta que no sea ecléctico (que no se divida mucho la frase) con más continuidad del tempo, ya que está ese elemento primogénito en fusas. NOTA: el final de una frase del tema se enlaza con otra, es un eje de melodía.

### **Scarbo**

Corregir las notas falsas de *Scarbo* de la p. 14, s. 6, c. 1, t. 2 es un error de la edición porque escribe fa sostenido en vez de fa becuadro.

P. 1, s. 5: *Vif* significa vivo como *vivace* y después se coge tempo para el tema.



P. 2, s. 2, m.i.: si se hace en el mismo tiempo se queda un poco pesado, llevarlo un poco adelante, pero pensar que es el mismo tiempo. Contar por compases.

P. 2, s. 6, c. 2: cambio de carácter.

P. 3, s. 2, c. 3, m.i.: activo. La mano izquierda no frenarla, tempo estricto.

P. 3, s. 4, c. 5: esto es muy español escuchar la armonía bien y después tocarlo con esa emoción, recordar que empieza en *pp*, después pasa a *p* y después *mf* desde aquí hasta siete compases después es más un pelín *accelerando* que un súper *crescendo* que también hay que hacerlo porque vamos a *ff*.

P. 4, s. 3: es como un reloj, la métrica inamovible. PERFECCIÓN MÁXIMA.

P. 7, s. 3: el silencio son dos tiempos, esto también se hace en la p. 8, s. 1.

P. 7, s. 4, cc 1 al 3: lo primero, empieza con *f* y disminuye; lo segundo, el final de este arpeggio como posibilidad se puede hacer con la mano derecha tocando el do sostenido con 1 y el la natural con 5; lo tercero, guiar a la mano izquierda con la mano derecha, hacerla en agrupaciones de 3+3+3+3+4 (esto sería a la derecha), 4+4+4+4+5 (esto sería la mano izquierda). Por último recordar que sube una octava más. Ningún pasaje se amplía, es decir, se ensancha el tempo al final, ¡completamente directo!

P. 10, c. 2 y los tres siguientes: calmado.

P. 8, s. 4, c. 4, m.i.: no hacer todo eso de coger el re más agudo con la derecha.

P. 11, s. 6: pone un *PEU RETENU* pero no perder la lógica de duración de figuras.

P. 12, s. 3, c. 4: el primer si bemol se tiene que escuchar porque desde ahí se halla una nueva armonía.

P. 13: el enlace entre el s. 2 y 3 casi inmediato.

P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: son amenazantes, cada nota con su propio sonido, los compases que siguen a estos cuatro exigir una calidad sonora impresionante dibujando una línea muy misteriosa y ocultista, hacer bien el cambio de pedal cuando cambia de tesitura y sigue subiendo.

Hacer un buen enlace con la frase que comienza en la p. 13, s. 5, c. 1.

P. 12, s. 4, c. 4: ¿Qué significa este cambio de tempo? Significa que la corchea, que será la unidad en la que mediamos el pasaje que sigue equivale su tempo, al tempo en el que antes medíamos la negra con puntillo. Esto también se puede aplicar a la p. 13, s. 5, c. 1.

P. 16: los primeros compases son como algo de hueso, castañuelas muy mecánico.

P. 16, s. 3, c. último: estudiar en una dirección el patrón y en dirección contraria.

P. 18, s. 6, c. 3 y los siete siguientes: poco a poco queremos más volumen, por eso cuando tenemos octavas las queremos sonoras cada vez más.

P. último, s. 5, c. 5: la primera nota, tal vez dejar resonar un poco.

### ***Le Gibet***

Practicar con potencia sonora y más rápido con mucha expresión.

Necesitamos el vuelo del pájaro que es, después de haber tocado rápido, fijarnos en todos los detalles tocando lento.

«Practicar rápido es muy beneficioso».

## **Dmitri Bashkirov (21/09/2015 al 27/09/2015) en la International Music Academy Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella**

### Norma de oro

Antes de tocar una obra, pasaje, etc. es necesario *singing it inside right* (cantarlo interiormente bien) después ya tocarlo. Si nosotros queremos adquirir alguna diferencia en lo que tocamos primero debemos plantearnos el pasaje de esta forma, después saber lo que queremos bien especificado y saber cómo hacerlo más tarde.

Primero, saber lo que queremos. Segundo, tocar para ver si ello se corresponde con nuestro canto interior.

Para estudiar bien lo que pone en la partitura, lo que queremos y tocamos debe ser coherente.

En cuanto ponemos la emoción a veces los dedos no hacen exactamente lo que pone, es por eso que dicho momento ha de ser más asegurado. Estudiar con la emoción, es importante también como corrector, nos lleva a ser más realistas y espirituales.

Hay que saberse la partitura al milímetro. Absolutamente todo.

## **Jacques Rouvier (21/09/2015 al 27/09/2015) en la International Music Academy Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (1ª clase)**

### ***Ondine***

Ondina es una sirena.

El primer acorde que aparece 3-2-1 en el primer elemento que aparece en fusas, además de la digitación correcta de 3-2-1, 5 etc., se debe de utilizar además de los dedos un poco la muñeca. Con 4 se puede bloquear la repetición. La idea es que el movimiento es en ocho.

P. 1, s. 3, c. 1, t. 2: la variación que surge en este elemento y en los siguientes fue permitida por Ravel, de hecho a su alumno Perlemuter le permitió también hacerlo de la manera «fácil». Aunque si yo fuese a empezar esta pieza lo haría con la variación porque es un poco más difícil y a parte porque le otorga más timbre.

En esta parte en general pensar como si la mano estuviese separada en 1-2-3 y el 5 y la otra cosa es que ningún acorde está en el mismo nivel (cada uno es más para arriba).

Hacer la digitación de la p. 1 y solo ss. 1 y 2 de la p. 2 que pone la partitura.

P. 1, s. 3, t. 2 y 3, m.i.: «bastante alta».

P. 2, s. 1: ahí es el único lugar donde pongo 4-2-1 en el siguiente compás vuelvo a cambiar a 3-2-1.

P. 1, s. 3, m.d.: para subir 3-2, para bajar 4-2. Es una digitación que respecto al codo es más natural.

P. 2, s. 4, m.d.: cuidado con el re sostenido, estamos *ppp*.

P. 2, s. 4, c. 2, t. último: mi, sol sostenido. Si se cogen con la izquierda así controlas más el sonido, esto aplicar cuando venga después.

P. 2, s. 5, c. 1, m.i.: las primeras fusas 4-3-2, 4-3-2 es mejor que el 5.

P. 3, c. 1: tal cual está escrito, la izquierda lo suyo la derecha lo que le corresponde, nada de arreglos.

P. 3, c. 2, t. 2, m.i.: el sol sostenido y re sostenido en segundo y tercer lugar respectivamente se pueden coger con la derecha: 3-1.

P. 3, c. 4, m.d.: re sostenido fa doble sostenido con 2-1, así ya tienes la posición.

P. 3, s. 4, c. 1, m.d., primer acorde: fa sostenido mi sostenido con 1.

P. 3, s. 4, c. 1: toda m.i. sin adaptaciones.

P. 3, s. 5, c. 1: hacer lo mismo que en p.3, s. 4, c. 1, todo con mano izquierda sin ayudar mano derecha así se tiene mejor control de la línea.

P. 3, s. 5, c. 2: los arreglos que he puesto en la partitura, hacer.

Frase de Vlado Perlemuter «si haciendo un arreglo y practicándolo durante un minuto no sale, deshazte de él».

Su mejor grabación de *Gaspar de la Nuit* es la que hizo en los cincuenta sobre todo *Ondine* y *Le Gibet*.

P. 4, s. 2, s. 3: hacer la digitación que pone la partitura.

P. 5, s. 3, m.d.: hacer la digitación que pone.

P. 5, s. 2: con el pedal nos vamos poco a poco antes de que llegue la melodía en la izquierda.

La idea es que el bajo desaparezca antes de que entre la melodía principal.

P. 5, s. 4, c. 2, t. 2, m.d.: mi sostenido.

P. 5, s. 4, c. 2: hacer todos los arreglos que están puestos en la partitura y digitaciones.

P. 5, s. 5, c. 2: hacer lo mismo en p. 5, s. 2.

P. 6: la octava de re se puede coger con la mano derecha «aunque yo no lo hago».

P. 6, s. 3: hacer todos los arreglos que están puestos en la partitura.

P. 6, s. 4, m.d.: la primera fusa 3-1 cuando se repite cambiar a 3-2.

P. 6, s. 5, c. 2: aquí Rouvier hacía otra métrica que consiste en hacer todo un arpeggio (opción de agrupar cuatro contra tres, se cogen las tres de abajo más segunda, tercera y cuarta fusa de la mano derecha).

P. 7, s. 2, c. 2: en la primera corchea el si de la izquierda cogerlo con la derecha.

P. 7, s. 3: hacer la digitación que pongo en la partitura.

P. 8, s. 2: hacer la digitación que pone. Lo mismo en el siguiente sistema.

P. 8, s. 4, m.d.: en los acordes, las notas de en medio que se escuchan bien porque están ligadas dos tiempos.

P. 9, s. 2: en el sexto grupo en la derecha el segundo mi sostenido con el mismo volumen de sonido que el primero.

P. 9, s. 2: el pedal conforme a las notas de la melodía.

P. 9, s. 5: recordar siempre que en la subida es 3-2 en la bajada 4-2.

P. 10: en el *glissando* relevar la derecha cuando esté por el inicio del siguiente compás. Cuando se termine el *glissando* 5-4-2-1, después mano izquierda 1-2-3-4 (5), mano derecha 4-3-2-1, mano izquierda 1-2-3-4 y ya como sigue.

P. 10, s. 3: el pedal desde el *glissando* hasta cuando da el bajo fa sostenido.

P. 10, s. 4, c. 1, t. 3: un truco de pedal sería manteniendo la mano izquierda, cambiamos el pedal solo en las notas de la segunda voz de la derecha (melodía), igual hacer con los que vienen.

P. 11, s. 1: hacer el arreglo que pongo en la partitura.

P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: el re menor de antes largo, estos cuatro compases *white colour* en tempo y cada vez menos y menos pedal.

P. 12: el regulador hacia el *ff* tengo tiempo, lo hace el pedal, no tengo porqué presionar.

P. 12, s. 2: cuando empieza la melodía sol sostenido, fa sostenido, do sostenido, re sostenido. Todas con la izquierda menos el sol sostenido.

P. 12, s. 4: mismo tempo que el principio del todo.

P. 12, s. 5: sin *rallentando*.

## **Jacques Rouvier (21/09/2015 al 27/09/2015) en la International Music Academy Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (2ª clase)**

### ***Le Gibet***

*Le Gibet* significa el patíbulo, no la horca. El patíbulo era tal vez el título del grabado. *Le Gibet* sí es *La Horca*.

No arpeggios. Si no lo puedes tocar lo divides en dos y das prioridad a la segunda. «Es una indicación directa de Ravel».

¡Tempo está bien, no más rápido, no más lento, es el bueno!

En cuanto al elemento con octava de si bemol, el primero es el más sonoro, más *p* el segundo. Y el si bemol (solo) está en medio. Siendo siempre el acento más que el «-» (*tenuto*). Todo esto es para toda la pieza.

Para hacer el acento mejor, no cerca del teclado, desde arriba y el siguiente con la potencia que sobre del anterior no desde el doble escape, pero casi (sintiendo la tecla volviendo debajo del dedo). Este elemento se puede representar como una campana, un tanto percusivo.

P. 1, s. 2, c. 1, m.i.: la semicorchea última la bemol, mi bemol, si bemol va a mi bemol si bemol y fa.

P. 1, s. 2, c. 3: pedal cambio en la primera nota y en tercera (de la melodía).

Ravel en comparación con Debussy escribe con un lápiz muy afilado, el dibujo melódico es «always sharp» (debe ser muy claro), de alguna forma con el menor pedal posible. Debussy escribe más mezclando colores.

P. 1, s. 4, c. 1: de hecho, más melodía y en *p*.

P. 1, s. 4, t. 4, m.d.: usar codo, el si bemol lo cojo bastante alto.

P. 1, s. 4, c. 2: el tresillo a tiempo.

P. 1, s. 4, c. 2: cambiar pedal en la blanca primera.

P. 1, s. 4, c. 3: «yo no lo hago» (la octava en el si bemol acentuado que no aparece a octava), aunque si lo haces (no mucho tampoco) no pasa nada, posiblemente sea fallo de la editorial.

P. 1, s. 4, c. 3: el último si bemol lo más *p* que puedas. Lo mismo en p. 2, s. 2 c. 1.

P. 2, c. 1, m.i.: una campana oscura, medio pedal. Un sonido como cuando te tapas la nariz. También fijar posición, tocar el dedo índice con el dedo meñique escondiendo el corazón y el anular sujetando a estos dos últimos con el pulgar (mano cornuta).

P. 2, c. 3: mantén el pedal *una corda*, a veces yo lo hago con medio *una corda*. Pero tiene que estar como en otro planeta, no muy positivo.

P. 2, c. 2: no quitar pedal en la nota en pequeñito.

P. 2, c. 3: más melodía, es decir, más meñique.

P. 2, c. 3, t. 4, m.d., semicorchea: fallo de edición, es mi bemol 4 no mi natural.

P. 2, s. 2, c. 2: la segunda nota que tocamos no mucho.

P. 2, s. 2, c. 2: si bemol con uno. La segunda al límite de lo que podríamos escuchar.

P. 2, s. 2, c. 3, t. 3: a partir de aquí cambiar pedal en cada una.

P. 2, s. 4, c. 2 y siguientes: los si bemol octava que no lleven acento no se tocan con acento.

P. 2, s. 4, c. 2, m.d.: pone *un peu marqué*, simplemente empuja un poco. En la siguiente no pone ya *un peu marqué*.

P. 3, c. 1 y siguientes: pedal en cada nota de la melodía para dar esa inexpressión.

P. 3, t. 1: cambiar pedal justo cuando entra derecha.

P. 3, s. 2, c. 1, primer acorde: se puede anticipar posición con la derecha, hacerlo. Lo mismo las veces que se repita.

P. 3, s. 3, c. 2: abrir un poco, aunque dentro del carácter general.

P. 3, s. 3, c. 3: do natural en izquierda, es fallo edición.

P. 3, s. 4: mantener en misma atmósfera.

P. 4, cc. 1 y 2: si no hay acento no tocar acento. Los acentos que no se pueden tocar desde arriba los haremos con la mayor velocidad de pulsar el dedo.

P. 4, s. 1, c. 2: cuando entra la izquierda más pulgar como un oboe.

P. 4, s. 2, c. 2: el fa bemol-si bemol. Sobre todo, la primera como cantando el anuncio del fin.

P. 4, s. 2, c. 2 y siguiente: el *mp* no cambiar, siempre *mp* hasta posterior orden.

P. 4, s. 4, c. 2: siempre la misma campana, mismo tempo NUNCA BAJAR.

### **Jacques Rouvier (21/09/2015 al 27/09/2015) en la International Music Academy Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (3ª clase)**

#### ***Scarbo***

En *Scarbo* el elemento del final (las semifusas) casi en *diminuendo*. Aunque no lo es pero es el pensamiento. Las semifusas a velocidad normal sin pedal y que se escuchen todas las notas sin privilegios. El re sostenido, mi sostenido, placado al mismo tiempo, hacer de la misma manera. Ahora, no significa que no se tenga que tener en cuenta las resoluciones de los cromatismos (do doble sostenido–re sostenido, mi sostenido – fa sostenido).

C. 2: yo hago acorde con izquierda. Notas repetidas derecha (un solo dedo el 3). Rouvier hace acorde con derecha. Notas repetidas de la izquierda (1 y 2+3).

C. 2: las notas repetidas no deben ser tan repetidas, es solo una vibración no tenemos la necesidad de aclarar o limpiar. Cuando ya no hay derecha y se queda sola la izquierda está bien que se escuche.

En general que no sea mucho tocata.

También mientras se esté tocando (cc. 2 al 6 excepto cuando esté los silencios de corchea) se puede hacer vibrato de pedal.

S. 3, c. 5: NADA, algo que no sabemos lo que es, tan *p* como puedas, puedes quedarte con el pedal quizá no desde el primer compás, pero después sí, más bien ponerlo desde el s. 4, c. 1, hasta el s. 4, c. 6.

Una digitación mejor del s. 3, c. 6: primer acorde coger dos primeras notas con pulgar izquierda y el fa doble sostenido con la derecha, así en todos.

P. 2, s. 1, c. 1, el tercer tiempo, derecha: sonaba *mf* cuando yo lo hacía, todo el brazo, mano y dedos fijados (fijos).

Practicar dando el peso al primer acorde, el segundo como cansado del primero y coger altura soltando el peso de todo el brazo cuando estemos sobre el tercer acorde. Mano (en bloque) fija (1, 2, 4 con 5 o solo con 5, 5) digitación.

No hacer movimientos innecesarios.

P. 2, s. 2: no bajar la velocidad. Se repite el mismo esquema que en el principio. Lo más importante es la quinta y la cuarta, lo demás simplemente se funde. Es por eso que se tiene que escuchar el la sostenido yendo al mi sostenido.

P. 2, s. 4, c. 1: puedes pensar YA PA TA PA TA (progresivamente *diminuendo*). Luego ya cuando se repite en p. 6, s. 6, c. 5 en la mano derecha el acento en tercer tiempo.

P. 2, s. 4, c. 3: un poco de pedal, no demasiado fuerte.

P. 2, s. 6, c. 2 y siguientes: no bajar el tempo y en el último compás la línea va a menos.

P. 3, s. 2, c. 3 hasta s. 3 y c. 2: sordina.

Desde s. 3, c. 3 a s. 4, c. 3: sin sordina.

P. 3, s. 4, c. 3: pedal en ese acorde, ¡no prolongar!

P. 3, s. 4, c. 4: sin pedal, el acorde donde termina un poco de pedal, la nota más importante de ese acorde es la más grave = el re sostenido. A partir de ahí (desde el segundo tiempo) sordina otra vez hasta el s. 5, c. 4 segundo tiempo quitamos sordina.

P. 3, s. 4, c. 5, m.i.: rítmica y precisa cuando sea *staccatto* o no.



P. 3, s. 5, c. 2, m.d., t. 1: lleva *staccatto* más pequeño acento «'» (icono de lágrima), no mantener ni poner pedal.

P. 3, s. 6, c. 3 y siguientes cuatro: mismo tiempo, no acelerar.

¡Ser muy escrupuloso con las articulaciones!

P. 4, s. 3: este elemento lo más *ppp* que se pueda sin perder sonoridad ni tempo.

Sugerencia: p. 4, s. 2, c. 5: ese re sostenido cogerlo con la izquierda para poder hacer mejor el *diminuendo*.

En el elemento que va antes de los mi (nota) a diferentes octavas, poner más en primer plano la voz de arriba de la derecha.

P. 5, s. 4, c. 4, m.i.: la primera un poquito. Esto hacer donde se repita, o sea, en los siguientes compases. Pedal rítmico en cada compás.

P. 6, s. 2, cc. 4 y 5, m.d.: no se escucha bien primer tiempo. 5 c.: más meñique. Se debe utilizar un poco la muñeca para que se escuche bien.

P. 6, s. 2, c. 5: pedal y fuera cuando resuelve el acorde de la derecha.

P. 6, s. 6, c. 4, m.d.: ¡hace si sostenido re natural no sol sostenido si natural!

P. 8, s. 3, c. 6, m.d.: 5-2 (ornamento), 1-4-2 (con izquierda) 1. Hacer lo mismo 2 cc. después.

P. 9, c. 4, m.i.: sol mayor no sol menor y siguientes también.

P. 9, s. 2, c. 3: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Primera opción izquierda coge el do sostenido, derecha re y mi.

P. 9, s. 5, c. 1: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Segunda opción izquierda coge el sol, derecha la bemol.

P. 9, s. 6, c. 3, tercer acorde, m.d.: *la bemol*, fallo de edición.

P. 10, c. 1, tercer grupo: por debajo de la izquierda y ya con sordina.

P. 10, c. 5, m.i.: mi natural, falta de la edición.

P. 10, s. último, c. 3, m.i.: la natural 1-2-4-1-2-4-1-2-5-4.

P. 11, c. 2: cambiar pedal porque es armonía totalmente distinta.

P. 11, s. 1, c. 5 y siguientes: se podría tomar un poco tiempo para hacer esa subida desde *mf* a *ff* en menos de un compás. En la izquierda escuchar la línea melódica que se oculta tomando la derecha unas notas de esta.

Tener en cuenta que en la subida de las semifusas en la repetición del patrón hay un regulador general a menos que llega a *p*.

P. 11, s. 5, c. 2: no pasa mucho entre primer y segundo tiempo (no existe justificación para parar), al igual que entre p. 11, s. 6, c. 1 bajo y primera semicorchea. Tiene que quedar claro el ritmo. En el primer caso, según Rouvier, las semicorcheas *quasi p* al principio. En el segundo caso pone un *peu retenu*...

P. 11, s. 6, c. 1: las semicorcheas de armonía do mayor pueden ser en p. Importante es el elemento con las octavas (poner misma digitación que en la partitura porque así adelantas la posición del siguiente acorde en la derecha).

P. 11, s. 6, c. 2, t. 2 y 3: no mucho pedal.

P. 11, s. 6, c. 3: pedal mantener hasta el final del compás. ¡La última semicorchea NO STACCATO!

P. 12, s. 1: ahí ya todo directo sin *retenu*.

P. 12, s. 3, c. 4: dos primeras fusas izquierda, siguientes cuatro con derecha, (1-2-3-5), siguientes tres izquierda (3-2-1), la última (1) junto con Do Fa semicorchea.

P. 12, s. 4, c. 2: el último re bemol, la bemol (semicorchea) cogemos con izquierda, las semicorcheas con una nueva ligadura con izquierda también y el Do que forma parte de la melodía con la derecha.

P. 13, c. 1: que se note la diferencia entre corchea con puntillo y corchea.

P. 13, s. 5: negra se convierte en la corchea de antes. Es el doble de rápido. Como esto sucede, tener presente que todos los tiempos tienen que estar relacionados.

P. 14, s. 2, c. 2 y siguientes cuatro: contar bien.

¡Desde p. 13, s. 5 todo es *ppp* hasta cuando cambia a *pp* así que hacerlo! Nada de pequeñas direcciones y de desmontar la interpretación del *pp* y *ppp*.

P. 14, c. último: contar bien también los dos que vienen. Mismo elemento que p. 13, s. 4, cualquier c., como un ectoplasma que no se sabe lo que es. Un puente o preparación para lo que viene p. 15, s. 2.

P. 15, s. 4: ahí empieza el *accelerando*. La derecha conduce el *accelerando* y la izquierda se adapta. Que sea PROGRESIVO.

P. 15, s. 5: con la derecha seguir pensando a dos corcheas porque es lo mismo que antes. La izquierda durante ese tramo en *accel.*, tiende a subir demasiado la velocidad, normalmente es más lenta.

P. 16, s. 1: aún va en *accel.* hacia el tempo del principio, el tempo del re sostenido, re sostenido, re sostenido, do sostenido y re sostenido semicorcheas.

P. 16, s. 3: no quitar pedal al mismo tiempo que se origina el regulador a menos, una cosa no implica la otra y es mejor si se queda el pedal, aunque haciendo el efecto del regulador de más a menos.

P. 16, s. 4, c. último: desde aquí asegurarse mucho el ritmo, súper importante.

P. 17, s. 3, c. 2: empieza la ligadura que se note lo mismo en s. 4, c. 2 y c. 4 t. 3 y demás.

P. 17, s. 4, c. 4: bajo no pegarle un acento. Rouvier lo tocaba con pedal normal.

P. 17, s. último, cc. 5 y 6, m.i.: un poquito de prisa, pero quédate, pura agógica.

P. 18, s. 4, c. 2: formar línea con pulgares, igual en el último c. pedal al comienzo de ligadura.

P. 18, s. 6, cc. 1 y 2: puedes poner pedal desde la primera semicorchea.

P. 18, s. 6, c. 3: tomar más el pedal. Tres primeros compases pedal en medio compás, cuatro restantes el pedal durante todo el compás.

P. 19, s. 4, c. 2: me la como, son cuatro veces.

P. 19, s. 4, c. último: pedal, lo cambiamos en tercer tiempo hasta s. 5, c. 2, t. 3 ahí volvemos a cambiar y en s. 5, c. 3, t. 1 otra vez. Cambiamos pedal en s. 5, c. 2, t. 2.

P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: nos interesa más escuchar el pulgar porque así hay más juego de registros. Dice sordina, pero *f*, así que quiere (no debe sonar *ff*) crear más efecto, escuchar bien porque yo le daba demasiada potencia, es solo peso.

P. 20, s. 4, c. 1: con pedal el si.

P. 19, s. 1, c. 5: un poco menos *vif*. Un poco menos vivo, es para toda la parte hasta p. 20, s. 4, c. 2.

P. 20, s. 2, c. 5 y c. 7: pedal

P. 20, s. 3: pedal en cc 1, 3, 4, 5, 6 y 7. En la partitura están puestos.

P. 20, s. 4, c. 2: otro tempo, es rapidito así que tener cuidado y que se mantenga sobre todo en la p. última, s. 5, cc. 2 al 4, los acentos que están en cada grupo como empujando un poquito.

P. 20, s. 4, c. 6: como *pizzicato* de arpa.

## **Siegfried Mauser (23/09/2015, 21/09/2015 al 27/09/2015) en la International Music Academy Enharmonia de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella**

### ***Scarbo***

Es un gnomo.

C. 1: en el grupo de tres corcheas contar interiormente la subdivisión de estas en semicorcheas o incluso mejor en fusas porque es el valor que antes se muestra. También contar muy bien sobre todo en la última corchea para que no se alargue ni un poco más (lo justo).

En realidad *Scarbo* es como un fantasma demoníaco, se muestra en elementos cortos.

C. 2: escuchar sobre todo la mano izquierda el mi más agudo (es como la luz).

S. 2, c. 1, m.i., t. 2: teniendo en cuenta que es *pp* y está en el segundo tiempo bastante menos (esto sería la sombra de la luz anterior), el silencio que sigue es *très long*.

S. 3, cc. 5 y 6: estas seis corcheas crean un patrón melódico que se repite cinco veces más con distinta figuración, recordar mantener siempre el tempo, sentir siempre la parte fuerte del compás y escuchar el inicio de cada patrón.

El trémolo de la p. 1, s. último súbito *pp* muy exigente y *crescendo* durante cuatro compases y *decrescendo* solo tres (que se escuche más por tanto esta proporción).

P. 2, cuatro primeros compases: esto es un elemento melódico en la derecha, parecido a Chopin en el primer compás, el punto de éxtasis sería el tercer tiempo (m.d.). Parecido es tres compases después, solo que se termina la frase. No olvidar no correr en el segundo compás de este elemento en la mano derecha ya que solo es una semicorchea.

P. 2, s. 2, m.d.: posee un diseño similar al principio, que se escuche el mi sostenido del quinto compás. En este pentagrama la mano izquierda estable y escuchando bien el primer tiempo, sobre todo cuando se produce la hemiola en la que se pone un pedal que llegará hasta el s. 3, c. 7.

P. 2, s. 4, c. 1, m.d.: no escapar tan rápido de la corchea con *staccatto* como de la semicorchea con *staccatto*, y que haya una jerarquía.

P. 2, s. 4, c. 3: división de elementos, escucharlos bien, también durante toda la pieza.

P. 2, s. 4, cc. 4 y 5, m.d.: no tan *staccatto* como hacía porque o si no la segunda voz pierde su sentido de la ligadura.

P. 2, s. 4, c. último, m.d.: con los dedos hacer también estas notas ligadas en *pp* que parezca un murmullo diabólico. Una vez más cabe decir que es importante respirar bien entre los pequeños elementos de *Scarbo* y las ligaduras, aunque sean cortas.

P. 2, s. último, c. 2: vuelve el elemento melódico contar muy bien, que los dedos correpondan a la velocidad que se requiere.

P. 2, s. 2, c. 5: el pedal que se pone ahí no se quita hasta el s. 3, c. 7.

P. 2, s. último, c. penúltimo: es ligado, más *legato*, en el compás siguiente hacer lo que está puesto en la partitura la sostenido, fa sostenido y re natural con la mano izquierda.

P. 3, c. 4, m.d.: impulso para poder tocarlo con calidad o más bien ayudar a que salga con más facilidad. Es importante escuchar la última nota de este grupo.

P. 3, s. 2, c. 3, m.d.: no hacer excesiva línea de dirección solo buen timbre y *legato* para que pueda contrastar mejor con la izquierda.

P. 3, s. 2, c. 2: este elemento es igual que el de antes, pero en este caso no demasiado *staccatto* la izquierda.

P. 3, s. 4, c. 4: que se escuche bien ese regulador, es muy importante. El acorde al que se dirige no perder nunca el re sostenido que hace de bajo.

P. 3, s. 5, cc. 2, 4 y 6, m.d.: la pequeña articulación es como un acento de ataque veloz, no liberarlo tan rápido. Lo mismo hacer en p. 3, s. último, cc. 1, 3, 4 y 5.

P. 4, s. 1: en este elemento melódico al igual que antes no perder tiempo.

P. 4, s. 2, cc. 1 y 2: se va a un *p*, no disminuir más porque o si no no quedará reserva para el siguiente *diminuendo*.

P. 4, s. 2, c. último: escuchar todas las notas al tiempo adecuado y lo mismo las veces que se repita.

P. 4, s. 3: estas semicorcheas son como relojes, todas las notas iguales de sonido pero con timbre.

P. 5, s. 2, c. 4 y los dos siguientes: escuchar bien el primer tiempo.

P. 5, s. 4: a partir de aquí estudiar muy bien la mano izquierda para aclarar, mejorar y hacer más preciso todo.

P. 6, s. 6, c. 5, m.d.: la digitación terminando en 1 por el acento, hacer lo mismo varios compases después en la p. 7, c. 5 y aprovechar anticipando la posición después.

P. 7, s. 2, cc. 3 y 4: las notas de adorno con carácter a parte recordar respirar entre elementos.

P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: comienza *ppp* escuchar bien y hacer el regulador a *f* que seguidamente va a menos. Lo mismo hacer en p. 8, s. 1.

P. 8, s. 2, c. 3, m.d.: las notas en pequeñito junto a la nota real a la que corresponde, con más carácter.

P. 8, s. 4, c. 4: totalmente distinto, la mano derecha dar un pequeño impulso como antes.

P. 8, s. 5, c. 2: aún con pedal esos *staccatto* que se escuchen.

P. 8, s. 6, c. 1: sin pedal y la mano derecha como una auténtica sorpresa.

P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: clara, que se escuche el contexto armónico. Lo mismo en la p. 9, s. 4, cc. 2 al 5.

Darse cuenta que en la p. 9, s. 2, cc 3 y 4 está escrita una ligadura sin embargo en la p. 9, s. 5, cc. 1 y 2 no. Que se escuche esa diferencia.

P. 10, c. 2: esperar a que desaparezca un poco el sonido del compás anterior. En ese momento vuelve a aparecer el elemento melódico por eso hay que distinguir entre uno y otro.

P. 10, s. 2, cc. 1 y 2: viene el elemento en *staccatto*, también diferenciar de lo que le precede y de lo que sigue.

P. 10, s. 5, c. 4, a partir del t. 2: este elemento en el mismo tiempo que antes, también distinguirlo del resto (esto hacerlo cada vez que se repita esta estructura).

P. 11, s. 1, c. 5: escuchar muy bien el bajo. Re, mi, re, re bemol y repite. Digamos que ahora no sólo termina en el primer tiempo, sino que añade otra negra más en octava.

P. 11, s. 4, c. 4: no parar en el tercer tiempo, aunque haya un salto de octava.

P. 11, s. 5, cc. 1 y 2: es como una nueva inspiración.

P. 11, s. 6: los dos acordes pueden ser más rápidos. Lo mismo dos compases más tarde. Durante ese sistema *peu retenu* siguiente *straight on* (directo).

P. 12, s. 3, c. 4 y cinco siguientes: con mucha claridad, no olvidarse del regulador.

P. 13, s. 5, c. 2: más *tenuto* la derecha.

P. 14, c. 2: no hace falta soltar el pedal con el trino.

P. 14, s. 4, c. 2: las corcheas escuchar muy bien la escritura en el sistema de abajo (la melodía que hace la izquierda)

P. 14, s. 5, c. 2, m.i.: más *legato*, el siguiente compás también.

P. 15, s. 2: *ppp*.

P. 16, s. 4, c. último: a partir de aquí distinguir muy bien cada elemento.

P. 17, s. 3, c. 2: en *p* esa ligadura y diferente del resto.

P. 13, s. 5: desde aquí hasta cuando vuelve el desarrollo principal es como algo muy etéreo después de la gran intensidad de antes, por lo tanto, no hacer excesivas líneas, todo como muy en el mismo plano, sin grandes oscilaciones melódicas.

P. penúltima, s. 1, c. último: se repite lo mismo, los dos acordes principales pueden ser más rápidos.

P. penúltima, s. 4, c. 5: hacer lo correspondiente cuando aparece por primera vez el elemento melódico.

P. penúltima, s. 5: entre c. 3 y 4 escuchar bien la respiración entre elementos.

P. penúltima, s. 6: el anterior y primer cp. también hacer eso, la respiración entre elementos.

P. última, c. penúltimo: esas semifusas pedal y seguidamente volver a cambiar con el re sostenido y mi sostenido, es como una especie de armonía de *blues* y es precisamente lo que predomina en *Scarbo* (esos elementos tan distintos son recursos regulares en ese estilo) (separar una frase larga de un elemento breve y muy diferente).

## **Nino Kereselidze (10/10/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

### ***Ondine***

Deletrear bien el elemento principal de *Ondine*. Cuando se está haciendo este elemento ejercitar escuchando solo el la o el acorde. Control impresionante de todo.

En la derecha escuchando siempre los cambios armónicos.

S. 2, c. 1, m.i.: hay que tener en cuenta que parece una síncopa, pero también es el inicio de la ligadura, por tanto, las dos están en el mismo nivel de importancia.

S. 4, c. 2: *diminuendo* sin *ritardando*.

P. 2, m.d.: escuchar bien las correspondencias de notas con las que se forman octavas.

S. 3: a partir de aquí notar como si en el cuerpo se inyectase la flexibilidad.

No es solamente un ejercicio instrumental sino también poético, reforzar la imaginación poética y también la pianística en cuanto a sonoridades que se producen. Durante la práctica, la artesanía siempre la estamos mejorando y podemos estar descontentos, pero una vez que interpretamos todo eso se olvida y ya no criticamos, no juzgamos, observamos dejando que vuele, ya no controlamos tanto.

P. 1, s. 4, c. 1, m.i.: en la distancia de esa quinta la primera es luminosa y la segunda es más profunda.

En general llevar cuidado con el pedal izquierdo. Al ponerlo pierdes brillantez, calidad de sonido.

P. 2, s. 4: a partir de aquí la cuerda esa tensa que llevábamos hasta ahora con absoluta precisión se convierte en algo más. Es como si un Neptuno empezase a crear más formas.

P. 2, s. 4: a partir de aquí la mano izquierda va cogiendo más profundidad.

P. 3, s. 2, c. 2: posibilidad fundamentada con la no aparición de la ligadura en la mano izquierda, de poder hacerla sin pedal, pero manteniendo el re sostenido. Lo mismo en el s. 4, c. 2 pero hay que mantener el acorde que se forma, por eso yo creo que pedal de en medio es mejor.

P. 4, s. 4: vuelve a inyectarse la flexibilidad, como si te llevase la corriente.

P. 5, s. 3, c. 1, t. último: ese elemento cambiar el pedal y no poner mucho pedal.

P. 7, s. 3: dominio pianístico, empieza a crear la tormenta, pero como que está todo controlado.

P. 6, s. 5, c. 2: hacer lo que está escrito.

P. 9, s. 2: que se escuchen todas las notas, no sólo las de la melodía, pero que se siga perfectamente la melodía.

P. 7, s. 2, m.i.: como articulando (exageradamente) cada nota.

Enriquecer el timbre con la técnica que ya se sabe y no preocuparse porque se queda fuerte, no se queda fuerte sino «rico» porque a veces cuando se toca piano esa técnica se reduce a simples impulsos solamente. Obviamente cuanto más movimiento más volumen tendrá.

P. 10: lo del relevo que me dijo Rouvier no me convence, igual hacer todo con la izquierda.



S. 3, c. 2: cuando termina el *glissando* hacer ese re sostenido con 1, sugerencia: igual el *glissando* justo de antes que hace la izquierda. También terminar con pulgar.

P. 11: mismo tempo siempre.

P. 12, s. 5: ya lo último no tardar tanto.

### ***Le Gibet***

El elemento que permanece durante toda la pieza está bajo tres influencias, la ligadura, el *staccatto* y el acento, examinar bien el sonido que se obtiene de ahí. Ha faltado un poco más de horror.

Este elemento puede simbolizar la campana que en un pueblo suena cuando alguien fallece, el chirrido de la cuerda del ahorcado, debido a la fricción con la madera y también el propio balanceo del cadáver. Cuando alguien muere por causa natural es como muy triste, pero recuerdas lo maravilloso de esa persona y tienes recuerdos. En cambio, cuando es muerte por castigo no sólo pesa al que es castigado sino también a quien castiga y de alguna forma la humanidad se siente responsable.

C. 3: el elemento que aparece neutro, mostrando lo que hay sin *ritardando* y se podría interpretar casi como una sentencia o un rezo, ahora todas las voces son importantes.

C. 6: esto es más algo llegado desde el llanto, más subjetivo, evaluar bien cada elemento e intervalos.

P. 2, s. 2, c. 2: cada voz dibuja su propio dibujo y en los acordes consecutivos más la más grave y la más aguda.

P. 3, s. 2: la nueva ligadura que aparece en los últimos tiempos posee ya más expresión.

P. 3, s. 3, c. 2: lo que entra más lejano (elemento melódico).

P. 3, s. 4: como necesito pedal durante lo que dure el bajo hacer pequeños cambios, pero no totales.

P. 4, s. 3, c. 3, m.i.: que se distinga bien entre cuando se hace una octava y una nota sola.

## **Nino Kereselidze (24/10/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

### **Scarbo**

Desde p. 10 hasta p. 12: ha faltado sonido en general. ¡A lo grande!

P. 13, s. 5: que no se note tanto el cambio de velocidad.

La velocidad de referencia cogerla de p. 2, s. 3 y de ahí hacer el cálculo de p. 12, s. 4 y de p. 13, s. 5.

¡Ya es hora de no dejar pasar ni una y hacerlo perfecto!

No cambiar pedal en p. penúltima, s. 1, c. 5, y las que se repitan.

Penúltima p.: los acordes hacia arriba, hacia las estrellas que quemen el tímpano y el grupo que me como, cuidado.

## **Nino Kereselidze (21/11/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

En general la parte mecánica es a veces tan grande que ocupa mucha imaginación artística.

La mecánica es una parte de la técnica. A partir de ahora que la técnica se apoye en impulsos artísticos, sobre todo en Ravel.

### **Ondine**

Parecía que tuviera un carácter más cercano a *Mephisto* con entradas demasiado espectaculares y me falta más difuminado y aunque hay corrientes muy veloces también muchos horizontales, eso me faltó. Eso que ya no me sale depende ya de la parte artística. Le ha gustado bastante.

Yo estaba todo el rato en acción. Más »contemplación».

Es esa velocidad de pulsar como una corriente eléctrica la que nos permite hacer sonar o hacer timbrar las cuerdas y aun si bajamos el volumen no pierde calidad.

Por eso no necesitamos tanta yema sino sólo la punta, es como la punta de una pluma de oro.

Si es buena música se alimenta de tradiciones en el buen sentido (no conservadores) comprende todos los logros, da su propio único aporte y da camino al siguiente.

Está a punto, un poco más impresionista es *Ondine*.

## **Scarbo**

Cuando digo que falta potencia no me refiero a más volumen sino que tienes que dar perspectiva al sonido por ejemplo: en la p. 11, s. 6, c. 1 coges bajo y ya tapas con los dos acordes, necesitas más respiración (espacio).

El pedal nunca se trata como un elemento percusivo siempre pegado el pie al pedal como si fuese otra parte tu cuerpo, por eso es importante saber a partir de qué parte empieza a coger esa resonancia y en qué punto poniendo el pedal en una nota puede desaparecer (la nota).

Nunca olvidar que por mucha técnica de dedo la muñeca y el codo facilita pasajes como en la p. 8, s. 2, c. 3.

P. 8, s. 2, c. 3: se puede poner un poco de pedal, es como una especie de casi danza, con carácter chulesco tenebrosamente. Respecto al pedal hay notas en las que se puede poner estratégicamente p. 8, s. 3, cc. 3 y 5 (fa sostenido 3 - si sostenido 2).

P. 8, s. 6, c. 2: truco de hacer octavas para no fallar los bajos, después simular la posición de la octava sin tocarla.

P. 9, s. 5, c. 3: los acordes que se forman con la mano derecha y mano izquierda tardan más en irse que en entrar las siguientes notas de la melodía.

P. 2, s. 3: no hay tanto material que observar.

P. 2, s. 4, c. 4, m.d.: es más el impulso.

P. 3, s. 2, c. 4: no tardar en el cambio en la izquierda.

Que se escuchen las respiraciones.

P. 3, s. 2, c. 3: hasta cuando se termina esa frase siempre en adelante.

P. 4, c. 5: rabiosa.

Dar espacios en el pedal cuando se quiera vislumbrar la armonía o acordes, pero no es una norma.

Utilizar el pedal para que las armonías que tocamos queden en el oído entre la p. 8, s. 2, c. 3 y la p. 9 s. 6 vigilar las partes muy activas de *Scarbo* (antes del agigantamiento normalmente) para que el pedal no sea percusivo.

P. 11, s. 6, c. 1: los acordes hacia arriba.

Me faltó la atracción del sonido.

*Scarbo* es virtuosismo impresionante, tú eres muy de reflexionar, despreocupa en el escenario, luego escuchar.

**Jacques Rouvier (07/12/2015 al 13/12/2015) en Chopin**  
**Sessions en el Conservatori Professional de Música de Felanitx**  
**(Mallorca) (1ª clase)**

***Ondine***

No esperar a cuando entra la melodía. Todo seguido.

Que la melodía tenga muy buena fluidez, nunca parar y relación súper 100% de la nota anterior con la presente.

P. 2, s. 3, c. último: no *ritenuto* en ningún caso.

P. 2, s. 4: intenta volar un poco más.

P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: en suspensión, tu brazo como el viento de ligero. Tal vez estaba muy abierto, sólo la misma línea, siempre en la misma atmósfera. Mejor no esperar simplemente *cédez légèrement* (menos que *ritenuto*) y *ppp*.

C. 4, m.i.: es en el último grupo si bemol, ¡do natural!, sol natural. Yo hacía do sostenido.

P. 4, c. 1: *just through*.

«La obsesión que tenía Ravel con el ritmo culmina con el *Boléro*. A Vlado Perlemuter le insistió mucho con uno de los valeses sentimentales, en el que tenía que pensar a dos y a tres al mismo tiempo.

P. 4, s. 5, c. 2: primera vez diferente de la segunda.

P. 5, s. 3, m.d.: relajada. S. 2: en las últimas cuatro fusas 0% pedal ya.

P. 6, s. 5, c. 2: básicamente mismo tempo. Este pasaje practicar solo las notas de la melodía con las manos y dedos correspondientes.

P. 7, s. 2: al tempo exacto. C. 2: las notas de la melodía con dirección de ligadura.

P. 8, s. 2: cuando se termina la ligadura si no me sale pensar en que están relacionadas con do sostenido (fuera de ligadura está).

P. 8, s. 3: el pedal puede quitarse en el quinto acorde.

P. 9, s. 1: *retenez* verdaderamente.

P. 9, s. 2: el tempo que cojas está relacionado con el *ritenuto* que hagas.

P. 9, s. 2, el tema no precipitado, sí *large* (grande).

P. 10, s. 2: cambio de pedal en el acorde de la mano derecha, lo mismo en el acorde de después.

P. 10, s. 3: 7 veces. Después 3, después 3.

P. 11, s. 4: regulador de más a menos.

P. 11, s. 4, c. 2: no demasiado lento.

P. 12, s. 4: creo que es mejor sin pedal central, es buena idea mantener bajo (do sostenido), pero creo que es demasiado sofisticada.

«Ayer cuando empezaste el tema, la muñeca estaba aquí (muy alta), relaja por favor».

### **Le Gibet**

La melodía clara en el c. 3. La melodía estaría en el pulgar de la mano izquierda.

No súper lento pero tampoco muy rápido. Una velocidad aceptable.

S. 2, c. 3: no *rubato*, todo en su sitio como un metrónomo.

S. 4, c. 2: tresillo aclara el tempo que tengo ahí. En esta pieza está fuera de todo *timing* simplemente como una imagen congelada en el cerebro.

P. 3, s. 1, c. 3: la *acciacatura* mano derecha con 1-2-5 y 4 en melodía.

P. 4, s. 2, c. 2: *acciacatura* con 2 y sentir el acento en la primera. La segunda 2 y así cogemos sonido mejor.

### **Scarbo**

Era muy rápido, es que cuando suena más rápido la dinámica ya sube demasiado y es difícil (casi imposible) hacer *ppp*.

P. anterior a antepenúltima: contar. S. 6, c. 5 y 6: son 2 compases. Samson François lo hacía sin pedal.

P. 14, s. 2, c. 1: las semifusas van en el tiempo.

P. 1, primeras tres corcheas: contar el primer tiempo del siguiente y PAM...

P. 1, s. 3: último 5-4-2 etc. Es más natural. El pedal puedes dejarlo desde el c. 1, si es más claro es muy material. Debe ser un ectoplasma, está (se siente) pero no está.

P. 2, s. 6, c. 2: con pedal cogemos arpegios.

P. 3, s. 4, c. 3: una pizca de pedal para que entendamos la armonía, cuando tocas el arpegio, el pedal debe estar antes de tocar el mi sostenido de abajo del todo. C. 2: intentar la digitación 1-2-1-2-3-5-4.

P. 3, s. 4, c. 4, m.d., último grupo: 1-2-3-5-4. Sólo abre y ya está.

P. 4, s. 1, m.i.: cuando tú tienes estas cosas simplemente trasladar posición a otra, no te vayas para el lado, no hacer posiciones raras con la muñeca o el codo, muy sencillo. C. 2, t. 3, m.i.: digitación 5-2-1(mi)/1(mi sostenido).

P. 6, s. 4, c. 3: a veces la articulación del acorde corto (mano derecha) no se escucha bien la superior, ¡quinto dedo más!

P. 9, s. 5, c. 3: me gustaría hacer una línea con ese elemento.

P. 9, s. 6: las dos semicorcheas consecutivas más pulgar de derecha e izquierda.

P. 10, c. 1: de ese al siguiente cambiar claramente pedal.

P. 10, c. 1: segundo grupo por debajo así es mejor el regulador de más a menos.

P. 10, c. último, m.i.: ¡mi sostenido!

P. 10, s. 2, c. 3: ¡pp y la siguiente p también no demasiado fuerte!

P. 11, s. 6, c. 3, tercer acorde: dedos fijados (*fixed fingers*).

P. 14, s. 2, c. 1: es solo una cuestión de tempo.

P. 14, s. 4: si se queda ahí la mano izquierda la derecha no puede parar.

P. 16, s. 4, c. último: es solo una cuestión de tempo, saber bien todos los ritmos.

P. 17, s. último, c. 3: es cuestión de estructura, que se entienda siempre donde está el primer tiempo y lógica de valores para que todo encaje como un puzle. Eso tenerlo en cuenta también en la p. 17, de s. 3 a s. 6, c. 3.

LA REFERENCIA DE TEMPO se coge con elemento de p. 2, s. 1. Rouvier dice que la velocidad de corchea o negra con puntillo = 84. Si es medio puntito más sí, pero si es un punto más (metronómicamente) ya cambia todo y va mal.

**Jacques Rouvier (07/12/2015 al 13/12/2015) en Chopin**  
**Sessions en el Conservatori Professional de Música de Felanitx**  
**(Mallorca) (3ª clase)**

**Scarbo**

La vibración del segundo compás cuando se queda sola totalmente que siga estando en el mismo nivel que ha estado antes.

P. 3, c. 5: quizá la síncopa un poco más clara.

P. 1, s. 4, compás antes del c. 1, con pedal y el c. 1 del s. 4 igual con el mismo pedal.

P. 3, s. 2, c. 3: *pp*.

P. 4, s. 1, c. 2: para que la derecha el tiempo (ritmo) sea aceptable escuchar primer tiempo y segundo de izquierda.

P. 3, s. 4, c. 3, m.i.: practicar tocando anterior compás y yendo a la posición lo antes posible, sobre todo a los dedos 3-2.

P. 5, s. 3, c. 4, m.d.: 5-4 (voz superior).

P. 8: el dibujo (de la línea melódica) no tapar (solo concentrarse en eso). S. 3, c. último, mano derecha: mover rápido de las apoyaturas o si no no llego. Llegar rápido y pulsar. En la melodía la repetición de notas desde cerca.

P. 9, s. último, c. 2: comenzar más *p* y retoma la dinámica al final, y que el *crescendo* sea el mismo (progresivo) en todos los pulgares.

P. 10: aquí me dice una posibilidad de digitación.

P. 11, s. 5: tomar 100% tiempo para el *crescendo* a *ff*.

P. 11, s. último, c. 3: después del acorde con acento el siguiente que se note final de ligadura y que no lleva acento ni *staccatto*.

P. 12, m.i.: primera nota del bajo y de la mano derecha inmediatamente que se escuche el efecto.

P. 13, s. 5: absolutamente mecánico, al límite del *ppp*.

P. 14, s. 2, c. 1: las semifusas cuando se terminan quitar un poco de pedal.

P. 15, s. 3: cuidado, yo añadido una más, leer bien!

P. 15, s. 5, m.d.: a 2, así que empiezas el *accelerando* y sigues a la derecha en todo momento.

P. 17, s. 5, c. 3: misma digitación 5-4 (voz superior) que en p. 5, s. 3, c. 4. Contar bien cuando es el penúltimo compás de esa página.

P. última, s. 4, c. 1 y 2: no tardar, justo tiempo.

## **Nino Kereselidze (19/12/2015) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

### ***Ondine***

Verdaderamente sentirse dentro, como pez en el agua.

Para insistir después hay que insistir ahora.

Hay tres líneas estratégicas de estudio:

-Tener reserva enorme, articulación clara y potente en cada nota.

-Tener reserva de la velocidad.

-Unión con esta música, viviendo cada detalle.

Si hay un signo de que me cuesta no hay libertad y no es totalmente al 100% buena y no puede llegar a la PERFECCIÓN.

Primer elemento, deletrear súper bien, como yo quiero una versión (la que yo escucho interiormente) tengo primero que hacerlo muy mecánicamente todo sin pedal a una velocidad menor para que esté todo supervisado.

Para calmar en *pp* y lo mismo en todos los sentidos.

Después, practicar lo más rápido que se pueda sin pedal.

Después relajar y nos vamos a la parte más difícil (si hay varias difíciles pues a la que quieras) con verdadera musicalidad y lento también, pero con rigurosidad. Se admite pedal.

Después ya hacer las primeras cuatro páginas hasta el primer pentagrama como serán en cuanto al resultado.

No es más importante parte animal (técnica, intuición) que parte espiritual e intelectual (emoción, psíquica). ¡Se complementan!

»Música es único ruido en el universo», escuchar eso cuando esté tocando.

Es una muy alta poesía con la rigidez de un estudio muy ortodoxo, has interpretado de un costado, a partir de ahora sí que insistirás más a la hora de practicar.

P. 4, s. 1 desde ahí hasta la p. 6. s. último: nueva frase.

Para llegar a esa calidad deportiva que tienen los rusos y los chinos hay que pasar esa etapa.

Como descanso conectarse y desde el mismo sitio (p. 4, s. 1) haciéndolo como resultado final pero en lento. Y ahora lo mismo, pero a tope de rapidez.

P. 4, s. 1: son seis veces ese elemento.

Calmando hacemos lo mismo: como descanso conectarse y desde el mismo sitio (p. 4, s. 1) haciéndolo como resultado final, pero en lento.

Desde la p. 6, s. último hasta p. 11, primer acorde: nueva frase sin pedal, a tope de articulación y a tope de velocidad.

Descansar, yo elijo. Ahora lo estamos haciendo desde el mismo sitio (p. 6, s. últ). Nada de pedal y velocidad a tope.



Ahora lo mismo desde p. 6, s. últ hasta p. 11 primer acorde, lento, con pedal como resultado final.

Desde la p. 11: nada de pedal muy articulado hasta final.

Desde la p. 11: descanso sin pedal otra vez máxima velocidad.

Desde la p. 11: flexible, con sonoridad, esa conexión, adaptándose, lento; admite pedal.

Lo he tocado una vez (desde p. 11).

Leer las poesías de *Gaspard de la Nuit*.

## **Nino Kereselidze (16/01/2016) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

¡Está muchísimo mejor!

Dibujar muy bien todo. En general está muy bien técnicamente en detalle.

Ravel tenía fascinación por los relojes, por lo que hay dentro de ellos.

Temas más sentidos.

*Ondine* es belleza expresiva, no romántico.

*Gibet* expresa horror.

*Scarbo* es curioso, intimidante, juega.

Destacado: Cuentos Andersen, *La sirenita*, *Soldado de plomo* y *Bailarina*.

En los cantantes, la voz bonita refleja de alguna forma el alma, generosa.

En el piano nuestra voz está en cómo lo sentimos.

P. 5, s. 2: me pareció muy técnico, ¡EMOTIVIDAD A TOPE!

### ***Ondine***

Emotividad, imagínate viviendo la poesía.

S. 3, segunda nota: melodía a tercera nota.

S. 4, c. 2 y siguiente compás: cambio de armonía sentir bien.

P. 2, s. 3: ya haberse exaltado lo suficiente.

P. 2, s. 4: cantar melodía y dibujar la línea de la izquierda.

P. 3, c. 1: más generoso.

P. 3, s. 1: «misterioso», yo diría como en una nube.

P. 7, s. 3: los bajos que se escuchen.

P. 4, s. 2: con toda la belleza cuando entra.

P. 5, s. 3: dibujar mejor y sentir cuando la línea sube la última con más luz. Si no hay juego de luces y sombras en el impresionismo donde los hay, sol y profundidad del océano. ¡Por eso quintos dedos son importantes nos dan eso!

Clímax sin restricciones. La página después del climax, s. 3: nota superior luz (donde los patrones) y nota inferior la *aciacatura* antes de la próxima página bajo sostenido.

### **Le Gibet**

Mismo quintos dedos, es más frío, austero con corazón congelado.

### **Scarbo**

P. 1, s. último: que el elemento asuste.

P. 2, s. 3: quiere asustar, hacer *crescendo* y *diminuendo* en las semicorcheas de do sostenido sol sostenido.

P. 2, s. 2: posibilidad de hacer con no mucho pedal.

P. 3, s. 4: donde el tema característico quizá más idea (vibraciones) de que no está *staccatto*.

P. 2, c. 3: peligro.

P. 4, s. 2: semicorchea más grave escuchar.

P. 5, s. 3: en el *f* quinto dedo siempre en estos elementos.

Mano izquierda cuando tienes el *staccatto* si lo piensas en tresillos te es más fácil. ¡Truco!

P. 6, s. 2, c. 2: compás felino.

P. 6, s. 4: también quinto necesario.

P. 7, s. 1: elemento ligado en mano derecha tenebroso sentir bajo, profundo.

P. 7, s. 3: no es necesario deletrear al máximo, va por bloques.

P. 8: *acciacaturas* brillantes, lo mismo que antes: quizá más idea (¿vibración?) de que no esté *staccatto*.

P. 11, s. 3: no es tan rápido, bueno en realidad hacer el tempo que es.

P. 11, s. 5: practicar para que suene muy bien el quinto dedo. Espectacular.

P. 15, s. 4, m.i.: que cuadre con la derecha.

P. 19: los mismos acordes seguir practicando para romper cualquier barrera y que al final sea espectacular (desde más arriba, aplicar a lo de antes).

## Nino Kereselidze (30/1/2016) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid

Han mejorado las tres piezas.

### **Scarbo**

*Scarbo* se puede soltar más, has alcanzado ya buena calidad, pero también se nota la facilidad con la que lo haces (ahí hay trabajo). En algunos momentos más afilado, calidad y brillantez de flases.

Musicalmente me ha gustado p. 10, s. 1, c. 2.

Más sonido p. 11, s. 5 y siguientes. Armonía que se reclame en cada bajo, ahí pedal.

P. 11, s. 2, c. 5: el arpeggio de semifusas estabilidad y comodidad, sonoridad acórdica.

P. penúltima: juego de luces, en s. 2 acordes en semicorcheas a la terminación.

P. penúltima, s. 5, c. 3, t. 2: como entrando otra vez en la sombra. El c. siguiente como olas.

P. penúltima, s. 1: pedal engloba cc. 5 y 3 siguientes hasta s. 2 de la p. 4.

P. 13, s. 5: «orquídea venenosa» (Lev Naumov). Mágico, bruma.

Experimentar con velocidad y fuerza cuando estudies.

C. 1: funciona bien con pedal, primera acento.

P. 1, s. 5: son 7 y *pp* bueno a *ff*.

P. 2, s. 1: re sostenido bajo penetrante, en una línea todo y no parar en acento de la sostenido.

P. 2, s. 2: ¡control ya! No hacer cambios de tempo aquí ya.

P. 2, s. 4, c. 1: deletreando bien.

P. 2, s. 6, c. 2: armonía rica.

P. 2, s. 4, c. 4: armonía no sobrepongo a melodía.

P. 2, s. 4, c. 5: bruma.

P. 3, c. 4: nitidez derecha.

P. 3, s. 2, c. 3, m.i.: importante, 4 c. capturar, un poco de pedal si quieres.

P. 3, s. 6, c. 3: chillón y sin límite.

Lo he repetido 3 veces desde p. 2 hasta p. 4, s. 2, c. 5.

P. 3, s. 4, c. 5: articulación máxima.

- P. 3, s. 2, c. 3: antes tomar un poco de tiempo (si quieres).
- P. 4, s. 2, c. 7: malicioso, para asustar.
- P. 5, c. 3: velocidad de pulsar no amable.
- P. 5, s. 4, c. 4: menos posición ya intimidada articulando al máximo.
- P. 6, s. 2, c. 2, m.i.: más fluir que articular.
- P. 6, s. 6, c. penúltimo: hora de jugar.
- P. 7, s. 3, c. 2: capas (bajo cascada).
- P. 8, s. 2, c. 3: articulación, melodía primer plano y metralleta para practicar.
- Repetí desde la p. 6, s. 6, c. penúltimo hasta p. 10, c. 2.
- P. 8, s. 6: octava para ayudarte.
- P. 10, c. 2: *cantabile*.
- P. 10, s. 3, c. 3: pedal hasta la siguiente indicación (probar si se puede todo en una).
- P. 11 s. 5: hasta el final sin parar.
- P. 12, s. 3: campanas de la iglesia y el trino de antes.
- P. 13, s. 5: partículas invisibles, pero sensibilizar capacidad de captar. Magia pura, alquimia.
- P. 13, s. 6, c. 2: muy pequeño, no mucho pedal.
- Todo *ppp*, p. 14, c. 2, siguiente no *crescendo*.
- P. 13, s. 6 y siguientes: el oído ya está situado, no tener miedo y *pp*. El re (p. 15, s. 2) dentro del contexto.
- P. 15, s. 5, m.i.: principio de arpeggio me falta. Do sostenido, re sostenido, mi sostenido, sol sostenido.
- P. 16, s. 4: un poco más esconderse. Después, súper importante el ritmo y los *stacatti*.
- P. 18, s. 4, c. 4, m.d.: utilizar no solo dedos, también muñeca.
- Sentir cada elemento.
- P. 18, s. 6, c. 3: esta parte como que hace guiño a *Ondine* en el sitio de máximo clímax.
- P. 19, s. 1, c. 3: la escritura que se note en la mano. Pedal como ya se ha dicho.
- P. 19, s. 4, c. 5: resumiendo.
- P. 20, s. 4, c. 2, m.i.: más emotivo.
- P. 20: justo el final también es como *Ondine*. ¿Pedal en los inicios de ligadura?

## **Ondine**

P. 2: alejarse pero tímido, que no se apoye ni un momento.

P. 3, s. 5, c. 1, m.i.: bajo la sostenido, segundo compás, si.

Describir melodía, expresar desde el alma, desde tu inmediata voz.

Importante: no es expresión romántica, es tan expresiva como romántica, expresamos de otra manera. Es otro tipo de expresión, melodía es melodía y ya está.

## **Rolf Plagge (19/07/2016) en la Academia de Verano de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (18h-19h) (1ª clase)**

Me hace unas preguntas para saber qué sé sobre la obra. Me dice «¡Bravo!» cuando le respondo que la repetición es el elemento o material pianístico que une *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*.

## **Ondine**

Técnicamente tienes mucho potencial porque tus dedos son finos y largos.

C.1: has hecho un grupo de más. Máximo 108 la negra.

La tónica de la obra se compone de muchas más notas: do sostenido, re sostenido, mi sostenido, sol sostenido, la natural, si natural.

El juego de armonías lo pone en relación con la *Vallée des cloches* de *Miroirs*.

La pedalización en el impresionismo va más de mezclar armonías. Es que además no molestan.

C. 30: si sostenido y si natural en el mismo pedal y luego vibrato de pedal para cambiar pedal.

Arreglos en *Ondine* están en la partitura que estudié con él y luego también hay en la partitura que me dio (Wiener Urtext edition).

Recuerda cuando te acercas al mar cómo cambia el olor, el aire.

C. 10: más abierto.

C. 37 o similar: no quites el pedal si eliminas el bajo.

C. 44: no pares, totalmente pasivo, es decir, en *pp* no crezcas cuando asciendes al agudo. Dirigirse al agudo no significa crecer al igual que ir al grave no significa disminuir la intensidad.

C. 56: sol mayor descansa en do sostenido, mezcla pedal con esto.

C. 72: el *glissando* hacerlo con los cuatro dedos (2, 3, 4, 5) con la parte de la uña en la superficie de la tecla.

Le da mucha importancia a las progresiones armónicas.

Experimenta con el pedal, sé más arriesgado. Intenta sentir acordes con más tensiones como si fuesen tónicas. Hazla más lenta (negra = 108).

### ***Apuntes previos al resumen***

Al final yo no pondría pedal central para el do sostenido porque es súper importante ese *ppp*.

Lo único que rompe la atmósfera es que vas demasiado deprisa y tienes buena técnica pero rompe el clima de *Ondine* ir tan deprisa. ¡Ah! y también cuidado con la desigualdad de la derecha al principio (compás 1 - compás 14).

Tengo en mi cabeza 108 (tempo).

¡Hay una cosa que tienes que aprender del impresionismo y su juego de colores: el pedal es totalmente diferente, al uso me refiero!

En el s. 3 c. 1 con el si sostenido no cambiar, si cambias sólo medio pedal pero lo más importante es que no se quede solo. La tónica que establece Ravel es muy rica: do sostenido, mi sostenido, sol sostenido, la natural y si natural.

Esta actitud general de pedalización es completamente diferente en el impresionismo.

Conclusiones del impresionismo: no es tanto las modulaciones distantes, los acordes más ricos o las escalas exóticas como la pedalización y que se cree una atmósfera.

## **Rolf Plagge (22/07/2016) en la Academia de Verano de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (18h-19h) (2ª clase)**

### ***Le Gibet***

*Le Gibet* = Armonía, *Ondine* = Melodía, *Scarbo* = Ritmo.

*Sourdine* = pedal izquierdo.

Visualizar el escenario del poema, cadáver siendo comido por arañas, moscas, etc., inmisericordemente.

Parecido de la melodía del p. 3, s. 1 a un western clásico *Toca la canción de la muerte para mi* (título en alemán).

Ser como un reloj.

*Un peu en dehors, mais sans expression* significa sin *rubato* ni cambio de intensidad.

C. 46: desde aquí hasta el final cada vez más *p*.

Intenta llegar a los límites del *pp*, como una película de Hitchcock.

C. 12: para hacer el tresillo bien piensa en tresillos, cuéntalos en la cabeza.

Cada negra equivale a seisillo.

C. 28: pedal derecho en cada nota de la melodía.

Nunca pierdas la línea del bajo.

### **Rolf Plagge (23/07/2016) en la Academia de Verano de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (18h-19h) (3ª clase)**

#### ***Scarbo***

C. 2: el trémolo que no haya acentos y se escuchen todas (3212 o 2121) y si se puede desde el doble escape.

C. 16: *accelerando* progresivo y mezclar pedal de este *accelerando* con lo del c. 23 y siguientes.

C. 32: arreglo para coger partes agudas de la izquierda con la derecha.

Del c. 37 al c. 50 en un mismo pedal.

C. 52: *un peu marqué* dentro de *pp*. No puede prevalecer una reseña a una dinámica.

Para alcanzar una interpretación de alto nivel hay que trabajar lento.

C. 91: mi sostenido último de la izquierda que lo coja la derecha.

C. 94: arreglo de que la izquierda coja la primera nota de la derecha.

C. 121: ritmo.

C. 162: agresividad con esos acentos.

C. 228: maximizar el efecto.

C. 232: el bajo muy fuerte y después **no** poner pedal porque la resonancia del bajo dura como 3 segundos en desaparecer.

## **Rolf Plagge (26/07/2016) en la Academia de Verano de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (11h-12h) (4ª clase)**

### **Scarbo**

C. 314 y siguientes: revisa todas las tonalidades por las que pasa Ravel.  
Relación mediática.

C. 313: arañar, acelerar las primeras notas y decelerar las siguientes.

C. 236: risas de *Scarbo* (según Plagge).

C. 345: melodía en todas las voces.

C. 366: un poco más lento. Corresponde a cuando en el poema dice que *Scarbo* se hace tan grande como una iglesia.

C. 386: tener cuidado con el tiempo que se necesita para que los apagadores apaguen las notas graves.

C. 435: ojo a las duraciones de los trinos y c. 439 también.

C. 436: Plagge también se dio cuenta de la línea de bajo que empieza aquí. El pedal adecuar lo más posible a esto.

C. 448: las segundas están relacionadas con la flexibilidad del pulgar de Ravel.

C. 472: las notas negras las hace 2-3-4-5 y las blancas el pulgar.

C. 476: antepenúltima segunda la coge la izquierda, penúltima la derecha y la última la izquierda otra vez.

C. 523: el *crescendo* hacerlo más bien casi al final.

C. 564: en la izquierda el *crescendo* no tanto aquí porque lo que hay que escuchar es el si mayor que lo hace la derecha.

C. 573: respirar.

C. 592: menos intensidad en los arpeggios de acompañamiento.

C. 616: sonajero.

C. 616: si ofrece dificultades el trémolo, trabájalo como un trino do doble – re sostenido.

C. 626: quitar pedal cuando se toque el si (al mismo tiempo).



**Stanislav Pocheikin (17/09/2016) en el Arthur Rubinstein  
Institute de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella**

***Ondine***

Calcula el límite para tocar *p*, aunque sea *ppp*. Era difícil de escuchar. Pero tú debes sentir el límite.

Muy claro cada acorde, más punta del dedo muy de cerca.

La mano no blanda.

Primero trabaja sin pedal y luego pones pedal buscando más en la escala de grises.

El tema es una canción. Tocas tímido, que sea como con más vida.

Es una canción muy larga, no fragmentarla.

Pronunciar todas las notas con expresión.

Todo muy claro. *Cantabile*.

Tienes que escuchar cómo descende la intensidad de la nota desde que es percutida.

Las puntas de los pulgares utilizarlas más.

El tiempo no debe ser demasiado lento. Lo tienes que buscar atendiendo a la izquierda.

C. 15: escucha la izquierda como dos voces.

C. 17: no cortes este compás del anterior, todo seguido.

Todo más flexible. Creo que quiere decir «siempre hacia delante».

C. 22: más expresivo.

C. 29: fa sostenido 3 (octava central) un poco más.

C. 41: no más fuerte.

C. 42: un poco más clara la izquierda.

C. 43: gotas de agua, quinto dedo. Siempre expresivo.

Si no pone ninguna indicación de respiración o *rit* o calderón, siempre adelante.

C. 47: pisar pedal e ir cambiando poco a poco en los siguientes compases.

C. 53: nuevo pedal.

Que las dificultades de la derecha no roben tiempo a la izquierda.

C. 56: bajo más claro.

C. 58: estudiar *non legato*, luego por grupos.

- C. 66-67: no parar. Siempre hacia delante.
- C. 73: practicar los *glissandi*.
- C. 76: más claro.
- C. 84: más claras las fusas, y la última más fuerte.
- C. 89: no ralentizar demasiado.
- C. 90: intentar que sea el mismo *tempo* que en el inicio.

Trabajar por fragmentos, por páginas. Aunque eso tiene el peligro de fragmentar.

### **Matti Raekalio (21/9/2016 al 26-9-2016) en el Arthur Rubinstein Institute de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (1ª clase)**

#### ***Ondine***

Has hecho muy buenas cosas.

*Ondine* podría ser más secreto.

El tema del inicio cuidar la línea, que no haya notas que se escapen con su intensidad (acentos) del horizontal.

C. 5: no esperar para dar la primera nota, solo que suceda.

Que no haya notas que son muy *p* y otras muy *f* porque eso rompe la melodía que sea difícil de unir.

Es curioso que *Ondine* empieza en el registro agudo y se va poco a poco hacia el registro grave.

Intentar conseguir el *ppp*.

C. 21: no se acelera, al contrario.

Cuando Ravel escribe *cédez* o *retenu* respétalo.

En el segundo tema (sol sostenido mayor) en lugar de secreto más descubierto, asertivo.

El bajo más aterrador en c. 45.

C. 67: parece que tu mano está un poco tensa, relájala.

C. 71-72: relacionar mejor los *tempi*.

C. 80: más expresivo, melodía que esté cohesionada no el pulgar más fuerte que las otras notas.

C. 83: presionar silenciosamente todas las notas que puedes con la izquierda desde la nota más grave para aportar color al pedal del c. 84.

C. 88: el hacer arpeggios por posiciones es lo que pone en relación Ravel con Liszt.

La sucesión de acordes mayores Raekallio las interpreta como las carcajadas de *Ondine*.

### ***Le Gibet***

Sin *rallentando* en primeras notas, aunque en ese aspecto lo has hecho muy bien.

La nota siguiente a la que tiene el acento menos intensidad.

C. 6: no haría demostración de cambio de intensidad, que se mantenga en la misma dinámica.

La campana que permanezca igual en c. 12 y siguientes.

C. 20 y similares: más *p*.

Si mantienes la obra estática obtienes un efecto robótico acorde a *Le Gibet*. En c. 28 y demás parece ser lo que busca Ravel.

## **Matti Raekalio (21/9/2016 al 26-9-2016) en el Arthur Rubinstein Institute de la Escuela Municipal de Música y Danza de Marbella (2ª clase)**

### ***Scarbo***

Le enseñé la idea de destacar el sol sostenido del c. 436 y la línea que crea con los siguientes bajos hasta el sol sostenido del c. 468 y la aplaudí, literalmente.

Correspondencia de tempos entre la introducción (c. 1), el c. 32 y la reexposición de la introducción.

C. 2: exponer los choques de segunda.

C. 16: coger cuarto acorde con mano derecha.

C. 41: un poco de pedal.

En *Scarbo* me gustaría más sentir un sonido como un soplo.

C. 95 y similares: replegar el dedo exageradamente. Tanto que la tecla rebote.

C. 121: los acordes que el ritmo sea preciso.

C. 171, m.i.: piensa el la bemol como parte de la octava.

C. 196, m.d.: digitación para las dos notas superiores 4-2 y 5-3.

C. 232: estudiar por posiciones.

C. 313: más fuerte las primeras tres notas. Compases anteriores practicar la línea melódica tocándola aun si está dividida en las dos manos.

En el prefacio de los estudios de Debussy él escribió que no había anotado digitaciones porque quería dejar esa búsqueda al servicio de la idea del intérprete.

Una de las diferencias entre Ravel y Debussy es que Debussy sigue más la técnica de Chopin y Ravel la de Liszt que se basa en la intervalica interna de los acordes.

C. 346: los bajos en octava estudiarlos tocando solo el pulgar pero con la posición de la mano en octava. Lo llama *octavas fantasma*.

Cc. 429 al 430: atención a la correspondencia del tempo.

C. 430: 3-1-3-4-5-4-3-1. Muy light toda esta parte.

C. 448: ergonomía de la digitación.

## **Nino Kereselidze (10/12/2016) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

### ***Ondine***

P. 2, s. 4: me sobró melodía y me faltó relleno.

A veces me falta deditos.

### ***Scarbo***

Me faltó pedal (por ejemplo, en la explosión más pedal, que se vaya sumando sonido), ser ocurrente.

## **Lev Vinocour (01/04/2017) en Clase Magistral en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

### ***Scarbo***

Recomendación en escalas y en música, siempre que tenga escalas con dos manos la mano izquierda lidera, es decir, que la cabeza siga a la izquierda.

P. 1, s. 2, c. 2, m.i.: sugerencia alternar con derecha (la primera y tercera fusa con el pulgar de la derecha y la segunda y cuarta fusa con el pulgar de la izquierda). Esto como *tamburo militare* cuando se quede sola en el último grupo.

P. 1, s. 4: el regulador mirar bien en realidad no empieza tan pronto, no crezcas tanto tan pronto.

P. 1, s. 4, cc. 6 y siguiente: no parar tanto entre estos dos compases.

Sugerencia: pon pedal izquierdo en la última semicorchea del sexto compás y se crea un efecto de descenso dinámico (que es el que buscas) y te permite mejor no parar.

P. 2, s. 1: no queda más remedio que, para hacer ese regulador de menos a más, el bajo re sostenido tiene que ser más fuerte y la derecha en *mf*.

P. 2, s. 2: con pedal pero que se entiendan todas las semicorcheas.

P. 1: A TEMPO TOTAL.

P. 2, s. 4, c. 4: no pierdas la melodía. Las segundas no son importantes.

P. 3, c. 4: bajo y quinto dedo más fuerte.

P. 4, c. 5: no parar las fusas de antes para coger ese acorde, totalmente directo.

P. 2, c. 3: m.d. fuerte.

P. 6, s. 3, c. 3: ¡el regulador empieza con *mf!* y quintos dedos.

P. 4, c. 1, m.i.: ¡bajo re sostenido grande!

P. 4, s. 2, cc. 2 y 5: terminando con re sostenido bien timbrado y con buena precisión rítmica como percusión (IMPORTANTE).

P. 4, s. 2, c. último: quinto dedo porque es melodía.

P. 5, s. 3: más quinto dedo melodía.

P. 5, s. 2, c. 4: bajo.

Este trabajo de escuchar perfectamente la *top voice* hacer en el resto, ejemplo: de la p. 5, s. 4, c. 4 a la p. 6, s. 6, c. 4.

P. 6, s. 2, c. 2: aquí se quita el pedal izquierdo que se pone en la p. 5, s. 4, c. 4.

P. 6, s. 6, c. 5, m.d.: 1-2-1-2-1 mejor porque aquí pone acento.

P. 7, s. 3, c. 2: no esperar para ese re sostenido grave. Escuchar cómo empieza (la conexión) y cómo termina ese artificio (arpeggio) sol sostenido – la. Lo mismo cuando se repita.

P. 7, s. 5, c. 5: lo mismo que en la p. 3, c. 4.

P. 8, s. 2, c. 3: esas notas de adorno con carácter. Igual cuando se repita. Y quinto dedo de agudos que haga chispas.

P. 9, s. 2, c. 3, m.d.: *top note take it* (mi).

P. 10, c. 1: haría *f* sin *diminuendo* y teniendo en la cabeza que luego es súbito *ppp*. Así se consigue mejor ese efecto. Y cambiando el pedal para el siguiente compás.

P. 10, s. 3, c. 4: escuchar aquí igual que antes (en p. 7, s. 3, c. 2; escuchar cómo empieza [la conexión] y como termina ese artilugio) siempre, por eso me daba la impresión de que corrías, pierdes la atención de la última nota de una frase (ejemplo: p. 10, s. 4, c. 2: do natural). Escuchar hasta la última nota.

*Scarbo* no tiene prisa no pierde un avión ni un tren.

P. 11, s. 3, c. 2, t. 3: la última semifusa arañada y justo después fuera pedal.

P. 11, s. 5, c. 5: un pequeño *rallentando* y sin pausa bajo.

P. 12, s. 2, c. 3, m.d.: *break a neck* (¿?).

P. 12, s. 4, c. 4: con dos manos para mejor *legato*.

P. 13, s. 3, c. 5: re sostenido grave y do sostenido más agudo.

P. 13, s. 5: todo aquí son campanas, la luz del día viene y *Scarbo* ya no tiene poder.

P. 16, s. 4, c. 5: bajo mi sostenido importante, escuchar la parte que sigue, aplicar lo mismo dicho antes con quinto dedo porque es melodía.

P. 20, s. 4, c. 2, m.d.: te sugeriría (algo ridículo) en vez de lo que está escrito haz fa sostenido-re sostenido-do doble sostenido-fa sostenido.

P. 20, s. 5, c. 5, m.i.: la segunda última sí o sí con izquierda escuchando el la sostenido de la derecha.

¡No te olvides de escuchar el principio y hasta el final de una frase porque están relacionadas siempre! Ejemplo la p. 3, c. 4 con p. 3, s. 4, c. 5. ¡El re sostenido siempre está por ahí!

## **Nino Kereselidze (01/07/2017) en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid**

*Ondine*. Más perlas, no tan empañado más articulado.

*Scarbo*. A veces no hay tanta garra ni tan impulsivo, a veces hay más *cantabile*.

## **Ondine**

Ahora hay una idea de moda que dice que el motivo del acompañamiento no cambia en la repetición como en el c. 4, t. 2. «Hazlo si quieres, yo lo hacía así».

S. 5: la anacrusa al primer compás sin *rit* pero flexible y en el tiempo fuerte limpiar pedal.

P. 2, s. 4, c. 2, tt. 2 y 3: reducir exceso de pedal.

P. 3, s. 2, c. 1: no empieces muy rápido con la izquierda para que no se agoten las notas, equilibrar. En general que se vaya con el ritmo y no se adelanten.

Todas las notas.

Mecánica y flexibilidad, y cantando siempre

P. 6, s. 5, c. 2: muy bien todas las notas.

P. 7, s. 2: la subida del último grupo con do sostenido en bajo, seguir y no parar mientras va al inicio del siguiente compás.

## **Le Gibet**

Tal cual como toques el motivo del ahorcado (dinámicamente hablando) así se queda para el resto de la pieza. Sin paradas, también es importante. Recuerda, Ravel dice que es lo que más se tiene que escuchar.

C. 17: *mf* mirando bien la partitura quizá el *mf* vaya para el motivo del ahorcado.

C. 28: fue demasiado abierto, la misma expresividad, pero no aumentes.

## **Scarbo**

Ten en cuenta en el c. 1 está escrito *pp* pero también acento «>» sobre la primera. Acento se refiere a atacar más rápido.

En el c. 2 izquierda de vez en cuando enseñame que tocas.

Más en c. 32.

C. 55: escuchar mejor do sostenido, re sostenido, la sostenido, sol sostenido, do sostenido y sol sostenido.

C. 57: ¡difuminar es un gesto artístico pero en realidad quiero oír todo!

C. 93: oír todas las notas.

Del c. 110 al c. 114 todas las notas de la izquierda y de la derecha.

El c. 121 es *sourdine* no te olvides. Hacer todos los silencios para respirar bien (p. 5, s. 2, c. 3, t. último o p. 5, s. 4, c. 3, t. último) y en tiempo estricto.

P. 5, s. 4, c. 4: siente y toca todas las notas.

- P. 6, s. 2, c. 2: aún queda por crecer.
- P. 6, s. último, c. penúltimo: dientes = cada nota, todo.
- P. 7, s. 4, cc. 1 y 2: hacer bien, notas al final arañar un poco (pero en disminuyendo).
- P. 8, s. 2, c. 3: baile descarado, todas las notas.
- P. 10, s. 2, c. 3: ¡la respiración importante!
- P. 11, s. 3, c. 3: no atropelles el *p*.
- P. 13, s. 3, c. 5: me gusta el re sostenido primero como campana.
- P. 13, s. 5: todas las notas de este pasaje deletrear.
- P. 16, s. 1: casi sin pedal. Como sugerencia se podría poner pedal de en medio.
- P. penúltima: como un león, las manos desde mucha altura se refiere Nino.
- P. última, s. 4, c. 3: a veces entras sin preparación, siente ese impulso que surge antes que la mano.

**Nino Kereselidze (09/07/2017) en el Centro Superior Katarina  
Gurska de Madrid**

¡No te acostumbres a rozar ni una nota, cuando falles corrige en seguida!  
También no sueltes demasiado rápido (a la ligera) las notas.

**Nino Kereselidze (18/01/2020) en el Centro Superior Katarina  
Gurska de Madrid (11h a 13h)**

***Scarbo***

No es música romántica, pero es emocional (c. 32 al 35, por ejemplo). Juega un poco más. Me faltó emoción. Todas esas pequeñas cosas tienen que ser muy espectaculares.

El ritmo lo tienes controlado. No te pases de la línea con el tempo.  
La escritura de las olas es demasiado calculada.





## **7.4. Transcripción de los apuntes de las sesiones de estudio**

**10/08/2017**

Enseñanzas de dejar el peso de Rouvier. Siempre con la respiración de diafragma.

Estando sentado. Elevamos un poco el hombro para iniciar la subida. Empezamos a subir el codo únicamente. Entonces sentiremos cómo la tensión se forma en el hombro específicamente en el músculo deltoides. Cuando ya el codo esté paralelo al hombro paramos de subir, y nos aseguramos de que la parte después del codo esté muy relajada cogiendo el bíceps. Una vez llegados aquí, hacemos grúa del tronco hacia delante y del brazo hacia el teclado. Cuando esté en el teclado ponemos la mano y volvemos a asegurar que esté muy relajada de la misma manera mencionada. Entonces ya liberamos la tensión. La tensión del deltoides sentirla desde ahí hasta la mano (es muy importante notar como fluye y desemboca).

Estando de pie. Trabajando los ejercicios de dejar caer el peso del brazo que me enseñó Rouvier antes de ponerse al piano trabajarlos de pie (se siente mejor el peso, en mi opinión). Mientras los practico de pie es importante subir el brazo tal cual lo hacemos cuando estoy sentado, con el codo a la altura del hombro. A continuación, nos aseguramos que el deltoides tiene su tensión, que el antebrazo está totalmente relajado. Primero sentir con los ojos cerrados la liberación de esa tensión. Y segundo, sentir con los ojos cerrados la liberación de tensión con la mano puesta en la zona que liberamos.

Observaciones: También se puede detener la caída con el brazo opuesto cuando se hace la caída y liberación de esa tensión para comprobar que el brazo objeto del ejercicio está totalmente relajado.

**04/09/2017**

Tienen que sonar todas las notas con el sonido que quieres.

Al principio pensaba «si suena bien ya está», adaptando cada vez el nivel de «bien» a la habilidad que poseía).

**15/10/2017**

Capacidad de velocidad del dedo (velocidad y precisión, en ocasiones es extraño porque el sonido sale sin proyección ni dirección).

Una vez comprendido y muy asimilado y por supuesto conseguido en la praxis, obtener de igual modo la relajación y timbrar (al corazón del sonido) cada nota en su correspondiente volumen (dinámica).

### **05/11/2017**

Peso (sonido).

Movimiento de espalda, brazo, codo, muñeca (flexibilidad y relajación).

### **15/11/2017**

Primero se escucha la obra, luego se vuelve a escuchar con la partitura que utilizarás para estudiarla y haciendo como de director. Luego coges la partitura y la tocas a primera vista a una velocidad que no permita pararte con implicación emocional. Después, coges la partitura, la empiezas a digitar (es bueno también que digitándola también te emociones; mejor está si esto lo haces fuera del piano para mejorar la escucha interna de la música). Una vez que esté digitada buscas información sobre el contexto histórico de la obra y del compositor en esa época. Cuando ya lo tienes todo esto vuelves al piano y empiezas a analizar la estructura de las frases encontrando en cada frase pequeñas inspiraciones (ahí se descubren los elementos más pequeños de la pieza) siempre con todo el sentimiento adecuado ya al nivel de conocimiento que tenemos de la obra. Ya ahí comenzamos la memorización y hasta que no la tengamos completamente memorizada no subimos la velocidad. Teniéndola ya en la cabeza pasamos a la memorización corporal comprobando bien todos los movimientos (ajustados también al contexto de la obra) siempre conectados a la música. Cada vez que se toque el piano que sea por devoción.

### **30/11/2017**

Que la mitad de la banqueta sea justo el pedal de en medio.

La cabeza por delante de los dedos.

Interpreta la obra como si fuese la primera vez que la tocas.

### **26/12/2017**

Trabajar hasta sentirse satisfecho con una obra, después pasar a otra y así progresarán a una velocidad increíble. Sonido bonito e interpretación correcta.

**28/01/2018**

Para obtener la «brillantez» de la que habla Nino: la mano en una posición, buscar la relajación y velocidad en solo un dedo, pensar en pulsar hacia abajo, con la visualización acumular energía en el dedo que vaya a tocar, cuanto menos movimiento repercute en los otros dedos más energía se concentra en un dedo.

Después de todo ese ejercicio mecánico, viene la verdadera música donde ahí obtiene una dimensión.

**08/02/2018**

En cuanto a la técnica pianística. Para pulsar muy rápido no teclear con el dedo, que éste se pose sobre la tecla y mentalmente pensar en una energía que fluye hacia el dedo y se concentra en él, ayudan decirnos las palabras relajado y veloz. Cuando visualicemos el dedo tenemos que localizar la zona por la que tiene que fluir la energía, para eso podemos pulsar la tecla con mucha levedad (que no la haga sonar ni siquiera llegar al doble escape).

**16/03/2018**

Sí es necesario canto interior (desde la pura emoción) desde la pura belleza y regocijar cerrando sentidos utilizando exclusivamente el oído.

Si quieres destacar otra vez tiene que escucharse la resolución de dicha voz si no se escuchan como melodía.

**11/04/2018**

Rouvier: »la semana que mejoré más yo fue cuando estuve practicando sin pedal. Mejora muchísimo el *legato*».

**03/05/2018**

Lo más importante es cuánto sentimiento (emoción o pasión) pongas en una interpretación. Eso es lo que fascina a todos los humanos.

**12/06/2018**

Quinto dedo que se note, siempre con sonido timbroso.

Practicar desde la espiritualidad, escuchando cerca.

**04/07/2018**

Esa naturalidad yo la conseguí tras varios días esforzarme con el entrenamiento técnico que sé. Entonces no hice piano durante un día y al siguiente toqué y me salía esa naturalidad, con emoción y técnica que me permitía esa relajación también y ese buen sonido que da.

**23/08/2018**

Todas las enseñanzas de Patsy (flexibilidad de muñeca y codo seguir en todo) no hay que olvidar.

Lo que me decía Nino es simplemente que llene espacio, porque yo imaginariamente lo siento así, o sea, como con más sonido.

**14/09/2018**

Tocar variando un fragmento u obra en *fff* y muy rápido o *staccatto* y *ppp*, etc.

También es bueno hacer los ejercicios de fortalecimiento bajando y subiendo lentamente la tecla. Para saber cuán lento, guiarse por que la nota no suene

**01/10/2018**

En la técnica pianística la técnica existe: es ese entrenamiento que aunque no haya ninguna emoción te sale todo al 100% y con muy buen sonido. Ahora, lo que engancha es esa emoción que desgarrar de alguna forma y provoca una expansión del ser, una sensación de exaltación.

**05/11/2018**

Fijar bien silencios y mejorar sonido. Estudiar técnica desde emoción.

**09/12/2018**

Al final de las obras hasta que no se termine no despegues las manos del teclado. Antes de eso, además quita los pedales.

Como si todo estuviese dentro de una misma ligadura. Dentro de una línea que hay que siempre seguir adelante.

**20/01/2019**

Exageramos emociones. Hay que llenar.

La práctica está para destruir barreras. El sentimiento para hacer amena la práctica.

### **02/02/2019**

Con una de las profesoras que he tenido no era tan difícil interpretar. Había que hacer lo que ponía en la partitura y ya está, el sentimiento es inherente a la persona.

### **20/03/2019**

Gesto. No adelantar movimiento. Aguantar posición hasta que ya toque dar la/s siguiente/s nota/s.

Emoción. Pasar todo melodiosamente. No hay acompañamientos, hay melodías. Siempre cantando. Siempre con intensidad ya sea *f* o *p*.

Pensar que todo es melodía

### **05/04/2019**

Serie de ejercicios técnicos para potenciar la fortaleza de los dedos y su independencia.

Prestar atención al diseño: si sube, baja, si salta, es decir, procede con una distancia de 4<sup>a</sup> o superior, etc. Esto suele ser una señal de que la melodía comienza una nueva semifrase.

Al principio aplicaba un impulso/movimiento de muñeca/movimiento emocional para cada nota.

### **19/05/2019**

Los dedos hasta el fondo del teclado incluso cuando hay ligaduras.

### **15/06/2019**

Escuchar cómo decae el sonido de una nota para ir a la siguiente.

Coges una página y la repites una y otra vez. Le subes velocidad conforme veas que todo lo que está escrito se cumple con fluidez y automatismo. Con las repeticiones ya casi la tendrás de memoria. La memoria no debe venir impuesta sino debe ser por la repetición constante.

**03/07/2019**

Comprendí que dentro de una misma ligadura pueden haber más de un movimiento de muñeca/codo/brazo.

**22/08/2019**

Cantar (interiormente) ligado con dirección siempre adelante hasta el final.  
Gran frase.

Las escalas han de estar guiadas con canto interior también.

**30/09/2019**

Escuchar la melodía hasta el final del valor las notas.

**04/10/2019**

Reproducir mentalmente lo que tocarás antes de tocarlo.

**21/10/2019**

Tocar ligando todo con todo. Derivado del canto ligado.

Tocar nota a nota. Sin adelantar. Que todo vaya a su tiempo (movimientos de los dedos, movimientos de la muñeca, codo brazo y, lo más importante, canto interior). Ej: do 4, re 4, mi 4 negras. Aquí, para la primera nota haremos un movimiento (siempre cantando imaginariamente) y, aunque la intensidad de la nota decaiga nuestro canto interior no lo hará. No nos moveremos. No tenemos que imaginar lo que viene después simplemente cantar esa nota. Luego, para tocar la siguiente nota, el canto interior debe ser directo (cortante, brusco) a la siguiente nota. De la misma manera los movimientos de los dedos, la muñeca, el brazo, en resumen, TODO EL CUERPO también será directo. Para pasar a la siguiente nota se procederá de la misma forma. A veces lo que hay que hacer es sensibilizar al alumno de la altura de la nota.

El paso de nota a nota SIEMPRE será directo y tenemos que cumplir con la duración de la nota anterior. Comenzamos a cantar la siguiente nota cuando le toca. El cuerpo irá en consonancia a lo directo que sea el canto por lo que será lo más rápido posible en el desplazamiento de nota a nota. Con este ejercicio se consigue individualizar y conectar al máximo con la música. Cuando la velocidad suba, tantos movimientos grandes del cuerpo en series de fusas (por ejemplo) se tendrán que ir

reduciendo a movimientos de dedo o incluso impulsos musculares pero NUNCA renunciando al canto interior ni a mantener la intensidad del canto durante la duración de la nota. ¡Es muy importante cumplir con esto último!

### **08/11/2019**

Mantener a toda costa la dinámica en la que estamos. Si dice *p* es piano. Cumplir con cualquier otro principio (perfil melódico, ej.) no se permite si transgrede la dinámica en la que estamos.

### **28/12/2019**

El tronco (cuerpo) siempre acompaña a las manos. En los ejercicios de endurecimiento me he dado cuenta de la importancia de esto.

### **07/01/2020**

Un impulso muscular a cada nota.

Método de comprobar qué digitación es mejor. La mejor digitación será la que, una vez puestos los dedos en unas teclas, menos tengan que cambiar de teclas





## 7.5. Tabla de anotaciones de los Resúmenes

Cada celda de la columna *Transcripción* está asociada a un párrafo de la transcripción elaborada en el anexo 3 punto.

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
PATSY TOH (2013) EN LA ROYAL ACADEMY OF MUSIC DE LONDRES	
<i>Ondine</i>	
<b>01-T130-1.</b> «En <i>Ondine</i> el patrón que hace la m.d. no se cambia incluso cuando está en la p. 1, s. 3, c. 1, t. 3».	
La cosa importante es concentrarse en el acorde repetido, hacerlo muy cerca del teclado, la mano hacia el pulgar, y muy delicado.	<b>02-T130-2a.</b> La cosa importante es concentrarse en el acorde repetido, hacerlo muy cerca del teclado, la mano hacia el pulgar, y muy delicado.
	<b>03-T130-2b.</b> «[...] [hacer el acorde repetido] muy cerca del teclado [...]».
	<b>04-T130-2c.</b> «[...] [hacer el acorde repetido con] la mano hacia el pulgar».
	<b>05-T130-2d.</b> «[...] [hacer el acorde repetido] muy delicado».
«La m.i. estudiarla muy <i>legato</i> todo».	<b>06-T130-3a.</b> «La m.i. estudiarla [toda] <i>legato</i> ».
	<b>07-T130-3b.</b> «[...] muy <i>legato</i> todo».

NINO KERESELIDZE (02/05/2014) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

<i>Ondine</i>	
En <i>Ondine</i> sí que tiene que haber estabilidad, pero luego hay una flexibilidad de tempo que se da con nuestra emoción. Tú escuchas mucho, vigilas, controlas, que está muy bien pero también quiero escuchar la relación entre el sonido y tu voz, tu alma, emoción	<b>01-K5/140-1a.</b> «En <i>Ondine</i> sí que tiene que haber estabilidad [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
pura. La emoción también te da mucha expresividad corporal, es decir, gestual.	
	<b>02-K5/140-1b.</b> «En <i>Ondine</i> [...] hay una flexibilidad de tempo que se da con nuestra emoción».
	<b>03-K5/140-1c.</b> «Tú escuchas mucho, vigilas, controlas, que está muy bien pero también quiero escuchar la relación entre el sonido y tu voz, tu alma, emoción pura».
	<b>04-K5/140-1d.</b> «La emoción también te da mucha expresividad corporal, es decir, gestual».
Aquí se puede sacar magia. Hechizar el sonido. Más flexibilidad. Sigue siendo una petición de amor, según Nino.	<b>05-K5/140-2a.</b> «Aquí se puede sacar magia».
	<b>06-K5/140-2b.</b> «Hechizar el sonido».
	<b>07-K5/140-2c.</b> «Más flexibilidad».
	<b>08-K5/140-2d.</b> «Sigue siendo una petición de amor, según Nino».
C. 4, m.i., t. 2: Nino toma más tiempo entre sol sostenido y la nota anterior y a ese sol sostenido le da más intensidad.	<b>09-K5/140-3a.</b> «C. 4, m.i., t. 2: Nino toma más tiempo entre sol sostenido y la nota anterior [...]».
	<b>10-K5/140-3b.</b> «C. 4, m.i., t. 2: [...] a ese sol sostenido le da más intensidad».
<b>11-K5/140-4.</b> « <i>ppp</i> ya no es tanto intensidad como carácter».	
<b>12-K5/140-5.</b> «Trabajar como un poeta».	
<b>13-K5/140-6.</b> «Cuando trabajamos la mecánica siempre lo estamos haciendo con vistas a una idea de cómo lo queremos».	
<b>14-K5/140-7.</b> «C. 42: el acompañamiento son deditos, no dedos».	
<b>15-K5/140-8.</b> «Deletrear todo bien».	
<b>16-K5/140-9.</b> «C. 75: hormigueo».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<p><b>17-K5/14O-10.</b> C. 84: la octava de re se presiona silenciosamente, se pone el pedal de en medio y así obtenemos resonancia de eso durante todos esos cuatro compases.</p>	
<p>NINO KERESLIDZE (06/08/2014) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA GURSKA DE MADRID</p>	
<p><b>01-K8/14-1.</b> «Academicismo lo hacemos en casa, en el escenario hay que dar algo nuevo».</p>	
<p><i>Ondine</i></p>	
<p><b>02-K8/14O-2.</b> «C. 1: no insistir en el acompañamiento».</p>	
<p>C. 66: más libertad, Neptuno. Más generosidad armónica, aun vigilando cada nota, con calidad de articulación.</p>	<p><b>03-K8/14O-3a.</b> «C. 66: más libertad [...]».</p>
	<p><b>04-K8/14O-3b.</b> «C. 66: [...] [como un] Neptuno».</p>
	<p><b>05-K8/14O-3c.</b> «C. 66: [...] Más generosidad armónica [...]».</p>
	<p><b>06-K8/14O-3d.</b> «C. 66: [...] vigilando cada nota».</p>
	<p><b>07-K8/14O-3e.</b> «C. 66: [...] con calidad de articulación».</p>
<p><b>08-K8/14O-4.</b> «C. 30: más emotivo».</p>	
<p>C. 41: llena atmósfera con color y timbre. Muy acuático, imita peces.</p>	<p><b>09-K8/14O-5a.</b> «C. 41: llena atmósfera con color y timbre».</p>
	<p><b>10-K8/14O-5b.</b> «C. 41: [...] Muy acuático, imita peces».</p>
<p><b>11-K8/14O-6.</b> «C. 72 y siguientes: evitar parar entre arpeggios».</p>	
<p><b>12-K8/14O-7.</b> «C. 89: que timbre sobre todo en la llegada al registro agudo».</p>	
<p><i>Le Gibet</i></p>	
<p><b>13-K8/14L-8.</b> «En el motivo <i>perpetuum mobile</i> hay una línea interna de dirección. La posición corporal que se vea afectada por esto».</p>	
<p>El pedal de si bemol tiene que molestar de lo insistente. Hurgar en el sonido</p>	<p><b>14-K8/14L-9a.</b> «El pedal de si bemol tiene que molestar de lo insistente».</p>

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
(idea de los clavos de Cristo parecido a Bach en la fuga en sol menor con la repetición del do en la primera aparición del sujeto, idea mía).	
	<b>15-K8/14L-9b.</b> «Hurgar en el sonido (idea de los clavos de Cristo parecido a Bach en la fuga en sol menor con la repetición del do en la primera aparición del sujeto, idea mía)».
Hay sentimiento y fascinación. Escenario de horror, lamento.	<b>16-K8/14L-10a.</b> «Hay sentimiento y fascinación».
	<b>17-K8/14L-10b.</b> «Escenario de horror, lamento».
<i>Scarbo</i>	
<b>18-K8/14S-11.</b> «Has adquirido buena mordacidad».	
<b>19-K8/14S-12.</b> «No parar tanto en el c. 7 que hay con calderón y <i>trés long</i> , parabas 10 compases».	
<b>20-K8/14S-13.</b> «C. 80: con calidad».	
Cc. 78 al 79: con calidad de <i>staccatto</i> . Practica con más intensidad.	<b>21-K8/14S-14a.</b> «Cc. 78 al 79: con calidad de <i>staccatto</i> ».
	<b>22-K8/14S-14b.</b> «Cc. 78 al 79: [...] Practica con más intensidad».
	<b>23-K8/14S-14c.</b> «Cc. 78 al 79: [...] con más intensidad».
C. 314: es <i>ppp</i> pero llenar sala. Los siguientes compases generoso los <i>fortes</i> .	<b>24-K8/14S-15a.</b> «C. 314: es <i>ppp</i> pero llenar sala».
	<b>25-K8/14S-15b.</b> «C. 314: [...] Los siguientes compases generoso los <i>fortes</i> ».
<b>26-K8/14S-16.</b> «C. 366: la semicorchea tomar algo más de tiempo, ten en cuenta que pone <i>un peu retenu</i> ».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
--------------------------------	-------------

NINO KERESLIDZE (20/12/2014) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

<i>Ondine</i>	
En general meterle velocidad, pero antes, hacerlo una vez leyendo muy bien lo que está en la partitura.	<b>01-K12/14O-1a.</b> «[tocarla] una vez leyendo muy bien lo que está en la partitura».
	<b>02-K12/14O-1b.</b> «[...] [tocarla] leyendo muy bien lo que está en la partitura».
	<b>03-K12/14O-1c.</b> «[...] [luego de leer muy bien la partitura] meterle velocidad [...]».
	<b>04-K12/14O-1d.</b> «[...] meterle velocidad [...]».
<b>05-K12/14O-2.</b> «Importante leer lo que dice Patsy Toh en anterior página [véase la primera clase de este anexo]».	
<b>06-K12/14O-3.</b> «Fijar bien la digitación en la p. 3, s. 2, c. 2».	
P. 6, s. 3, t. 3: en el cambio de armonía que se escucha sol menor - fa sostenido mayor se puede hacer cambio de mano. En el cuarto tiempo do natural mano izquierda.	<b>07-K12/14O-4a.</b> «P. 6, s. 3, t. 3: [...] en el cambio de armonía que se escucha sol menor - fa sostenido mayor se puede hacer cambio de mano».
	<b>08-K12/14O-4b.</b> «P. 6, s. 3, t. 3: [...] En el cuarto tiempo do natural mano izquierda».
P. 6, s. 4, cc. 1 y 2: al principio del compás velocidad de la mano izquierda para llegar sin perder calidad del sonido haciendo lo que está escrito.	<b>09-K12/14O-5a.</b> «P. 6, s. 4, cc. 1 y 2: al principio del compás [tocar con] velocidad [...] la mano izquierda para llegar sin perder calidad del sonido [...]».
	<b>10-K12/14O-5b.</b> «P. 6, s. 4, cc. 1 y 2: [mano izquierda veloz] haciendo lo que está escrito».
<b>11-K12/14O-6.</b> «P. 6, s. ultimo, c. 2 y siguientes 2: practicar aunque son muy incómodos».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>12-K12/14O-7.</b> «P. 7, s. 3, y siguientes cinco sistemas: ¡Atención! Mano derecha y mano izquierda».	
<b>13-K12/14O-8.</b> «P. 9, s. último: siempre en m.d. re natural».	
<b>14-K12/14O-9.</b> «P. 9, s. 2 y siguientes dos sistemas: que las notas coincidan con grupos irregulares de cada mano».	
<b>15-K12/14O-10.</b> «P. 11, s. 1: en cuanto al arpegiado del final del compás, el sol sostenido 1 es como si estuviera ligado al bajo del siguiente compás (sol sostenido 1)».	
Quietud. El principio estudiarlo solo los acordes no el floreo (la natural) a tempo rápido. Cuando empieza lo virtuoso, como perlas, puntillismo musical, capacidad de tocar preciso sin perder ningún sonido.	<b>16-K12/14O-11a.</b> «Quietud».
	<b>17-K12/14O-11b.</b> «El principio estudiarlo solo los acordes no el floreo (la natural) a tempo rápido».
	<b>18-K12/14O-11c.</b> «El principio estudiarlo [...] a tempo rápido».
	<b>19-K12/14O-11d.</b> «Cuando empieza lo virtuoso, como perlas [...]».
	<b>20-K12/14O-11e.</b> «Cuando empieza lo virtuoso, [...] puntillismo musical [...]».
	<b>21-K12/14O-11f.</b> «[...] capacidad de tocar preciso [...]».
	<b>22-K12/14O-11g.</b> «[capacidad de tocar] sin perder ningún sonido».
P. 3, s. último, c. 1: como con manos gigantes con dedos grandes pero ligero, capacidad de pinzar.	<b>23-K12/14O-12a.</b> «P. 3, s. último, c. 1: como con manos gigantes con dedos grandes pero ligero [...]».
	<b>24-K12/14O-12b.</b> «P. 3, s. último, c. 1: [...] capacidad de pinzar».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 5, s. 2, segunda parte del compás: pequeño con bellas frases.	<b>25-K12/14O-13a.</b> «P. 5, s. 2, segunda parte del compás: pequeño [...]».
	<b>26-K12/14O-13b.</b> «P. 5, s. 2, segunda parte del compás: [...] con bellas frases».
<b>27-K12/14O-14.</b> «Está lleno de cambios drásticos. ¡Hacerlos!»	
<b>28-K12/14O-15.</b> «P. 7, s. 2: no pararse mucho».	
<i>Le Gibet</i>	
En general practicar a un tempo rígido y un poco más de lo normal.	<b>29-K12/14L-16a.</b> «En general practicar a un tempo rígido y un poco más de lo normal».
	<b>30-K12/14L-16b.</b> «[...] practicar a un tempo rígido [...]».
	<b>31-K12/14L-16c.</b> «[...] practicar a un tempo [...] un poco más de lo normal».
Es como un <i>perpetuum mobile</i> de si bemol (no cesa), así que tiene que escucharse bien siempre esa nota, que se quede en el oído por insistencia. Tiene que llegar a resultar molesto, como una obsesión.	<b>32-K12/14L-17a.</b> «Es como un <i>perpetuum mobile</i> de si bemol (no cesa), así que tiene que escucharse bien siempre esa nota [...]».
	<b>33-K12/14L-17b.</b> «[...] [el si bemol] que se quede en el oído por insistencia».
	<b>34-K12/14L-17c.</b> «Tiene que llegar a resultar molesto como una obsesión».
<b>35-K12/14L-18.</b> «El pulso va a la corchea».	
<b>36-K12/14L-19.</b> «P. 4, s. 1, c. 1, la sexta corchea (contando el silencio) la nota más baja de la izquierda: como ya la toco en el acorde anterior se podría decir que está ligada. Hacemos esto porque no llega mi mano a dar el acorde completo, y entonces lo que estaba diciendo de hacer es no tocar el fa bemol porque como antes el re bemol está ligado al siguiente acorde el fa bemol podría también estarlo (a lo mejor es fallo de la editorial) aunque no lo está».	
Crear atmósfera, con exigencia sonora.	<b>37-K12/14L-20a.</b> «Crear atmósfera [...]».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>38-K12/14L-20b.</b> «[...] con exigencia sonora».
P. 2, s. 2, c. 2: estudiar a tempo acordes y no fallar, que se siga escuchando el si bemol.	<b>39-K12/14L-21a.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: estudiar a tempo acordes [...]».
	<b>40-K12/14L-21b.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: estudiar a tempo [...]».
	<b>41-K12/14L-21c.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: [acordes] no fallar [...]».
	<b>42-K12/14L-21d.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: [...] que se siga escuchando el si bemol».
<b>43-K12/14L-22.</b> «P. 4, s. 2, c. 2: el fa bemol que se anticipa, ligado al acorde».	
<i>Scarbo</i>	
En general meterle velocidad, pero antes tenerlo en los dedos fijando todo lo que está en la partitura (articulaciones, dinámicas, arreglos) siempre con toda la emoción.	<b>44-K12/14S-23a.</b> «[tener la obra] en los dedos fijando todo lo que está en la partitura (articulaciones, dinámicas, arreglos) siempre con toda la emoción [...]».
	<b>45-K12/14S-23b.</b> «[...] [tocar la obra] fijando todo lo que está en la partitura (articulaciones, dinámicas, arreglos) [...]».
	<b>46-K12/14S-23c.</b> «[fijar lo que está en la partitura] siempre con toda la emoción».
	<b>47-K12/14S-23d.</b> «En general meterle velocidad [después de hacer lo anterior]».
	<b>48-K12/14S-23e.</b> «En general meterle velocidad [después de hacer lo anterior]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 2, s. 1, c. 2, m.i.: tiene un fa doble sostenido, esa nota coger con la mano derecha. Lo mismo en el último compás con el primer mi sostenido.	<b>49-K12/14S-24a.</b> «P. 2, s. 1, c. 2, m.i.: tiene un fa doble sostenido, esa nota coger con la mano derecha».
	<b>50-K12/14S-24b.</b> «P. 2, s. 1, c. 2, m.i.: [...] Lo mismo en el último compás [coger] el primer mi sostenido [con la mano derecha]».
La parte central estudiar muy bien a velocidad real.	<b>51-K12/14S-25a.</b> «La parte central estudiar muy bien a velocidad real».
	<b>52-K12/14S-25b.</b> «[...] estudiar [...] a velocidad real».
P. 8, s. 2, c. 3: para evitar tocar la tercera de sol sostenido si sostenido podemos incluir la tercera en el arpegio de la derecha, arpegiando la tercera obviamente. Esto se puede hacer (si lo quiero hacer bien, si no también bien) porque es casi imperceptible que se den cuenta. Lo mismo cuando se repita compases después.	<b>53-K12/14S-26a.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: para evitar tocar la tercera de sol sostenido si sostenido podemos incluir la tercera en el arpegio de la derecha, arpegiando la tercera obviamente. Esto se puede hacer (si lo quiero hacer bien, si no también bien) porque es casi imperceptible que se den cuenta».
	<b>54-K12/14S-26b.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: [...] Lo mismo [esto es incluir la tercera en el arpegio de la derecha arpegiándola] cuando se repita compases después».
<b>55-K12/14S-27.</b> «Fijar todos los arreglos de la partitura».	
Ritmo impresionante, y muy articulado con potencia de dedo, activo.	<b>56-K12/14S-28a.</b> «Ritmo impresionante [...]».
	<b>57-K12/14S-28b.</b> «[...] y muy articulado [...]».
	<b>58-K12/14S-28c.</b> «[articular] con potencia de dedo [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>59-K12/14S-28d.</b> «[dedo] activo».
<b>60-K12/14S-29.</b> «P. 2, s. último, c. último: fijar digitación».	

NINO KERESLIDZE (31/01/2015) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

<i>Ondine</i>	
<b>01-K1/150-1.</b> «Aunque sea música impresionista que no esté desprovista de una conexión fuerte que «despierte interior»».	
Lo que podemos sacar del romanticismo en cuanto a sentir no podemos sacarlo de Bach, por lo que en el impresionismo no podemos expresar de la misma manera, pero «yo quiero vivir cada carácter» (elemento), quiero vivir la seriedad y contención con pasión. El primer elemento que sucede es el medio trémolo ese con mucha luz y no apagar nunca. El tema que viene después dibujar una línea bastante buena.	<b>02-K1/150-2a.</b> «Lo que podemos sacar del romanticismo en cuanto a sentir no podemos sacarlo de Bach, por lo que en el impresionismo no podemos expresar de la misma manera [...]».
	<b>03-K1/150-2b.</b> «[...] «yo quiero vivir cada carácter» (elemento), quiero vivir la seriedad y contención con pasión».
	<b>04-K1/150-2c.</b> «El primer elemento que sucede es el medio trémolo [...] con mucha luz [...]».
	<b>05-K1/150-2d.</b> «El primer elemento que sucede es el medio trémolo [...] [,] no apagar nunca».
	<b>06-K1/150-2e.</b> «El tema que viene después dibujar una línea bastante buena».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>07-K1/150-3.</b> «P. 1, s. 4, c. 2: el final de este compás no se retrasa final de una frase y comienzo de otra».	
<b>08-K1/150-4.</b> «P. 2, s. 3: el elemento en fusas cambia constantemente de tesitura que se escuche».	
<b>09-K1/150-5.</b> «P. 2, s. 1: aquí vamos de <i>ppp</i> a <i>pp</i> , así que subir con más luz».	
<b>10-K1/150-6.</b> «En realidad, esta obra aparenta ser un <i>perpetuum mobile</i> con el tema, al igual que lo es la segunda pieza con el elemento sobre el si bemol».	
P. 2, s. 4: durante esta zona estamos en <i>ppp</i> que se escuche el tema pero también una calidad sonora que se dibuja con las fusas muy vivo.	<b>11-K1/150-7a.</b> «P. 2, s. 4: durante esta zona estamos en <i>ppp</i> que se escuche el tema [...]».
	<b>12-K1/150-7b.</b> «P. 2, s. 4: durante esta zona estamos en <i>ppp</i> [que se escuche una] calidad sonora que se dibuja con las fusas [...]»
	<b>13-K1/150-7c.</b> «P. 2, s. 4: [...] las fusas muy vivo».
Darse cuenta de que la primera vez es <i>ppp</i> , la segunda <i>pp</i> y la tercera <i>p</i> . También tener en cuenta los reguladores y todo lo que está en la partitura.	<b>14-K1/150-8a.</b> «Darse cuenta de que la primera vez es <i>ppp</i> , la segunda <i>pp</i> y la tercera <i>p</i> ».
	<b>15-K1/150-8b.</b> «También tener en cuenta los reguladores [...]».
	<b>16-K1/150-8c.</b> «[...] tener en cuenta [...] todo lo que está en la partitura».
P. 2, s. 3: el tema como va en arpeggios coincide con la primera fusa, va totalmente cuadrado.	<b>17-K1/150-9a.</b> «P. 2, s. 3: el tema como va en arpeggios coincide con la primera fusa [...]».
	<b>18-K1/150-9b.</b> «P. 2, s. 3: [...] va totalmente cuadrado».
<b>19-K1/150-10.</b> «P. 4, c. 1: el si becuadro cambia a si sostenido».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
En general teniendo muy en cuenta que no sea ecléctico (que no se divida mucho la frase) con más continuidad del tempo, ya que está ese elemento primogénito en fusas. NOTA: el final de una frase del tema se enlaza con otra, es un eje de melodía.	<b>20-K1/15O-11a.</b> «En general teniendo muy en cuenta que no sea ecléctico (que no se divida mucho la frase) [...] ya que está ese elemento primogénito en fusas».
	<b>21-K1/15O-11b.</b> «[...] con más continuidad del tempo [...] ya que está ese elemento primogénito en fusas».
	<b>22-K1/15O-11c.</b> «NOTA: el final de una frase del tema se enlaza con otra, es un eje de melodía».
<i>Scarbo</i>	
Corregir las notas falsas de <i>Scarbo</i> de la p. 14, s. 6, c. 1, t. 2 es un error de la edición porque escribe fa sostenido en vez de fa becuadro.	<b>23-K1/15S-12a.</b> «Corregir las notas falsas de <i>Scarbo</i> de la p. 14, s. 6, c. 1, t. 2 [...]».
	<b>24-K1/15S-12b.</b> «[...] 14, s. 6, c. 1, t. 2 es un error de la edición porque escribe fa sostenido en vez de fa becuadro».
P. 1, s. 5: <i>Vif</i> significa vivo como <i>vivace</i> y después se coge este tempo para el tema.	<b>25-K1/15S-13a.</b> «P. 1, s. 5: <i>Vif</i> significa vivo como <i>vivace</i> [...]».
	<b>26-K1/15S-13b.</b> «P. 1, s. 5: [...] después coge este tempo [ <i>Vif</i> ] para el tema».
P. 2, s. 2, m.i.: si se hace en el mismo tempo se queda un poco pesado, llevarlo un poco adelante, pero pensar que es el mismo tempo. Contar por compases.	<b>27-K1/15S-14a.</b> «P. 2, s. 2, m.i.: si se hace en el mismo tempo se queda un poco pesado, llevarlo un poco adelante, pero pensar que es el mismo tempo [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>28-K1/15S-14b.</b> «P. 2, s. 2, m.i.: [...] Contar por compases».
<b>29-K1/15S-15.</b> «P. 2, s. 6, c. 2: cambio de carácter».	
P. 3, s. 2, c. 3: activo. La mano izquierda no frenarla, tempo estricto.	<b>30-K1/15S-16a.</b> «P. 3, s. 2, c. 3: activo [...]».
	<b>31-K1/15S-16b.</b> «P. 3, s. 2, c. 3: [...] La mano izquierda no frenarla [...]».
	<b>32-K1/15S-16c.</b> «P. 3, s. 2, c. 3: [...] La mano izquierda [...] tempo estricto».
P. 3, s. 4, c. 5: esto es muy español escuchar la armonía bien y después tocarlo con esa emoción, recordar que empieza en <i>pp</i> , después pasa a <i>p</i> y después <i>mf</i> desde aquí hasta siete compases después es más un pelín <i>accelerando</i> que un súper <i>crescendo</i> que también hay que hacerlo porque vamos a <i>ff</i> .	<b>33-K1/15S-17a.</b> «P. 3, s. 4, c. 5: esto es muy español [...]».
	<b>34-K1/15S-17b.</b> «P. 3, s. 4, c. 5: [...] escuchar la armonía bien y después tocarlo con esa emoción [...]».
	<b>35-K1/15S-17c.</b> «P. 3, s. 4, c. 5: [...] recordar que empieza en <i>pp</i> , después pasa a <i>p</i> y después <i>mf</i> [...]».
	<b>36-K1/15S-17d.</b> «P. 3, s. 4, c. 5: [...] desde aquí hasta siete compases después es más un pelín <i>accelerando</i> que un súper <i>crescendo</i> [...]».
	<b>37-K1/15S-17e.</b> «P. 3, s. 4, c. 5: [...] un súper <i>crescendo</i> [...] también hay que hacerlo porque vamos a <i>ff</i> .

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 4, s. 3: es como un reloj, la métrica inamovible. PERFECCIÓN MÁXIMA.	<b>38-K1/15S-18a.</b> «P. 4, s. 3: es como un reloj [...]».
	<b>39-K1/15S-18b.</b> «P. 4, s. 3: [...] la métrica inamovible».
	<b>40-K1/15S-18c.</b> «P. 4, s. 3: [...] PERFECCIÓN MÁXIMA».
P. 7, s. 3: el silencio son dos tiempos, esto también se hace en la p. 8, s. 1.	<b>41-K1/15S-19a.</b> «P. 7, s. 3: el silencio son dos tiempos [...]».
	<b>42-K1/15S-19b.</b> «P. 7, s. 3: [los dos tiempos de silencio] también se hace en la p. 8, s. 1».
P. 7, s. 4, cc 1 al 3: lo primero, empieza con <i>f</i> y disminuye; lo segundo, el final de este arpeggio como posibilidad se puede hacer con la mano derecha tocando el do sostenido con 1 y el la natural con 5; lo tercero, guiar a la mano izquierda con la mano derecha, hacerla en agrupaciones de 3+3+3+3+4 (esto sería a la derecha), 4+4+4+4+5 (esto sería la mano izquierda). Por último, recordar que sube una octava más. Ningún pasaje se amplía, es decir, se ensancha el tempo al final, ¡completamente directo!	<b>43-K1/15S-20a.</b> «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: lo primero, empieza con <i>f</i> y disminuye [...]»
	<b>44-K1/15S-20b.</b> «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] lo segundo, el final de este arpeggio como posibilidad se puede hacer con la mano derecha tocando el do sostenido con 1 y el la natural con 5».
	<b>45-K1/15S-20c.</b> «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] lo tercero, guiar a la mano izquierda con la mano derecha [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>46-K1/15S-20d.</b> «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] hacerla en agrupaciones de 3+3+3+3+4 (esto sería a la derecha), 4+4+4+4+5 (esto sería la mano izquierda)».
	<b>47-K1/15S-20e.</b> «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] Por último recordar que sube una octava más».
	<b>48-K1/15S-20f.</b> «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] Ningún pasaje se amplia [...]».
	<b>49-K1/15S-20g.</b> «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] Ningún pasaje [...] se ensancha el tempo al final [...]».
	<b>50-K1/15S-20h.</b> «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] ¡completamente directo!».
<b>51-K1/15S-21.</b> «P. 10, c. 2 y los tres siguientes: calmado».	
<b>52-K1/15S-22.</b> «P. 8, s. 4, c. 4, m.i.: no hacer todo eso de coger el re más agudo con la derecha».	
<b>53-K1/15S-23.</b> «P. 11, s. 6: pone un <i>PEU RETENU</i> pero no perder la lógica de duración de figuras».	
<b>54-K1/15S-24.</b> «P. 12, s. 3, c. 4: el primer si bemol se tiene que escuchar porque desde ahí se halla una nueva armonía».	
<b>55-K1/15S-25.</b> «P. 13: el enlace entre el s. 2 y 3 casi inmediato».	
P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: son amenazantes, cada nota con su propio sonido, los compases que siguen a estos cuatro exigir una calidad sonora impresionante dibujando una línea muy misteriosa y ocultista, hacer bien el cambio de pedal cuando cambia de tesitura y sigue subiendo.	<b>56-K1/15S-26a.</b> «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: son amenazantes [...]».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>57-K1/15S-26b.</b> «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] cada nota con su propio sonido [...]».
	<b>58-K1/15S-26c.</b> «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] los compases que siguen a estos cuatro exigir una calidad sonora impresionante [...]».
	<b>59-K1/15S-26d.</b> «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] dibujando una línea [...]».
	<b>60-K1/15S-26e.</b> «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] línea muy misteriosa y ocultista [...]».
	<b>61-K1/15S-26f.</b> «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] hacer bien el cambio de pedal cuando cambia de tesitura y sigue subiendo».
<b>62-K1/15S-27.</b> «Hacer un buen enlace con la frase que comienza en la p. 13, s. 5, c. 1».	
P. 12, s. 4, c. 4: ¿Qué significa este cambio de tempo? Significa que la corchea, que será la unidad en la que midamos el pasaje que sigue equivale su tempo, al tempo en el que antes medíamos la negra con puntillo. Esto también se puede aplicar a la p. 13. s. 5, c. 1.	<b>63-K1/15S-28a.</b> «P. 12, s. 4, c. 4: ¿Qué significa este cambio de tempo? Significa que la corchea, que será la unidad en la que medimos el pasaje que sigue equivale su tempo, al tempo en el que antes medíamos la negra con puntillo».
	<b>64-K1/15S-28b.</b> «P. 12, s. 4, c. 4: [...] [la equivalencia de corchea a negra con puntillo] también se puede aplicar a la p. 13. s. 5, c. 1».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 16: los primeros compases son como algo de hueso, castañuelas muy mecánico.	<b>65-K1/15S-29a.</b> «P. 16: los primeros compases son como algo de hueso [...]».
	<b>66-K1/15S-29b.</b> «P. 16: los primeros compases con como [...] castañuelas [...]».
	<b>67-K1/15S-29c.</b> «P. 16: los primeros compases [...] muy mecánico».
P. 16, s. 3, c. último: estudiar en una dirección el patrón y en dirección contraria.	<b>68-K1/15S-30a.</b> «P. 16, s. 3, c. último: estudiar en una dirección el patrón [...]».
	<b>69-K1/15S-30b.</b> «P. 16, s. 3, c. último: estudiar [...] el patrón [...] en dirección contraria».
«P. 18, s. 6, c. 3 y los siete siguientes: poco a poco queremos más volumen, por eso cuando tenemos octavas las queremos sonoras cada vez más».	<b>70-K1/15S-31a.</b> «P. 18, s. 6, c. 3 y los siete siguientes: poco a poco queremos más volumen [...]».
	<b>71-K1/15S-31b.</b> «P. 18, s. 6, c. 3 y los siete siguientes: [...] cuando tenemos octavas las queremos sonoras cada vez más».
<b>72-K1/15S-32.</b> «P. último, s. 5, c. 5: la primera nota, tal vez dejar resonar un poco».	
<i>Le Gibet</i>	
Practicar con potencia sonora y más rápido con mucha expresión.	<b>73-K1/15L-33a.</b> «Practicar con potencia sonora y más rápido con mucha expresión [...]».
	<b>74-K1/15L-33b.</b> «Practicar con potencia sonora [...]».
	<b>75-K1/15L-33c.</b> «Practicar [...] más rápido [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>76-K1/15L-33d.</b> «[...] con mucha expresión».
Necesitamos el vuelo del pájaro que es, después de haber tocado rápido, fijarnos en todos los detalles tocando lento.	<b>77-K1/15L-34a.</b> «Necesitamos el vuelo del pájaro que es, después de haber tocado rápido, fijarnos en todos los detalles tocando lento».
	<b>78-K1/15L-34b.</b> «[...] fijarnos en todos los detalles [...]».
	<b>79-K1/15L-34c.</b> «[...] tocando lento».
Practicar rápido es muy beneficioso.	<b>80-K1/15L-35a.</b> «Practicar rápido es muy beneficioso».
	<b>81-K1/15L-35b.</b> «Practicar rápido es muy beneficioso».

DMITRI BASHKIROV (21/09/2015 AL 27/09/2015) EN LA INTERNATIONAL  
MUSIC ACADEMY ENHARMONIA DE LA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA Y  
DANZA DE MARBELLA

<u>Norma de oro</u> Antes de tocar una obra, pasaje, etc. es necesario <i>singing it inside right</i> (cantarlo interiormente bien) después ya tocarlo. Si nosotros queremos adquirir alguna diferencia en lo que tocamos primero debemos plantearnos el pasaje de esta forma, después saber lo que queremos bien especificado y saber cómo hacerlo más tarde.	<b>01-B9/15-1a.</b> «Antes de tocar una obra, pasaje, etc., es necesario <i>singing it inside right</i> , (cantarlo interiormente bien) después ya tocarlo».
	<b>02-B9/15-1b.</b> «Si nosotros queremos adquirir alguna diferencia en lo que tocamos primero debemos plantearnos el pasaje de esta forma, después saber

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	lo que queremos bien especificado y saber cómo hacerlo más tarde».
Primero, saber lo que queremos. Segundo, tocar para ver si ello se corresponde con nuestro canto interior.	<b>03-B9/15-2a.</b> «Primero, saber lo que queremos».
	<b>04-B9/15-2b.</b> «Segundo, tocar para ver si ello se corresponde con nuestro canto interior».
<b>05-B9/15-3.</b> «Para estudiar bien lo que pone en la partitura, lo que queremos y tocamos debe ser coherente».	
En cuanto ponemos la emoción a veces los dedos no hacen exactamente lo que pone, es por eso que dicho momento ha de ser más asegurado. Estudiar con la emoción, es importante también como corrector, nos lleva a ser más realistas y espirituales.	<b>06-B9/15-4a.</b> «En cuanto ponemos la emoción a veces los dedos no hacen exactamente lo que pone [y queremos], es por eso que dicho momento ha de ser más asegurado».
	<b>07-B9/15-4b.</b> «Estudiar con la emoción, es importante también como corrector [...]».
	<b>08-B9/15-4c.</b> «Estudiar con la emoción [...] nos lleva a ser más realistas y espirituales».
Hay que saberse la partitura al milímetro. Absolutamente todo.	<b>09-B9/15-5a.</b> «Hay que saberse la partitura al milímetro».
	<b>10-B9/15-5b.</b> «Hay que saberse [...] Absolutamente todo [lo que está en la partitura]».

JACQUES ROUVIER (21/09/2015 AL 27/09/2015) EN LA INTERNATIONAL  
MUSIC ACADEMY ENHARMONIA DE LA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA Y  
DANZA DE MARBELLA (1ª CLASE)

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<i>Ondine</i>	
<b>01-Ro9/15(1)O-1.</b> <i>Ondina</i> es una sirena.	
<p>El primer acorde que aparece 3-2-1 en el primer elemento que aparece en fusas, además de la digitación correcta de 3-2-1, 5 etc., se debe de utilizar además de los dedos un poco la muñeca. Con 4 se puede bloquear la repetición. La idea es que el movimiento es en ocho.</p>	<p><b>02-Ro9/15(1)O-2a.</b> «El primer acorde que aparece 3-2-1 [luego 5, etc.] en el primer elemento que aparece en fusas [...]».</p>
	<p><b>03-Ro9/15(1)O-2b.</b> «[...] se debe de utilizar además de los dedos un poco la muñeca».</p>
	<p><b>04-Ro9/15(1)O-2c.</b> «Con 4 se puede bloquear la repetición [...]».</p>
	<p><b>05-Ro9/15(1)O-2d.</b> «La idea es que el movimiento es en ocho».</p>
<p>P. 1, s. 3, c. 1, t. 2: la variación que surge en este elemento y en los siguientes fue permitida por Ravel, de hecho a su alumno Perlemuter le permitió también hacerlo de la manera «fácil». Aunque si yo fuese a empezar esta pieza lo haría con la variación porque es un poco más difícil y a parte porque le otorga más timbre.</p>	<p><b>06-Ro9/15(1)O-3a.</b> «P. 1, s. 3, c. 1, t. 2: la variación que surge en este elemento y en los siguientes fue permitida por Ravel, de hecho a su alumno Perlemuter le permitió también hacerlo de la manera «fácil»».</p>
	<p><b>07-Ro9/15(1)O-3b.</b> «P. 1, s. 3, c. 1, t. 2: [...] Aunque si yo fuese a empezar esta pieza lo haría con la variación porque es un poco más difícil y a parte porque le otorga más timbre».</p>

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
En esta parte en general pensar como si la mano estuviese separada en 1-2-3 y el 5 y la otra cosa es que ningún acorde está en el mismo nivel (cada uno es más para arriba).	<b>08-Ro9/15(1)O-4a.</b> «En esta parte en general pensar como si la mano estuviese separada en 1-2-3 y el 5 [...]».
	<b>09-Ro9/15(1)O-4b.</b> «[...] la otra cosa es que ningún acorde está en el mismo nivel (cada uno es más para arriba)».
<b>10-Ro9/15(1)O-5.</b> «Hacer la digitación de la p. 1 y solo ss. 1 y 2 de la p. 2 que pone la partitura».	
<b>11-Ro9/15(1)O-6.</b> «P. 1, s. 3, t. 2 y 3, m.i.: «bastante alta»».	
P. 2, s. 1: ahí es el único lugar donde pongo 4-2-1 en el siguiente compás vuelvo a cambiar a 3-2-1.	<b>12-Ro9/15(1)O-7a.</b> «P. 2, s. 1: [...] ahí es el único lugar donde pongo 4-2-1 [...]».
	<b>13-Ro9/15(1)O-7b.</b> «P. 2, s. 1: [...] en el siguiente compás vuelvo a cambiar a 3-2-1.»
P. 1, s. 3, m.d.: para subir 3-2, para bajar 4-2. Es una digitación que respecto al codo es más natural.	<b>14-Ro9/15(1)O-8a.</b> «P. 2, s. 3, m.d.: para subir 3-2 [...] que respecto al codo es más natural».
	<b>15-Ro9/15(1)O-8b.</b> «P. 2, s. 3, m.d.: [...] para bajar 4-2 [...] que respecto al codo es más natural».
<b>16-Ro9/15(1)O-9.</b> «P. 2, s. 4, m.d.: cuidado con el re sostenido, estamos <i>ppp</i> ».	
P. 2, s. 4, c. 2, t. último: mi, sol sostenido. Si se cogen con la izquierda así controlas más el sonido, esto aplicar cuando venga después.	<b>17-Ro9/15(1)O-10a.</b> «P. 2, s. 4, c. 2, t. último: mi, sol sostenido. Si se cogen con la izquierda [...] controlas más el sonido [...]».
	<b>18-Ro9/15(1)O-10b.</b> «P. 2, s. 4, c. 2, t. último: [...] esto aplicar cuando venga después».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>19-Ro9/15(1)O-11.</b> «P. 2, s. 5, c. 1, m.i.: las primeras fusas 4-3-2, 4-3-2 es mejor que el 5».	
«P. 3, c. 1: tal cual está escrito, la izquierda lo suyo la derecha lo que le corresponde, nada de arreglos».	<b>20-Ro9/15(1)O-12a.</b> «P. 3, c. 1: tal cual está escrito [...]».
	<b>21-Ro9/15(1)O-12b.</b> «P. 3, c. 1: [...] la izquierda lo suyo [...]».
	<b>22-Ro9/15(1)O-12c.</b> «P. 3, c. 1: [...] la derecha lo que le corresponde [...]».
	<b>23-Ro9/15(1)O-12d.</b> «P. 3, c. 1: [...] nada de arreglos».
<b>24-Ro9/15(1)O-13.</b> «P. 3, c. 2, t. 2, m.i.: el sol sostenido y re sostenido en segundo y tercer lugar respectivamente se pueden coger con la derecha: 3-1».	
<b>25-Ro9/15(1)O-14.</b> «P. 3, c. 4, m.d.: re sostenido fa doble sostenido con 2-1, así ya tienes la posición».	
<b>26-Ro9/15(1)O-15.</b> «P. 3, s. 4, c. 1, m.d., primer acorde: fa sostenido mi sostenido con 1».	
<b>27-Ro9/15(1)O-16.</b> «P. 3, s. 4, c. 1: toda m.i. sin adaptaciones».	
<b>28-Ro9/15(1)O-17.</b> «P. 3, s. 5, c. 1: hacer lo mismo que en p. 3, s. 4, c. 1, todo con mano izquierda sin ayudar mano derecha así se tiene mejor control de la línea».	
<b>29-Ro9/15(1)O-18.</b> «P. 3, s. 5, c. 2: los arreglos que he puesto en la partitura, hacer».	
<b>30-Ro9/15(1)O-19.</b> «Frase de Vlado Perlemuter «si haciendo un arreglo y practicándolo durante un minuto no sale, deshazte de él»».	
<b>31-Ro9/15(1)O-20.</b> «Su mejor grabación de <i>Gaspar de la Nuit</i> es la que hizo en los cincuenta sobre todo <i>Ondine</i> y <i>Le Gibet</i> ».	
<b>32-Ro9/15(1)O-21.</b> «P. 4, s. 2, s. 3: hacer la digitación que pone la partitura».	
<b>33-Ro9/15(1)O-22.</b> «P. 5, s. 3, m.d.: hacer la digitación que pone».	
«P. 5, s. 2: con el pedal nos vamos poco a poco antes de que llegue la melodía en la izquierda. La idea es que	<b>34-Ro9/15(1)O-23a.</b> «P. 5, s. 2: con el pedal nos vamos poco a poco antes de que llegue la melodía en la izquierda.

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
el bajo desaparezca antes de que entre la melodía principal».	
	<b>35-Ro9/15(1)O-23b.</b> «P. 5, s. 2: La idea es que el bajo desaparezca antes de que entre la melodía principal».
<b>36-Ro9/15(1)O-24.</b> «P. 5, s. 4, c. 2, t. 2, m.d.: mi sostenido».	
P. 5, s. 4, c. 2: hacer todos los arreglos que están puestos en la partitura y digitaciones.	<b>37-Ro9/15(1)O-25a.</b> «P. 5, s. 4, c. 2: hacer todos los arreglos que están puestos en la partitura [...]».
	<b>38-Ro9/15(1)O-25b.</b> «P. 5, s. 4, c. 2: hacer [las] digitaciones [que están puestas en la partitura]».
<b>39-Ro9/15(1)O-26.</b> «P. 5, s. 5, c. 2: hacer lo mismo en p. 5, s. 2».	
<b>40-Ro9/15(1)O-27.</b> «P. 6: la octava de re se puede coger con la mano derecha «aunque yo no lo hago»».	
<b>41-Ro9/15(1)O-28.</b> «P. 6, s. 3: hacer todos los arreglos que están puestos en la partitura».	
P. 6, s. 4, m.d.: la primera fusa 3-1 cuando se repite cambiar a 3-2.	<b>42-Ro9/15(1)O-29a.</b> «P. 6, s. 4, m.d.: la primera fusa 3-1 [...]».
	<b>43-Ro9/15(1)O-29b.</b> «P. 6, s. 4, m.d.: [...] cuando se repite cambiar a 3-2».
<b>44-Ro9/15(1)O-30.</b> «P. 6, s. 5, c. 2: aquí Rouvier hacía otra métrica que consiste en hacer todo un arpegio (opción de agrupar cuatro contra tres, se cogen las tres de abajo más segunda, tercera y cuarta fusa de la mano derecha)».	
<b>45-Ro9/15(1)O-31.</b> «P. 7, s. 2, c. 2: en la primera corchea el si de la izquierda cogerlo con la derecha».	
<b>46-Ro9/15(1)O-32.</b> «P. 7, s. 3: hacer la digitación que pongo en la partitura».	
P. 8, s. 2: hacer la digitación que pone. Lo mismo en el siguiente sistema.	<b>47-Ro9/15(1)O-33a.</b> «P. 8, s. 2: hacer la digitación que pone».
	<b>48-Ro9/15(1)O-33b.</b> «P. 8, s. 2: [...] Lo mismo en el siguiente sistema».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>49-Ro9/15(1)O-34.</b> «P. 8, s. 4, m.d.: en los acordes, las notas de en medio que se escuchan bien porque están ligadas dos tiempos».	
<b>50-Ro9/15(1)O-35.</b> «P. 9, s. 2: en el sexto grupo en la derecha el segundo mi sostenido con el mismo volumen de sonido que el primero».	
<b>51-Ro9/15(1)O-36.</b> «P. 9, s. 2: el pedal conforme a las notas de la melodía».	
P. 9, s. 5: recordar siempre que en la subida es 3-2 y en la bajada 4-2.	<b>52-Ro9/15(1)O-37a.</b> «P. 9, s. 5: recordar siempre que en la subida es 3-2 [...]».
	<b>53-Ro9/15(1)O-37b.</b> «P. 9, s. 5: recordar siempre que [...] en la bajada 4-2».
P. 10: en el <i>glissando</i> relevar la derecha cuando esté por el inicio del siguiente compás. Cuando se termine el <i>glissando</i> 5-4-2-1, después mano izquierda 1-2-3-4 (5), mano derecha 4-3-2-1, mano izquierda 1-2-3-4 y ya como sigue.	<b>54-Ro9/15(1)O-38a.</b> «P. 10: en el <i>glissando</i> relevar la derecha cuando esté por el inicio del siguiente compás».
	<b>55-Ro9/15(1)O-38b.</b> «P. 10: [...] Cuando se termine el <i>glissando</i> 5-4-2-1 [...]».
	<b>56-Ro9/15(1)O-38c.</b> «P. 10: [...] después mano izquierda 1-2-3-4 (5) [...]».
	<b>57-Ro9/15(1)O-38d.</b> «P. 10: [...] mano derecha 4-3-2-1 [...]».
	<b>58-Ro9/15(1)O-38e.</b> «P. 10: [...] mano izquierda 1-2-3-4 y ya como sigue».
<b>59-Ro9/15(1)O-39.</b> «P. 10, s. 3: el pedal desde el <i>glissando</i> hasta cuando da el bajo fa sostenido».	
P. 10, s. 4, c. 1, t. 3: un truco de pedal sería manteniendo la mano izquierda, cambiamos el pedal solo en las notas de la segunda voz de la derecha	<b>60-Ro9/15(1)O-40a.</b> «P. 10, s. 4, c. 1, t. 3: un truco de pedal sería manteniendo la mano izquierda, cambiamos el pedal solo en las notas de la segunda voz de la derecha (melodía) [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
(melodía), igual hacer con los que vienen.	
	<b>61-Ro9/15(1)O-40b.</b> «P. 10, s. 4, c. 1, t. 3: [...] igual hacer con los que vienen».
	<b>62-Ro9/15(1)O-41.</b> «P. 11, s. 1: hacer el arreglo que pongo en la partitura».
P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: el re menor de antes largo, estos cuatro compases <i>white colour</i> en tempo y cada vez menos y menos pedal.	<b>63-Ro9/15(1)O-42a.</b> «P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: el re menor de antes largo [...]».
	<b>64-Ro9/15(1)O-42b.</b> «P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: [...] <i>white colour</i> [...]».
	<b>65-Ro9/15(1)O-42c.</b> «P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: [...] en tempo [...]».
	<b>66-Ro9/15(1)O-42d.</b> «P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: [...] cada vez menos y menos pedal».
	<b>67-Ro9/15(1)O-43.</b> «P. 12: el regulador hacia el <i>ff</i> tengo tiempo, lo hace el pedal, no tengo porqué presionar».
	<b>68-Ro9/15(1)O-44.</b> «P. 12, s. 2: cuando empieza la melodía sol sostenido, fa sostenido, do sostenido, re sostenido. Todas con la izquierda menos el sol sostenido».
	<b>69-Ro9/15(1)O-45.</b> «P. 12, s. 4: mismo tempo que el principio del todo».
	<b>70-Ro9/15(1)O-46.</b> «P. 12, s. 5: sin <i>rallentando</i> ».

JACQUES ROUVIER (21/09/2015 AL 27/09/2015) EN LA INTERNATIONAL MUSIC ACADEMY ENHARMONIA DE LA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA Y DANZA DE MARBELLA (2ª CLASE)

<i>Le Gibet</i>	
<b>01-Ro9/15(2)L-1.</b> « <i>Le Gibet</i> significa el patíbulo, no la horca. El patíbulo era tal vez el título del grabado. <i>Le Gibet</i> sí es <i>La Horca</i> ».	
No arpegios. Si no lo puedes tocar lo divides en dos y das prioridad a la	<b>02-Ro9/15(2)L-2a.</b> «No arpegios»

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
segunda. «Es una indicación directa de Ravel».	
	<b>03-Ro9/15(2)L-2b.</b> «Si no lo puedes tocar lo divides en dos y das prioridad a la segunda. «Es una indicación directa de Ravel»».
Tempo está bien, no más rápido, no más lento, ¡es el bueno!	<b>04-Ro9/15(2)L-3a.</b> «Tempo está bien, [...] ¡es el bueno!»
	<b>05-Ro9/15(2)L-3b.</b> «[...] no más rápido [...]».
	<b>06-Ro9/15(2)L-3c.</b> «[...] no más lento [...]».
En cuanto al elemento con octava de si bemol, el primero es el más sonoro, más <i>p</i> el segundo. Y el si bemol (solo) está en medio. Siendo siempre el acento más que el «-« ( <i>tenuto</i> ). Todo esto es para toda la pieza.	<b>07-Ro9/15(2)L-4a.</b> «En cuanto al elemento con octava de si bemol, el primero es el más sonoro, más <i>p</i> el segundo».
	<b>08-Ro9/15(2)L-4b.</b> «Y el si bemol (solo) está en medio. Siendo siempre el acento más que el «-« ( <i>tenuto</i> )».
Para hacer el acento mejor, no cerca del teclado, desde arriba y el siguiente con la potencia que sobre del anterior no desde el doble escape, pero casi (sintiendo la tecla volviendo debajo del dedo). Este elemento se puede representar como una campana, un tanto percusivo.	<b>09-Ro9/15(2)L-5a.</b> «Para hacer el acento mejor, no cerca del teclado [...]».
	<b>10-Ro9/15(2)L-5b.</b> «Para hacer el acento mejor [...] desde arriba [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>11-Ro9/15(2)L-5c.</b> «[...] [la siguiente nota a la octava acentuada del principio] con la potencia que sobre del anterior [...]».
	<b>12-Ro9/15(2)L-5d.</b> «[...] [la siguiente nota a la octava acentuada del principio] no desde el doble escape pero casi [...]».
	<b>13-Ro9/15(2)L-5e.</b> «[la siguiente nota a la octava acentuada del principio] (sintiendo la tecla volviendo debajo del dedo)».
	<b>14-Ro9/15(2)L-5f.</b> «Este elemento se puede representar como una campana [...]».
	<b>15-Ro9/15(2)L-5g.</b> «[...] un tanto percusivo».
<b>16-Ro9/15(2)L-6.</b> «P. 1, s. 2, c. 1, m.i.: la semicorchea última la bemol, mi bemol, si bemol va a mi bemol si bemol y fa».	
P. 1, s. 2, c. 3: pedal cambio en la primera nota y en la tercera (de la melodía).	<b>17-Ro9/15(2)L-7a.</b> «P. 1, s. 2, c. 3: pedal cambio en la primera nota [...]».
	<b>18-Ro9/15(2)L-7b.</b> «P. 1, s. 2, c. 3: pedal cambio en [...] tercera [nota] (de la melodía)».
Ravel en comparación con Debussy escribe con un lápiz muy afilado, el dibujo melódico es « <i>always sharp</i> » (debe ser muy claro), de alguna forma con el menor pedal posible. Debussy escribe más mezclando colores.	<b>19-Ro9/15(2)L-8a.</b> «Ravel en comparación con Debussy escribe con un lápiz muy afilado, el dibujo melódico es « <i>always sharp</i> » (debe ser muy claro) [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>20-Ro9/15(2)L-8b.</b> «[...] [la melodía] de alguna forma con el menor pedal posible».
	<b>21-Ro9/15(2)L-8c.</b> «Debussy escribe más mezclando colores».
P. 1, s. 4, c. 1: de hecho, más melodía y en <i>p</i> .	<b>22-Ro9/15(2)L-9a.</b> «P. 1, s. 4, c. 1: de hecho, más melodía [...]».
	<b>23-Ro9/15(2)L-9b.</b> «P. 1, s. 4, c. 1: [...] en <i>p</i> ».
<b>24-Ro9/15(2)L-10.</b> «P. 1, s. 4, t. 4, m.d.: usar codo, el si bemol lo cojo bastante alto».	
<b>25-Ro9/15(2)L-11.</b> «P. 1, s. 4, c. 2: el tresillo a tiempo».	
<b>26-Ro9/15(2)L-12.</b> «P. 1, s. 4, c. 2: cambiar pedal en la blanca primera».	
P. 1, s. 4, c. 3: «yo no la hago» (la octava en el si bemol acentuado que no aparece a octava), aunque si lo haces (no mucho tampoco) no pasa nada, posiblemente sea fallo de la editorial.	<b>27-Ro9/15(2)L-13a.</b> «P. 1, s. 4, c. 3: «yo no lo hago» (la octava en el si bemol acentuado que no aparece a octava), aunque si lo haces no pasa nada [...]».
	<b>28-Ro9/15(2)L-13b.</b> «P. 1, s. 4, c. 3: [...] si lo haces [la octava en el si bemol] (no [acentúes] mucho tampoco) [...]».
	<b>29-Ro9/15(2)L-13c.</b> «P. 1, s. 4, c. 3: [...] (la octava en el si bemol acentuado que no aparece a octava), posiblemente sea fallo de la editorial».
P. 1, s. 4, c. 3: el último si bemol lo más <i>p</i> que puedas. Lo mismo en p. 2, s. 2, c. 1.	<b>30-Ro9/15(2)L-14a.</b> «P. 1, s. 4, c. 3: el último si bemol lo más <i>p</i> que puedas».
	<b>31-Ro9/15(2)L-14b.</b> «P. 1, s. 4, c. 3: [...] Lo mismo en p. 2, s. 2, c. 1».
P. 2, c. 1, m.i.: una campana oscura, medio pedal. Un sonido como cuando te	<b>32-Ro9/15(2)L-15a.</b> «P. 2, c. 1, m.i.: una campana oscura [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
tapas la nariz. También fijar posición, tocar el dedo índice con el dedo meñique escondiendo el corazón y el anular sujetando a estos dos últimos con el pulgar (mano cornuta).	
	<b>33-Ro9/15(2)L-15b.</b> «P. 2, c. 1, m.i.: [...] medio pedal».
	<b>34-Ro9/15(2)L-15c.</b> «P. 2, c. 1, m.i.: [...] Un sonido como cuando te tapas la nariz».
	<b>35-Ro9/15(2)L-15d.</b> «P. 2, c. 1, m.i.: [...] «También fijar posición [...]».
	<b>36-Ro9/15(2)L-15e.</b> «[...] tocar el dedo índice con el dedo meñique escondiendo el corazón y el anular sujetando a estos dos últimos con el pulgar (mano cornuta)».
P. 2, c. 3: mantén el pedal <i>una corda</i> , a veces yo lo hago con medio <i>una corda</i> . Pero tiene que estar como en otro planeta, no muy positivo.	<b>37-Ro9/15(2)L-16a.</b> «P. 2, c. 3: mantén el pedal <i>una corda</i> , a veces yo lo hago con medio <i>una corda</i> ».
	<b>38-Ro9/15(2)L-16b.</b> «P. 2, c. 3: [...] Pero tiene que estar como en otro planeta [...]».
	<b>39-Ro9/15(2)L-16c.</b> «P. 2, c. 3: [...] no muy positivo».
<b>40-Ro9/15(2)L-17.</b> «P. 2, c. 2: no quitar pedal en la nota en pequeñito».	
«P. 2, c. 3: más melodía, es decir, más meñique».	<b>41-Ro9/15(2)L-18a.</b> «P. 2, c. 3: más melodía [...]».
	<b>42-Ro9/15(2)L-18b.</b> «P. 2, c. 3: [...] más meñique».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>43-Ro9/15(2)L-19.</b> «P. 2, c. 3, t. 4, m.d., semicorchea: fallo de edición, es mi bemol 4 no mi natural».	
<b>44-Ro9/15(2)L-20.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: la segunda nota que tocamos no mucho».	
P. 2, s. 2, c. 2: si bemol con uno. La segunda al límite de lo que podríamos escuchar.	<b>45-Ro9/15(2)L-21a.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: si bemol con uno».
<b>46-Ro9/15(2)L-21b.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: [...] La segunda al límite de lo que podríamos escuchar».	
<b>47-Ro9/15(2)L-22.</b> «P. 2, s. 2, c. 3, t. 3: a partir de aquí cambiar pedal en cada una».	
<b>48-Ro9/15(2)L-23.</b> «P. 2, s. 4, c. 2 y siguientes: los si bemol octava que no lleven acento no se tocan con acento».	
P. 2, s. 4, c. 2, m.d.: pone <i>un peu marqué</i> , simplemente empuja un poco. En la siguiente no pone ya <i>un peu marqué</i> .	<b>49-Ro9/15(2)L-24a.</b> «P. 2, s. 4, c. 2, m.d.: pone <i>un peu marqué</i> , simplemente empuja un poco».
<b>50-Ro9/15(2)L-24b.</b> «P. 2, s. 4, c. 2, m.d.: En la siguiente no pone ya <i>un peu marqué</i> ».	
<b>51-Ro9/15(2)L-25.</b> «P. 3, c. 1 y siguientes: pedal en cada nota de la melodía para dar esa inexpressión».	
<b>52-Ro9/15(2)L-26.</b> «P. 3, t. 1: cambiar pedal justo cuando entra derecha».	
«P. 3, s. 2, c. 1, primer acorde: se puede anticipar posición con la derecha, hacerlo. Lo mismo las veces que se repita».	<b>53-Ro9/15(2)L-27a.</b> «P. 3, s. 2, c. 1, primer acorde: se puede anticipar posición con la derecha, hacerlo».
<b>54-Ro9/15(2)L-27b.</b> «P. 3, s. 2, c. 1, primer acorde: [...] Lo mismo las veces que se repita».	
<b>55-Ro9/15(2)L-28.</b> «P. 3, s. 3, c. 2: abrir un poco, aunque dentro del carácter general».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>56-Ro9/15(2)L-29.</b> «P. 3, s. 3, c. 3: do natural en izquierda, es fallo de edición».	
<b>57-Ro9/15(2)L-30.</b> «P. 3, s. 4: mantener en la misma atmósfera».	
P. 4, cc. 1 y 2: si no hay acento no tocar acento. Los acentos que no se pueden tocar desde arriba los haremos con la mayor velocidad de pulsar el dedo.	<b>58-Ro9/15(2)L-31a.</b> «P. 4, cc. 1 y 2: si no hay acento no tocar acento».
	<b>59-Ro9/15(2)L-31b.</b> «P. 4, cc. 1 y 2: Los acentos que no se pueden tocar desde arriba los haremos con la mayor velocidad de pulsar el dedo».
P. 4, s. 1, c. 2: cuando entra la izquierda más pulgar como un oboe.	<b>60-Ro9/15(2)L-32a.</b> «P. 4, s. 1, c. 2: cuando entra la izquierda más pulgar [...]».
	<b>61-Ro9/15(2)L-32b.</b> «P. 4, s. 1, c. 2: [...] pulgar como un oboe».
<b>62-Ro9/15(2)L-33.</b> «P. 4, s. 2, c. 2: el fa bemol-si bemol. Sobre todo la primera como cantando el anuncio del fin».	
P. 4, s. 2, c. 2 y siguiente: el <i>mp</i> no cambiar, siempre <i>mp</i> hasta posterior orden.	<b>63-Ro9/15(2)L-34a.</b> «P. 4, s. 2, c. 2 y siguiente: el <i>mp</i> no cambiar [...]».
	<b>64-Ro9/15(2)L-34b.</b> «P. 4, s. 2, c. 2 y siguiente: [...] siempre <i>mp</i> hasta posterior orden».
P. 4, s. 4, c. 2: siempre la misma campana, mismo tempo NUNCA BAJAR.	<b>65-Ro9/15(2)L-35a.</b> «P. 4, s. 4, c. 2: siempre la misma campana [...]».
	<b>66-Ro9/15(2)L-35b.</b> «P. 4, s. 4, c. 2: [...] mismo tempo [...]».
	<b>67-Ro9/15(2)L-35c.</b> «P. 4, s. 4, c. 2: [...] NUNCA BAJAR [el tempo]».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
--------------------------------	-------------

JACQUES ROUVIER (21/09/2015 AL 27/09/2015) EN LA INTERNATIONAL  
MUSIC ACADEMY ENHARMONIA DE LA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA Y  
DANZA DE MARBELLA (3ª CLASE)

<i>Scarbo</i>	
<p>En <i>Scarbo</i> el elemento del final (las semifusas) casi en <i>diminuendo</i>. Aunque no lo es pero es el pensamiento. Las semifusas a velocidad normal sin pedal y que se escuchen todas las notas sin privilegios. El re sostenido, mi sostenido, placado al mismo tiempo, hacer de la misma manera. Ahora, no significa que no se tenga que tener en cuenta las resoluciones de los cromatismos (do doble sostenido–re sostenido, mi sostenido – fa sostenido).</p>	<p><b>01-Ro9/15(3)S-1a.</b> «En <i>Scarbo</i> el elemento del final (las semifusas) casi en <i>diminuendo</i>. Aunque no lo es pero es el pensamiento».</p>
	<p><b>02-Ro9/15(3)S-1b.</b> «Las semifusas a velocidad normal [...]».</p>
	<p><b>03-Ro9/15(3)S-1c.</b> «[...] [las semifusas] sin pedal [...]».</p>
	<p><b>04-Ro9/15(3)S-1d.</b> «[...] [en el tramo de las semifusas] que se escuchen todas las notas sin privilegios».</p>
	<p><b>05-Ro9/15(3)S-1e.</b> «El re sostenido, mi sostenido, placado al mismo tiempo, hacer de la misma manera».</p>
	<p><b>06-Ro9/15(3)S-1f.</b> «Ahora, no significa que no se tenga que tener en cuenta las resoluciones de los cromatismos (do doble sostenido–re sostenido, mi sostenido – fa sostenido)».</p>

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
C. 2: yo hago acorde con izquierda. Notas repetidas derecha (un solo dedo el 3). Rouvier hace acorde con derecha. Notas repetidas de la izquierda (1 y 2+3).	<b>07-Ro9/15(3)S-2a.</b> «C. 2: yo hago acorde con izquierda. Notas repetidas derecha (un solo dedo el 3)».
	<b>08-Ro9/15(3)S-2b.</b> «C. 2: [...] Rouvier hace acorde con derecha. Notas repetidas de la izquierda (1 y 2+3)».
C. 2: las notas repetidas no deben ser tan repetidas, es solo una vibración no tenemos la necesidad de aclarar o limpiar. Cuando ya no hay derecha y se queda sola la izquierda está bien que se escuche.	<b>09-Ro9/15(3)S-3a.</b> «C. 2: las notas repetidas no deben ser tan repetidas [...]».
	<b>10-Ro9/15(3)S-3b.</b> «C. 2: las notas repetidas [...] es solo una vibración [...]».
	<b>11-Ro9/15(3)S-3c.</b> «C. 2: las notas repetidas [...] no tenemos la necesidad de aclarar o limpiar».
	<b>12-Ro9/15(3)S-3d.</b> «C. 2: [...] Cuando ya no hay derecha y se queda sola la izquierda está bien que se escuche».
<b>13-Ro9/15(3)S-4.</b> «En general que no sea mucho tocata».	
<b>14-Ro9/15(3)S-5.</b> «También mientras se esté tocando (cc. 2 al 6 excepto cuando estén los silencios de corchea) se puede hacer <i>vibrato</i> de pedal».	
S. 3, c. 5: NADA, algo que no sabemos lo que es, tan <i>p</i> como puedas, puedes quedarte con el pedal quizá no desde el primer compás, pero después sí, más bien ponerlo desde el s. 4, c. 1, hasta el s. 4, c. 6.	<b>15-Ro9/15(3)S-6a.</b> «S. 3, c. 5: NADA [...]».
	<b>16-Ro9/15(3)S-6b.</b> «S. 3, c. 5: [...] algo que no sabemos lo que es [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>17-Ro9/15(3)S-6c.</b> «S. 3, c. 5: [...] tan <i>p</i> como puedas [...]».
	<b>18-Ro9/15(3)S-6d.</b> «S. 3, c. 5: puedes quedarte con el pedal quizá no desde el primer compás, pero después sí, más bien ponerlo desde el s. 4, c. 1, hasta el s. 4, c. 6».
Una digitación mejor del s. 3, c. 6: primer acorde coger dos primeras notas con pulgar izquierda y el fa doble sostenido con la derecha, así en todos.	<b>19-Ro9/15(3)S-7a.</b> «Una digitación mejor del s. 3, c. 6, primer acorde coger dos primeras notas con pulgar izquierda [...]».
	<b>20-Ro9/15(3)S-7b.</b> «Una digitación mejor del s. 3, c. 6, primer acorde [...] y el fa doble sostenido con la derecha [...]».
	<b>21-Ro9/15(3)S-7c.</b> «[...] así en todos [las dos primeras notas con el pulgar de la izquierda]».
	<b>22-Ro9/15(3)S-7d.</b> «[...] así en todos [el fa doble sostenido con la derecha]».
P. 2, s. 1, c. 1, el tercer tiempo, derecha: sonaba <i>mf</i> cuando yo lo hacía, todo el brazo, mano y dedos fijados (fijos).	<b>23-Ro9/15(3)S-8a.</b> «P. 2, s. 1, c. 1, el tercer tiempo, derecha: sonaba <i>mf</i> cuando yo lo hacía, todo el brazo [fijo] [...]».
	<b>24-Ro9/15(3)S-8b.</b> «P. 2, s. 1, c. 1, el tercer tiempo, derecha: sonaba <i>mf</i> cuando yo lo hacía [...] mano [fija] [...]».
	<b>25-Ro9/15(3)S-8c.</b> «P. 2, s. 1, c. 1, el tercer tiempo, derecha: sonaba <i>mf</i> cuando yo lo hacía [...] dedos fijados (fijos) [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<p>Practicar dando el peso al primer acorde, el segundo como cansado del primero y coger altura soltando el peso de todo el brazo cuando estemos sobre el tercer acorde. Mano (en bloque) fija (1, 2, 4 con 5 o solo con 5, 5) digitación.</p>	<p><b>26-Ro9/15(3)S-9a.</b> «Practicar dando el peso al primer acorde, el segundo como cansado del primero y coger altura soltando el peso de todo el brazo cuando estemos sobre el tercer acorde».</p>
	<p><b>27-Ro9/15(3)S-9b.</b> «Practicar dando el peso al primer acorde, el segundo como cansado del primero y coger altura soltando el peso de todo el brazo cuando estemos sobre el tercer acorde».</p>
	<p><b>28-Ro9/15(3)S-9c.</b> «Mano (en bloque) fija [...]».</p>
	<p><b>29-Ro9/15(3)S-9d.</b> «[...] (1, 2, 4 con 5 o solo con 5, 5) digitación».</p>
<p><b>30-Ro9/15(3)S-10.</b> «No hacer movimientos innecesarios».</p>	
<p>P. 2, s. 2: no bajar la velocidad. Se repite el mismo esquema que en el principio. Lo más importante es la quinta y la cuarta, lo demás simplemente se funde. Es por eso que se tiene que escuchar el la sostenido yendo al mi sostenido.</p>	<p><b>31-Ro9/15(3)S-11a.</b> «P. 2, s. 2: no bajar la velocidad».</p>
	<p><b>32-Ro9/15(3)S-11b.</b> «P. 2, s. 2: [...] Se repite el mismo esquema que en el principio. Lo más importante es la quinta y la cuarta, lo demás simplemente se funde».</p>
	<p><b>33-Ro9/15(3)S-11c.</b> «P. 2, s. 2: [...] Es por eso que hay que escuchar el la sostenido yendo al mi sostenido».</p>

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 2, s. 4, c. 1: puedes pensar YA PA TA PA TA (progresivamente <i>diminuendo</i> ). Luego ya cuando se repite en p. 6, s. 6, c. 5 en la mano derecha el acento en tercer tiempo.	<b>34-Ro9/15(3)S-12a.</b> «P. 2, s. 4, c. 1: puedes pensar YA PA TA PA TA (progresivamente <i>diminuendo</i> )».
	<b>35-Ro9/15(3)S-12b.</b> «P. 2, s. 4, c. 1: [...] Luego ya cuando se repite en p. 6, s. 6, c. 5 en la mano derecha el acento en tercer tiempo».
P. 2, s. 4, c. 3: un poco de pedal, no demasiado fuerte.	<b>36-Ro9/15(3)S-13a.</b> «P. 2, s. 4, c. 3: un poco de pedal [...]».
	<b>37-Ro9/15(3)S-13b.</b> «P. 2, s. 4, c. 3: [...] no demasiado fuerte».
P. 2, s. 6, c. 2 y siguientes: no bajar el tempo y en el último compás la línea va a menos.	<b>38-Ro9/15(3)S-14a.</b> «P. 2, s. 6, c. 2 y siguientes: no bajar el tempo [...]».
	<b>39-Ro9/15(3)S-14b.</b> «P. 2, s. 6, c. 2 y siguientes: [...] y en el último compás la línea va a menos».
<b>40-Ro9/15(3)S-15.</b> «P. 3, s. 2, c. 3 hasta s. 3 y c. 2: sordina».	
<b>41-Ro9/15(3)S-16.</b> «Desde s. 3, c. 3 a s. 4, c. 3: sin sordina».	
P. 3, s. 4, c. 3: pedal en ese acorde, ¡no prolongar!	<b>42-Ro9/15(3)S-17a.</b> «P. 3, s. 4, c. 3: pedal en ese acorde [...]».
	<b>43-Ro9/15(3)S-17b.</b> «P. 3, s. 4, c. 3: [...] ese acorde ¡no prolongar!»
P. 3, s. 4, c. 4: sin pedal, el acorde donde termina un poco de pedal, la nota más importante de ese acorde es la más grave = el re sostenido. A partir de ahí (desde el segundo tiempo) sordina otra vez hasta el s. 5, c. 4 segundo tiempo quitamos sordina.	<b>44-Ro9/15(3)S-18a.</b> «P. 3, s. 4, c. 4: sin pedal [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>45-Ro9/15(3)S-18b.</b> «P. 3, s. 4, c. 4: [...] el acorde donde termina un poco de pedal [...]».
	<b>46-Ro9/15(3)S-18c.</b> «P. 3, s. 4, c. 4: [...] la nota más importante de ese acorde es la más grave = el re sostenido».
	<b>47-Ro9/15(3)S-18d.</b> «P. 3, s. 4, c. 4: [...] A partir de ahí (desde el segundo tiempo) sordina otra vez hasta el s. 5, c. 4 [...]».
	<b>48-Ro9/15(3)S-18e.</b> «P. 3, s. 4, c. 4: [...] [en] el s. 5, c. 4 segundo tiempo quitamos sordina».
P. 3, s. 4, c. 5, m.i.: rítmica y precisa cuando sea <i>staccatto</i> o no.	<b>49-Ro9/15(3)S-19a.</b> «P. 3, s. 4, c. 5, m.i.: rítmica [...]».
	<b>50-Ro9/15(3)S-19b.</b> «P. 3, s. 4, c. 5, m.i.: [...] precisa cuando sea <i>staccatto</i> o no».
P. 3, s. 5, c. 2, m.d., t. 1: lleva <i>staccatto</i> más pequeño acento «'» (icono de lágrima), no mantener ni poner pedal.	<b>51-Ro9/15(3)S-20a.</b> «P. 3, s. 5, c. 2, m.d., t. 1: lleva <i>staccatto</i> más pequeño acento «'» (icono de lágrima), no mantener [...]».
	<b>52-Ro9/15(3)S-20b.</b> «P. 3, s. 5, c. 2, m.d., t. 1: lleva <i>staccatto</i> más pequeño acento «'» (icono de lágrima), [...] [no] poner pedal».
P. 3, s. 6, c. 3 y siguientes cuatro: mismo tiempo, no acelerar.	<b>53-Ro9/15(3)S-21a.</b> «P. 3, s. 6, c. 3 y siguientes cuatro: mismo tiempo [...]».
	<b>54-Ro9/15(3)S-21b.</b> «P. 3, s. 6, c. 3 y siguientes cuatro: [...] no acelerar».
<b>55-Ro9/15(3)S-22.</b> «¡Ser muy escrupuloso con las articulaciones!»	
P. 4, s. 3: este elemento lo más <i>ppp</i> que se pueda sin perder sonoridad ni tempo.	<b>56-Ro9/15(3)S-23a.</b> «P. 4, s. 3: este elemento lo más <i>ppp</i> que se pueda [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>57-Ro9/15(3)S-23b.</b> «P. 4, s. 3: este elemento [...] [tocarlo lo más <i>ppp</i> que puedas] sin perder sonoridad [...]».
	<b>58-Ro9/15(3)S-23c.</b> «P. 4, s. 3: este elemento [...] [tocarlo] sin perder [...] tempo».
<b>59-Ro9/15(3)S-24.</b> «Sugerencia: p. 4, s. 2, c. 5 ese re sostenido cogerlo con la izquierda para poder hacer mejor el <i>diminuendo</i> ».	
<b>60-Ro9/15(3)S-25.</b> «En el elemento que va antes de los mi (nota) a diferentes octavas, poner más en primer plano la voz de arriba de la derecha».	
P. 5, s. 4, c. 4, m.i.: la primera un poquito. Esto hacer donde se repita, o sea, en los siguientes compases. Pedal rítmico en cada compás.	<b>61-Ro9/15(3)S-26a.</b> «P. 5, s. 4, c. 4, m.i.: la primera un poquito».
	<b>62-Ro9/15(3)S-26b.</b> «P. 5, s. 4, c. 4, m.i.: [...] Esto hacer donde se repita, o sea, en los siguientes cc.».
	<b>63-Ro9/15(3)S-26c.</b> «P. 5, s. 4, c. 4, m.i.: [...] Pedal rítmico en cada compás».
P. 6, s. 2, cc. 4 y 5, m.d.: no se escucha bien primer tiempo. 5 c.: más meñique. Se debe utilizar un poco la muñeca para que se escuche bien.	<b>64-Ro9/15(3)S-27a.</b> «P. 6, s. 2, cc. 4 y 5, m.d.: no se escucha bien primer tiempo [...] Se debe utilizar un poco la muñeca para que se escuche bien [primer tiempo]».
	<b>65-Ro9/15(3)S-27b.</b> «P. 6, s. 2, cc. 4 y 5, m.d.: [...] 5 c.: más meñique».
P. 6, s. 2, c. 5: pedal y fuera cuando resuelve el acorde de la derecha.	<b>66-Ro9/15(3)S-28a.</b> «P. 6, s. 2, c. 5: pedal [...]»
	<b>67-Ro9/15(3)S-28b.</b> «P. 6, s. 2, c. 5: [pedal] fuera cuando resuelve el acorde de la derecha».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>68-Ro9/15(3)S-29.</b> «P. 6, s. 6, c. 4, m.d.: ¡hace si sostenido re natural no sol sostenido si natural!»	
P. 8, s. 3, c. 6, m.d.: 5-2 (ornamento), 1-4-2 (con izquierda) 1. Hacer lo mismo 2 cc. después.	<b>69-Ro9/15(3)S-30a.</b> «P. 8, s. 3, c. 6, m.d.: 5-2 (ornamento), 1-4-2 (con izquierda) 1».
	<b>70-Ro9/15(3)S-30b.</b> «P. 8, s. 3, c. 6, m.d.: [...] Hacer lo mismo 2 cc. después».
P. 9, c. 4, m.i.: sol mayor no sol menor y siguientes también.	<b>71-Ro9/15(3)S-31a.</b> «P. 9, c. 4, m.i.: sol mayor no sol menor».
	<b>72-Ro9/15(3)S-31b.</b> «P. 9, c. 4, m.i.: sol mayor [...] y siguientes también».
P. 9, s. 2, c. 3: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Primera opción izquierda coge el do sostenido, derecha re y mi.	<b>73-Ro9/15(3)S-32a.</b> «P. 9, s. 2, c. 3: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Primera opción izquierda coge el do sostenido [...]».
	<b>74-Ro9/15(3)S-32b.</b> «P. 9, s. 2, c. 3: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Primera opción [...] coge [...] derecha re y mi».
P. 9, s. 5, c. 1: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Segunda opción izquierda coge el sol, derecha la bemol.	<b>75-Ro9/15(3)S-33a.</b> «P. 9, s. 5, c. 1: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Segunda opción izquierda coge el sol [...]».
	<b>76-Ro9/15(3)S-33b.</b> «P. 9, s. 5, c. 1: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Segunda opción [...] coge [...] derecha la bemol».
<b>77-Ro9/15(3)S-34.</b> «P. 9, s. 6, c. 3, tercer acorde, m.d.: <i>la bemol</i> , fallo de edición».	
P. 10, c. 1, tercer grupo: por debajo de la izquierda y ya con sordina.	<b>78-Ro9/15(3)S-35a.</b> «P. 10, c. 1, tercer grupo: por debajo de la izquierda [...]».
	<b>79-Ro9/15(3)S-35b.</b> «P. 10, c. 1, tercer grupo: [...] ya con sordina».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>80-Ro9/15(3)S-36.</b> «P. 10, c. 5, m.i.: mi natural, falta de la edición».	
P. 10, s. último, c. 3, m.i.: la natural 1-2-4-1-2-4-1-2-5-4.	<b>81-Ro9/15(3)S-37a.</b> «P. 10, s. último, c. 3, m.i.: la natural [...]».
	<b>82-Ro9/15(3)S-37b.</b> «P. 10, s. último, c. 3, m.i.: [...] 1-2-4-1-2-4-1-2-5-4».
<b>83-Ro9/15(3)S-38.</b> «P. 11, c. 2: cambiar pedal porque es armonía totalmente distinta».	
P. 11, s. 1, c. 5 y siguientes: se podría tomar un poco de tiempo para hacer esa subida desde <i>mf</i> a <i>ff</i> en menos de un compás. En la izquierda escuchar la línea melódica que se oculta tomando la derecha unas notas de esta.	<b>84-Ro9/15(3)S-39a.</b> «P. 11, s. 1, c. 5 y siguientes: se podría tomar un poco de tiempo para hacer esa subida desde <i>mf</i> a <i>ff</i> en menos de un compás».
	<b>85-Ro9/15(3)S-39b.</b> «P. 11, s. 1, c. 5 y siguientes: [...] En la izquierda escuchar la línea melódica que se oculta [...]».
	<b>86-Ro9/15(3)S-39c.</b> «P. 11, s. 1, c. 5 y siguientes: [que coja] la derecha unas notas de [la línea melódica que se oculta en la izquierda]».
<b>87-Ro9/15(3)S-40.</b> «Tener en cuenta que en la subida de las semifusas en la repetición del patrón hay un regulador general a menos que llega a <i>p</i> ».	
P. 11, s. 5, c. 2: no pasa mucho entre primer y segundo tiempo (no existe justificación para parar), al igual que entre p. 11, s. 6, c. 1 bajo y primera semicorchea. Tiene que quedar claro el ritmo. En el primer caso, según Rouvier, las semicorcheas <i>quasi p</i> al principio. En el segundo caso pone <i>Un peu retenu...</i>	<b>88-Ro9/15(3)S-41a.</b> «P. 11, s. 5, c. 2: no pasa mucho entre primer y segundo tiempo (no existe justificación para parar) [...]».
	<b>89-Ro9/15(3)S-41b.</b> «P. 11, s. 5, c. 2: [no existe justificación para parar] al igual

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	que entre p. 11, s. 6, c. 1 bajo y primera semicorchea».
	<b>90-Ro9/15(3)S-41c.</b> «P. 11, s. 5, c. 2: [...] Tiene que quedar claro el ritmo».
	<b>91-Ro9/15(3)S-41d.</b> «P. 11, s. 5, c. 2: [...] En el primer caso, según Rouvier, las semicorcheas <i>quasi p</i> al principio».
	<b>92-Ro9/15(3)S-41e.</b> «P. 11, s. 5, c. 2: [...] En el segundo caso pone <i>Un peu retenu</i> [...]».
P. 11, s. 6, c. 1: las semicorcheas de armonía do mayor pueden ser en <i>p</i> . Importante es el elemento con las octavas (poner misma digitación que en la partitura porque así adelantas la posición del siguiente acorde en la derecha).	<b>93-Ro9/15(3)S-42a.</b> «P. 11, s. 6, c. 1: las semicorcheas de armonía do mayor pueden ser en <i>p</i> ».
	<b>94-Ro9/15(3)S-42b.</b> «P. 11, s. 6, c. 1: [...] Importante es el elemento con las octavas (poner misma digitación que en la partitura porque así adelantas la posición del siguiente acorde en la derecha».
<b>95-Ro9/15(3)S-43.</b> «P. 11, s. 6, c. 2, t. 2 y 3: no mucho pedal».	
P. 11, s. 6, c. 3: pedal mantener hasta el final del compás. ¡La última semicorchea NO STACCATO!	<b>96-Ro9/15(3)S-44a.</b> «P. 11, s. 6, c. 3: pedal mantener hasta el final del compás».
	<b>97-Ro9/15(3)S-44b.</b> «P. 11, s. 6, c. 3: [...] ¡La última semicorchea NO STACCATO!»
<b>98-Ro9/15(3)S-45.</b> «P. 12, s. 1: ahí ya todo directo sin <i>retenu</i> ».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 12, s. 3, c. 4: dos primeras fusas izquierda, siguientes cuatro con derecha (1-2-3-5), siguientes tres izquierda (3-2-1), la última (1) junto con Do Fa semicorchea.	<b>99-Ro9/15(3)S-46a.</b> «P. 12, s. 3, c. 4: dos primeras fusas izquierda [...]».
	<b>100-Ro9/15(3)S-46b.</b> «P. 12, s. 3, c. 4: [...] siguientes cuatro con derecha, (1-2-3-5) [...]».
	<b>101-Ro9/15(3)S-46c.</b> «P. 12, s. 3, c. 4: [...] siguientes tres izquierda (3-2-1) [...]».
	<b>102-Ro9/15(3)S-46d.</b> «P. 12, s. 3, c. 4: [...] la última (1) junto con Do Fa semicorchea».
P. 12, s. 4, c. 2: el último re bemol, la bemol (semicorchea) cogemos con izquierda, las semicorcheas con una nueva ligadura con izquierda también y el Do que forma parte de la melodía con la derecha.	<b>103-Ro9/15(3)S-47a.</b> «P. 12, s. 4, c. 2: el último re bemol, la bemol (semicorchea) cogemos con izquierda [...]».
	<b>104-Ro9/15(3)S-47b.</b> «P. 12, s. 4, c. 2: [...] las semicorcheas con una nueva ligadura con izquierda también [...]».
	<b>105-Ro9/15(3)S-47c.</b> «P. 12, s. 4, c. 2: [...] y el Do que forma parte de la melodía con la derecha».
<b>106-Ro9/15(3)S-48.</b> «P. 13, c. 1: que se note la diferencia entre corchea con puntillo y corchea».	
P. 13, s. 5: negra se convierte en la corchea de antes. Es el doble de rápido. Como esto sucede, tener presente que todos los tiempos tienen que estar relacionados.	<b>107-Ro9/15(3)S-49a.</b> «P. 13, s. 5: negra se convierte en la corchea de antes».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>108-Ro9/15(3)S-49b.</b> «P. 13, s. 5: [...] Es el doble de rápido».
	<b>109-Ro9/15(3)S-49c.</b> «P. 13, s. 5: [...] Como esto sucede, tener presente que todos los tiempos tienen que estar relacionados».
<b>110-Ro9/15(3)S-50.</b> «P. 14, s. 2, c. 2 y siguientes cuatro: contar bien».	
¡Desde p. 13, s. 5 todo es <i>ppp</i> hasta cuando cambia a <i>pp</i> así que hacerlo! Nada de pequeñas direcciones y de desmontar la interpretación del <i>pp</i> y <i>ppp</i> .	<b>111-Ro9/15(3)S-51a.</b> «¡Desde p. 13, s. 5 todo es <i>ppp</i> hasta cuando cambia a <i>pp</i> así que hacerlo!»
	<b>112-Ro9/15(3)S-51b.</b> «Nada de pequeñas direcciones y de desmontar la interpretación del <i>pp</i> y <i>ppp</i> ».
P. 14, c. último: contar bien también los dos que vienen. Mismo elemento que p. 13, s. 4, cualquier c., como un ectoplasma que no se sabe lo que es. Un puente o preparación para lo que viene p. 15, s. 2.	<b>113-Ro9/15(3)S-52a.</b> «P. 14, c. último: contar bien [...]».
	<b>114-Ro9/15(3)S-52b.</b> «P. 14, c. último: contar bien también los dos [compases] que vienen».
	<b>115-Ro9/15(3)S-52c.</b> «P. 14, c. último: [...] Mismo elemento que p. 13, s. 4, cualquier c., como un ectoplasma que no se sabe qué es».
	<b>116-Ro9/15(3)S-52d.</b> «P. 14, c. último: [...] [funciona como] puente o preparación para lo que viene p. 15, s. 2».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 15, s. 4: ahí empieza el <i>accelerando</i> . La derecha conduce el <i>accelerando</i> y la izquierda se adapta. Que sea PROGRESIVO.	<b>117-Ro9/15(3)S-53a.</b> «P. 15, s. 4: ahí empieza el <i>accelerando</i> ».
	<b>118-Ro9/15(3)S-53b.</b> «P. 15, s. 4: [...] La derecha conduce el <i>accelerando</i> [...]».
	<b>119-Ro9/15(3)S-53c.</b> «P. 15, s. 4: [...] la izquierda se adapta [al <i>accelerando</i> ]».
	<b>120-Ro9/15(3)S-53d.</b> «P. 15, s. 4: [...] Que sea PROGRESIVO [el <i>accelerando</i> ]».
P. 15, s. 5: con la derecha seguir pensando a dos corcheas porque es lo mismo que antes. La izquierda durante ese tramo en <i>accel.</i> tiende a subir demasiado la velocidad, normalmente es más lenta.	<b>121-Ro9/15(3)S-54a.</b> «P. 15, s. 5: con la derecha seguir pensando a dos corcheas porque es lo mismo que antes».
	<b>122-Ro9/15(3)S-54b.</b> «P. 15, s. 5: [...] La izquierda durante ese tramo en <i>accel.</i> tiende a subir demasiado la velocidad, normalmente es más lenta».
<b>123-Ro9/15(3)S-55.</b> «P. 16, s. 1: aún va en <i>accel.</i> hacia el tempo del principio, el tempo del re sostenido, re sostenido, re sostenido, do sostenido y re sostenido semicorcheas».	
<b>124-Ro9/15(3)S-56.</b> «P. 16, s. 3: no quitar pedal al mismo tiempo que se origina el regulador a menos, una cosa no implica la otra y es mejor si se queda el pedal aunque haciendo el efecto del regulador de más a menos».	
<b>125-Ro9/15(3)S-57.</b> «P. 16, s. 4, c. último: desde aquí asegurarse mucho el ritmo, súper importante».	
P. 17, s. 3, c. 2: empieza la ligadura que se note lo mismo en s. 4, c. 2 y c. 4 t. 3 y demás.	<b>126-Ro9/15(3)S-58a.</b> «P. 17, s. 3, c. 2: empieza la ligadura que se note [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>127-Ro9/15(3)S-58b.</b> «P. 17, s. 3, c. 2: que se note [...] [que empieza la ligadura] en s. 4, c. 2 y c. 4 t. 3 y demás».
P. 17, s. 4, c. 4: bajo no pegarle un acento. Rouvier lo tocaba con pedal normal.	<b>128-Ro9/15(3)S-59a.</b> «P. 17, s. 4, c. 4: bajo no pegarle un acento».
	<b>129-Ro9/15(3)S-59b.</b> «P. 17, s. 4, c. 4: [...] Rouvier lo tocaba con pedal normal».
<b>130-Ro9/15(3)S-60.</b> «P. 17, s. último, cc. 5 y 6, m.i.: un poquito de prisa pero quédate, pura agógica».	
P. 18, s. 4, c. 2: formar línea con pulgares, igual en el último compás. Pedal al comienzo de ligadura.	<b>131-Ro9/15(3)S-61a.</b> «P. 18, s. 4, c. 2: formar línea con pulgares [...]».
	<b>132-Ro9/15(3)S-61b.</b> «P. 18, s. 4, c. 2: [...] igual en el último compás».
	<b>133-Ro9/15(3)S-61c.</b> «P. 18, s. 4, c. 2: [...] Pedal al comienzo de ligadura».
<b>134-Ro9/15(3)S-62.</b> «P. 18, s. 6, cc. 1 y 2: puedes poner pedal desde la primera semicorchea».	
P. 18, s. 6, c. 3: tomar más el pedal. Tres primeros compases pedal en medio compás, cuatro restantes el pedal durante todo el compás.	<b>135-Ro9/15(3)S-63a.</b> «P. 18, s. 6, c. 3: tomar más el pedal».
	<b>136-Ro9/15(3)S-63b.</b> «P. 18, s. 6, c. 3: [...] Tres primeros compases pedal en medio compás [...]».
	<b>137-Ro9/15(3)S-63c.</b> «P. 18, s. 6, c. 3: [...] cuatro restantes el pedal durante todo el compás».
<b>138-Ro9/15(3)S-64.</b> «P. 19, s. 4, c. 2: me la como, son cuatro veces».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 19, s. 4, c. último: pedal, lo cambiamos en tercer tiempo hasta s. 5, c. 2, t. 3 ahí volvemos a cambiar y en s. 5, c. 3, t. 1 otra vez. Cambiamos pedal en s. 5, c. 2, t. 2.	<b>139-Ro9/15(3)S-65a.</b> «P. 19, s. 4, c. último: pedal, lo cambiamos en tercer tiempo hasta s. 5, c. 2, t. 3 [...]».
	<b>140-Ro9/15(3)S-65b.</b> «P. 19, s. 4, c. último: 5, c. 2, t. 3 ahí volvemos a cambiar [pedal]».
	<b>141-Ro9/15(3)S-65c.</b> «P. 19, s. 4, c. último: [...] y en s. 5, c. 3, t. 1 [cambiamos pedal] otra vez».
	<b>142-Ro9/15(3)S-65d.</b> «P. 19, s. 4, c. último: [...] Cambiamos pedal en s. 5, c. 2, t. 2».
P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: nos interesa más escuchar el pulgar porque así hay más juego de registros. Dice sordina, pero <i>f</i> , así que quiere (no debe sonar <i>ff</i> ) crear más efecto, escuchar bien porque yo le daba demasiada potencia, es solo peso.	<b>143-Ro9/15(3)S-66a.</b> «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: nos interesa más escuchar el pulgar porque así hay más juego de registros».
	<b>144-Ro9/15(3)S-66b.</b> «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: [...] Dice sordina pero <i>f</i> [...] (no debe sonar <i>ff</i> ) [...]».
	<b>145-Ro9/15(3)S-66c.</b> «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: [...] [Ravel] quiere crear más efecto [con el <i>f</i> con <i>sordina</i> ]».
	<b>146-Ro9/15(3)S-66d.</b> «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: [...] escuchar bien porque yo le daba demasiado potencia [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>147-Ro9/15(3)S-66e.</b> «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: [...] [cuando hace sordina con f] es solo peso».
<b>148-Ro9/15(3)S-67.</b> «P. 20, s. 4, c. 1: con pedal el si».	
P. 19, s. 1, c. 5: un poco menos <i>vif</i> . Un poco menos vivo, es para toda la parte hasta p. 20, s. 4, c. 2.	<b>149-Ro9/15(3)S-68a.</b> «P. 19, s. 1, c. 5: un poco menos <i>vif</i> ».
	<b>150-Ro9/15(3)S-68b.</b> «P. 19, s. 1, c. 5: [...] [el <i>vif</i> ] es para toda la parte hasta p. 20, s. 4, c. 2».
<b>151-Ro9/15(3)S-69.</b> «P. 20, s. 2, c. 5 y c. 7: pedal».	
P. 20, s. 3: pedal en cc 1, 3, 4, 5, 6 y 7. En la partitura están puestos.	<b>152-Ro9/15(3)S-70a.</b> «P. 20, s. 3: pedal en cc 1».
	<b>153-Ro9/15(3)S-70b.</b> «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 3».
	<b>154-Ro9/15(3)S-70c.</b> «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 4».
	<b>155-Ro9/15(3)S-70d.</b> «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 5».
	<b>156-Ro9/15(3)S-70e.</b> «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 6».
	<b>157-Ro9/15(3)S-70f.</b> «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 7».
	<b>158-Ro9/15(3)S-70g.</b> «P. 20, s. 3: [...] En la partitura están puestos [los pedales]».
P. 20, s. 4, c. 2: otro tempo, es rapidito así que tener cuidado y que se mantenga sobre todo en la p. última, s. 5, cc. 2 al 4, los acentos que están en cada grupo como empujando un poquito.	<b>159-Ro9/15(3)S-71a.</b> «P. 20, s. 4, c. 2: otro tempo, es rapidito así que tener cuidado [...]».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>160-Ro9/15(3)S-71b.</b> «P. 20, s. 4, c. 2: [...] y que se mantenga [el tempo] sobre todo en la p. última, s. 5, cc. 2 al 4 [...]».
	<b>161-Ro9/15(3)S-71c.</b> «P. 20, s. 4, c. 2: [...] los acentos que están en cada grupo como empujando un poquito».
<b>162-Ro9/15(3)S-72.</b> «P. 20, s. 4, c. 6: como <i>pizzicato</i> de arpa».	

SIEGFRIED MAUSER (21/09/2015 AL 27/09/2015) EN LA INTERNATIONAL  
MUSIC ACADEMY ENHARMONIA DE LA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA Y  
DANZA DE MARBELLA

<i>Scarbo</i>	
<b>01-M9/15S-1.</b> «Es un gnomo».	
C. 1: en el grupo de tres corcheas contar interiormente la subdivisión de estas en semicorcheas o incluso mejor en fusas porque es el valor que antes se muestra. También contar muy bien sobre todo en la última corchea para que no se alargue ni un poco más (lo justo).	<b>02-M9/15S-2a.</b> «C. 1: en el grupo de tres corcheas contar interiormente la subdivisión de estas en semicorcheas o incluso en fusas porque es el valor que antes se muestra».
	<b>03-M9/15S-2b.</b> «También contar muy bien sobre todo en la última corchea para que no se alargue ni un poco más (lo justo)».
<b>04-M9/15S-3.</b> «En realidad <i>Scarbo</i> es como un fantasma demoníaco, se muestra en elementos cortos».	
C. 2: escuchar sobre todo la mano izquierda el mi más agudo (es como la luz).	<b>05-M9/15S-4a.</b> «C. 2: escuchar sobre todo la mano izquierda el mi más agudo [...]».
	<b>06-M9/15S-4b.</b> «C. 2: [...] [el mi más agudo] (es como la luz)».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
S. 2, c. 1, m.i., t. 2: teniendo en cuenta que es <i>pp</i> y está en el segundo tiempo bastante menos (esto sería la sombra de la luz anterior), el silencio que sigue es <i>très long</i> (muy largo).	<b>07-M9/15S-5a.</b> «S. 2, c. 1, m.i., t. 2: teniendo en cuenta que es <i>pp</i> y está en el segundo tiempo bastante menos [...]».
	<b>08-M9/15S-5b.</b> «S. 2, c. 1, m.i., t. 2: [...] (esto sería la sombra de la luz anterior) [...]».
	<b>09-M9/15S-5c.</b> «S. 2, c. 1, m.i., t. 2: [...] el silencio que sigue es <i>très long</i> (muy largo)».
S. 3, cc. 5 y 6: estas seis corcheas crean un patrón melódico que se repite cinco veces más con distinta figuración, recordar mantener siempre el tempo, sentir siempre la parte fuerte del compás y escuchar el inicio de cada patrón.	<b>10-M9/15S-6a.</b> «S. 3, cc. 5 y 6: estas seis corcheas crean un patrón melódico que se repite cinco veces más con distinta figuración, recordar mantener siempre el tempo [...]».
	<b>11-M9/15S-6b.</b> «S. 3, cc. 5 y 6: [...] sentir siempre la parte fuerte del compás [...]».
	<b>12-M9/15S-6c.</b> «S. 3, cc. 5 y 6: [...] y escuchar el inicio de cada patrón».
El trémolo de la p. 1, s. último súbito <i>pp</i> muy exigente y <i>crescendo</i> durante cuatro compases y <i>decrescendo</i> solo dos (que se escuche más por tanto esta proporción).	<b>13-M9/15S-7a.</b> «El trémolo de la p. 1, s. último súbito <i>pp</i> muy exigente [...]».
	<b>14-M9/15S-7b.</b> «El trémolo de la p. 1, s. último [...] <i>crescendo</i> durante cuatro compases y <i>decrescendo</i> solo dos (que se escuche más por tanto esta proporción)».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<p>P. 2, cuatro primeros compases: esto es un elemento melódico en la derecha, parecido a Chopin en el primer compás. El punto de éxtasis sería el tercer tiempo (m.d.). Parecido es tres compases después, solo que se termina la frase. No olvidar no correr en el segundo compás de este elemento en la mano derecha ya que solo es una semicorchea.</p>	<p><b>15-M9/15S-8a.</b> «P. 2, cuatro primeros compases: esto es un elemento melódico en la derecha, parecido a Chopin en el primer compás. El punto de éxtasis sería el tercer tiempo (m.d.)».</p>
	<p><b>16-M9/15S-8b.</b> «P. 2, cuatro primeros compases: [...] [el punto de éxtasis sería el tercer tiempo (m.d.)]. Parecido es tres compases después, solo que se termina la frase».</p>
	<p><b>17-M9/15S-8c.</b> «P. 2, cuatro primeros compases: [...] No olvidar no correr en el segundo compás de este elemento en la mano derecha ya que solo es una semicorchea».</p>
<p>P. 2, s. 2, m.d.: posee un diseño similar al principio, que se escuche el mi sostenido del quinto compás. En este pentagrama la mano izquierda estable y escuchando bien el primer tiempo, sobre todo cuando se produce la hemiola en la que se pone un pedal que llegará hasta el s. 3, c. 7.</p>	<p><b>18-M9/15S-9a.</b> «P. 2, s. 2, m.d.: posee un diseño similar al principio, que se escuche el mi sostenido del quinto compás».</p>
	<p><b>19-M9/15S-9b.</b> «P. 2, s. 2, m.d.: [...] En este pentagrama la mano izquierda estable [...]».</p>

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>20-M9/15S-9c.</b> «P. 2, s. 2, m.d.: [...] En este pentagrama la mano izquierda [...] escuchando bien el primer tiempo, sobre todo cuando se produce la hemiola [...]».
	<b>21-M9/15S-9d.</b> «P. 2, s. 2, m.d.: [...] [en la mano izquierda en] la hemiola [...] se pone un pedal que llegará hasta el s. 3, c. 7».
P. 2, s. 4, c. 1, m.d.: no escapa tan rápido de la corchea con <i>staccatto</i> como de la semicorchea con <i>staccatto</i> , y que haya una jerarquía.	<b>22-M9/15S-10a.</b> «P. 2, s. 4, c. 1, m.d.: no escapa tan rápido de la corchea con <i>staccatto</i> como de la semicorchea con <i>staccatto</i> [...]».
	<b>23-M9/15S-10b.</b> «P. 2, s. 4, c. 1, m.d.: [...] que haya una jerarquía».
P. 2, s. 4, c. 3: división de elementos, escucharlos bien, también durante toda la pieza.	<b>24-M9/15S-11a.</b> «P. 2, s. 4, c. 3: división de elementos, escucharlos bien [...]».
	<b>25-M9/15S-11b.</b> «P. 2, s. 4, c. 3: [...] [división de elementos] escucharlos bien también durante toda la pieza».
<b>26-M9/15S-12.</b> «P. 2, s. 4, cc. 4 y 5, m.d.: no tan <i>staccatto</i> como hacía porque o si no la segunda voz pierde su sentido de la ligadura».	
P. 2, s. 4, c. último, m.d.: con los dedos hacer también estas notas ligadas en <i>pp</i> que parezca un murmullo diabólico. Una vez más cabe decir que es importante respirar bien entre los pequeños elementos de <i>Scarbo</i> y las ligaduras, aunque sean cortas.	<b>27-M9/15S-13a.</b> «P. 2, s. 4, c. último, m.d.: con los dedos hacer también estas notas ligadas en <i>pp</i> [...]».
	<b>28-M9/15S-13b.</b> «P. 2, s. 4, c. último, m.d.: [...] que parezca un murmullo diabólico».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>29-M9/15S-13c.</b> «P. 2, s. 4, c. último, m.d.: [...] Una vez más cabe decir que es importante respirar bien entre los pequeños elementos de <i>Scarbo</i> [...]».
	<b>30-M9/15S-13d.</b> «P. 2, s. 4, c. último, m.d.: [...] Una vez más cabe decir que es importante respirar bien entre [...] las ligaduras aunque sean cortas».
P. 2, s. último, c. 2: vuelve el elemento melódico contar muy bien, que los dedos correspondan a la velocidad que se requiere.	<b>31-M9/15S-14a.</b> «P. 2, s. último, c. 2: vuelve el elemento melódico contar muy bien [...]».
	<b>32-M9/15S-14b.</b> «P. 2, s. último, c. 2: [...] que los dedos correspondan a la velocidad que se requiere».
<b>33-M9/15S-15.</b> «P. 2, s. 2, c. 5: el pedal que se pone ahí no se quita hasta el s. 3, c. 7».	
P. 2, s. último, c. penúltimo: es ligado, más <i>legato</i> , en el compás siguiente hacer lo que está puesto en la partitura la sostenido, fa sostenido y re natural con la mano izquierda.	<b>34-M9/15S-16a.</b> «P. 2, s. último, c. penúltimo: es ligado, más <i>legato</i> [...]».
	<b>35-M9/15S-16b.</b> «P. 2, s. último, c. penúltimo: [...] en el compás siguiente hacer lo que está puesto en la partitura la sostenido, fa sostenido y re natural con la mano izquierda».
P. 3, c. 4, m.d.: impulso para poder tocarlo con calidad o más bien ayudar a que salga con más facilidad. Es importante escuchar la última nota de este grupo.	<b>36-M9/15S-17a.</b> «P. 3, c. 4, m.d.: impulso para poder tocarlo con calidad o más bien ayudar a que salga con más facilidad».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>37-M9/15S-17b.</b> «P. 3, c. 4, m.d.: [...] Es importante escuchar la última nota de este grupo».
P. 3, s. 2, c. 3, m.d.: no hacer excesiva línea de dirección solo buen timbre y <i>legato</i> para que pueda contrastar mejor con la izquierda.	<b>38-M9/15S-18a.</b> «P. 3, s. 2, c. 3, m.d.: no hacer excesiva línea de dirección [...]».
	<b>39-M9/15S-18b.</b> «P. 3, s. 2, c. 3, m.d.: [...] solo buen timbre [...] para que pueda contrastar mejor con la izquierda».
	<b>40-M9/15S-18c.</b> «P. 3, s. 2, c. 3, m.d.: [...] hacer [...] <i>legato</i> para que pueda contrastar mejor con la izquierda».
<b>41-M9/15S-19.</b> «P. 3, s. 2, c. 2: este elemento es igual que el de antes pero en este caso no demasiado <i>staccatto</i> la izquierda».	
P. 3, s. 4, c. 4: que se escuche bien ese regulador, es muy importante. El acorde al que se dirige no perder nunca el re sostenido que hace de bajo.	<b>42-M9/15S-20a.</b> «P. 3, s. 4, c. 4: que se escuche bien ese regulador, es muy importante».
	<b>43-M9/15S-20b.</b> «P. 3, s. 4, c. 4: [...] El acorde al que se dirige no perder nunca el re sostenido que hace de bajo».
P. 3, s. 5, cc. 2, 4 y 6, m.d.: la pequeña articulación es como un acento de ataque veloz, no liberarlo tan rápido. Lo mismo hacer en p. 3, s. último, cc. 1, 3, 4 y 5.	<b>44-M9/15S-21a.</b> «P. 3, s. 5, cc. 2, 4 y 6, m.d.: la pequeña articulación es como un acento de ataque veloz, no liberarlo tan rápido».
	<b>45-M9/15S-21b.</b> «P. 3, s. 5, cc. 2, 4 y 6, m.d.: [en cuanto al acento] Lo mismo hacer en p. 3, s. último, cc. 1, 3, 4 y 5».
<b>46-M9/15S-22.</b> «P. 4, s. 1: en este elemento melódico al igual que antes no perder tiempo».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>47-M9/15S-23.</b> «P. 4, s. 2, cc. 1 y 2: se va a un <i>p</i> , no disminuir más porque o si no no quedará reserva para el siguiente <i>diminuendo</i> ».	
P. 4, s. 2, c. último: escuchar todas las notas al tiempo adecuado y lo mismo las veces que se repita.	<b>48-M9/15S-24a.</b> «P. 4, s. 2, c. último: escuchar todas las notas al tiempo adecuado [...]».
	<b>49-M9/15S-24b.</b> «P. 4, s. 2, c. último: [tener en cuenta] lo mismo las veces que se repita [el motivo]».
P. 4, s. 3: estas semicorcheas son como relojes, todas las notas iguales de sonido, pero con timbre.	<b>50-M9/15S-25a.</b> «P. 4, s. 3: estas semicorcheas son como relojes [...]».
	<b>51-M9/15S-25b.</b> «P. 4, s. 3: [...] todas las notas iguales de sonido [...]».
	<b>52-M9/15S-25c.</b> «P. 4, s. 3: [...] todas las notas [...] con timbre».
<b>53-M9/15S-26.</b> «P. 5, s. 2, c. 4 y los dos siguientes: escuchar bien el primer tiempo».	
<b>54-M9/15S-27.</b> «P. 5, s. 4, c. 4: a partir de aquí estudiar muy bien la mano izquierda para aclarar, mejorar y hacer más preciso todo».	
P. 6, s. 6, c. 5, m.d.: la digitación terminando en 1 por el acento, hacer lo mismo varios compases después en la p. 7, c. 5 y aprovechar anticipando la posición de después.	<b>55-M9/15S-28a.</b> «P. 6, s. 6, c. 5, m.d.: la digitación terminando en 1 por el acento [...]».
	<b>56-M9/15S-28b.</b> «P. 6, s. 6, c. 5, m.d.: [...] hacer lo mismo [poner 1 en acento] varios compases después en la p. 7, c. 5 [...]»
	<b>57-M9/15S-28c.</b> «[...] en la p. 7, c. 5 [...] aprovechar anticipando la posición después».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 7, s. 2, cc. 3 y 4: las notas de adorno con carácter a parte recordar respirar entre elementos.	<b>58-M9/15S-29a.</b> «P. 7, s. 2, cc. 3 y 4: las notas de adorno con carácter [...]».
	<b>59-M9/15S-29b.</b> «P. 7, s. 2, cc. 3 y 4: [...] a parte recordar respirar entre elementos».
P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: comienza <i>ppp</i> escuchar bien y hacer el regulador a <i>f</i> que seguidamente va a menos. Lo mismo hacer en p. 8, s. 1.	<b>60-M9/15S-30a.</b> «P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: comienza <i>ppp</i> escuchar bien [...]».
	<b>61-M9/15S-30b.</b> «P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: [...] hacer el regulador a <i>f</i> que seguidamente va a menos».
	<b>62-M9/15S-30c.</b> «P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: Lo mismo [...] [es decir] escuchar bien <i>ppp</i> cuando comienza] en p. 8, s. 1».
	<b>63-M9/15S-30d.</b> «P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: Lo mismo [...] [es decir] hacer el regulador a <i>f</i> que seguidamente va a menos] en p. 8, s. 1».
<b>64-M9/15S-31.</b> «P. 8, s. 2, c. 3, m.d.: las notas en pequeñito junto a la nota real a la que corresponde, con más carácter».	
P. 8, s. 4, c. 4: totalmente distinto, la mano derecha dar un pequeño impulso como antes.	<b>65-M9/15S-32a.</b> «P. 8, s. 4, c. 4: totalmente distinto [...]».
	<b>66-M9/15S-32b.</b> «P. 8, s. 4, c. 4: [...] la mano derecha dar un pequeño impulso como antes».
<b>67-M9/15S-33.</b> «P. 8, s. 5, c. 2: aún con pedal esos <i>staccatto</i> que se escuchen».	
P. 8, s. 6, c. 1: sin pedal y la mano derecha como una auténtica sorpresa.	<b>68-M9/15S-34a.</b> «P. 8, s. 6, c. 1: sin pedal [...]».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>69-M9/15S-34b.</b> «P. 8, s. 6, c. 1: [...] la mano derecha como una auténtica sorpresa».
P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: clara, que se escuche el contexto armónico. Lo mismo en la p. 9, s. 4, cc. 2 al 5.	<b>70-M9/15S-35a.</b> «P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: clara [...]».
	<b>71-M9/15S-35b.</b> «P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: [...] que se escuche el contexto armónico».
	<b>72-M9/15S-35c.</b> «P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: Lo mismo [es decir, clara] en la p. 9, s. 4, cc. 2 al 5».
	<b>73-M9/15S-35d.</b> «P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: Lo mismo [es decir, que se escuche el contexto armónico] en la p. 9, s. 4, cc. 2 al 5».
<b>74-M9/15S-36.</b> «Darse cuenta que en la p. 9, s. 2, cc 3 y 4 está escrita una ligadura sin embargo en la p. 9, s. 5, cc. 1 y 2 no. Que se escuche esa diferencia».	
P. 10, c. 2: esperar a que desaparezca un poco el sonido del compás anterior. En ese momento vuelve a aparecer el elemento melódico por eso hay que distinguir entre uno y otro.	<b>75-M9/15S-37a.</b> «P. 10, c. 2: esperar a que desaparezca un poco el sonido del compás anterior».
	<b>76-M9/15S-37b.</b> «P. 10, c. 2: [...] En ese momento vuelve a aparecer el elemento melódico por eso hay que distinguir entre uno y otro».
<b>77-M9/15S-38.</b> «P. 10, s. 2, cc. 1 y 2: viene el elemento en <i>staccatto</i> , también diferenciar de lo que le precede y de lo que sigue».	
P. 10, s. 5, c. 4, a partir del t. 2: este elemento en el mismo tiempo que antes, también distinguirlo del resto (esto	<b>78-M9/15S-39a.</b> «P. 10, s. 5, c. 4, a partir del t. 2: este elemento en el mismo tiempo que antes [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
hacerlo cada vez que se repita esta estructura).	
	<b>79-M9/15S-39b.</b> «P. 10, s. 5, c. 4, a partir del t. 2: este elemento [...] también distinguirlo del resto [...]».
	<b>80-M9/15S-39c.</b> «P. 10, s. 5, c. 4, a partir del t. 2: [distinguir un elemento] del resto (esto hacerlo cada vez que se repita esta estructura)».
P. 11, s. 1, c. 5: escuchar muy bien el bajo. Re, mi, re, re bemol y repite. Digamos que ahora no sólo termina en el primer tiempo, sino que añade otra negra más en octava.	<b>81-M9/15S-40a.</b> «P. 11, s. 1, c. 5: escuchar muy bien el bajo. Re, mi, re, re bemol y repite».
	<b>82-M9/15S-40b.</b> «P. 11, s. 1, c. 5: [...] Digamos que ahora no sólo termina en el primer tiempo, sino que añade otra negra más en octava».
<b>83-M9/15S-41.</b> «P. 11, s. 4, c. 4: no parar en el tercer tiempo, aunque haya un salto de octava».	
<b>84-M9/15S-42.</b> «P. 11, s. 5, cc. 1 y 2: es como una nueva inspiración».	
P. 11, s. 6: los dos acordes pueden ser más rápidos. Lo mismo dos compases más tarde. Durante ese sistema <i>peu retenu</i> siguiente <i>straight on</i> (directo).	<b>85-M9/15S-43a.</b> «P. 11, s. 6: los dos acordes pueden ser más rápidos».
	<b>86-M9/15S-43b.</b> «P. 11, s. 6: [...] los dos acordes pueden ser más rápidos. Lo mismo dos compases más tarde».
	<b>87-M9/15S-43c.</b> «P. 11, s. 6: [...] Durante ese sistema <i>peu retenu</i> [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>88-M9/15S-43d.</b> «P. 11, s. 6: [...] siguiente [sistema] <i>straight on</i> (directo) [...]».
P. 12, s. 3, c. 4 y cinco siguientes: con mucha claridad, no olvidarse del regulador.	<b>89-M9/15S-44a.</b> «P. 12, s. 3, c. 4 y cinco siguientes: con mucha claridad [...]».
	<b>90-M9/15S-44b.</b> «P. 12, s. 3, c. 4 y cinco siguientes: [...] no olvidarse del regulador».
<b>91-M9/15S-45.</b> «P. 13, s. 5, c. 2: más <i>tenuto</i> la derecha».	
<b>92-M9/15S-46.</b> «P. 14, c. 2: no hace falta soltar el pedal con el trino».	
<b>93-M9/15S-47.</b> «P. 14, s. 4, c. 2: las corcheas escuchar muy bien la escritura en el sistema de abajo (la melodía que hace la izquierda)».	
P. 14, s. 5, c. 2, m.i.: más <i>legato</i> , el siguiente compás también.	<b>94-M9/15S-48a.</b> «P. 14, s. 5, c. 2, m.i.: más <i>legato</i> [...]».
	<b>95-M9/15S-48b.</b> «P. 14, s. 5, c. 2, m.i.: [...] el siguiente compás también».
<b>96-M9/15S-49.</b> «P. 15, s. 2: <i>ppp</i> ».	
<b>97-M9/15S-50.</b> «P. 16, s. 4, c. último: a partir de aquí distinguir muy bien cada elemento».	
P. 17, s. 3, c. 2: en <i>p</i> esa ligadura y diferente del resto.	<b>98-M9/15S-51a.</b> «P. 17, s. 3, c. 2: en <i>p</i> esa ligadura [...]».
	<b>99-M9/15S-51b.</b> «P. 17, s. 3, c. 2: [...] esa ligadura [...] diferente del resto».
P. 13, s. 5: desde aquí hasta cuando vuelve el desarrollo principal es como algo muy etéreo después de la gran intensidad de antes, por lo tanto, no hacer excesivas líneas, todo como muy en el mismo plano, sin grandes oscilaciones melódicas.	<b>100-M9/15S-52a.</b> «P. 13, s. 5: desde aquí hasta cuando vuelve el desarrollo principal es como algo muy etéreo después de la gran intensidad de antes [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>101-M9/15S-52b.</b> «P. 13, s. 5: [...] por lo tanto no hacer excesivas líneas [...]».
	<b>102-M9/15S-52c.</b> «P. 13, s. 5: [...] todo como muy en el mismo plano [...]».
	<b>103-M9/15S-52d.</b> «P. 13, s. 5: [...] sin grandes oscilaciones melódicas».
<b>104-M9/15S-53.</b> «P. penúltima, s. 1, c. último: se repite lo mismo, los dos acordes principales pueden ser más rápidos».	
<b>105-M9/15S-54.</b> «P. penúltima, s. 4, c. 5: hacer lo correspondiente cuando aparece por primera vez el elemento melódico».	
<b>106-M9/15S-55.</b> «P. penúltima, s. 5: entre c. 3 y c. 4 escuchar bien la respiración entre elementos».	
<b>107-M9/15S-56.</b> «P. penúltima, s. 6: el anterior y primer cp. también hacer eso, la respiración entre elementos».	
P. última, c. penúltimo: esas semifusas pedal y seguidamente volver a cambiar con el re sostenido y mi sostenido, es como una especie de armonía de <i>blues</i> y es precisamente lo que predomina en <i>Scarbo</i> (esos elementos tan distintos son recursos regulares en ese estilo) (separar una frase larga de un elemento breve y muy diferente).	<b>108-M9/15S-57a.</b> «P. última, c. penúltimo: esas semifusas pedal [...]».
	<b>109-M9/15S-57b.</b> «P. última, c. penúltimo: [...] y seguidamente volver a cambiar [pedal] con el re sostenido y mi sostenido [...]».
	<b>110-M9/15S-57c.</b> «P. última, c. penúltimo: [...] es como una especie de armonía de <i>blues</i> y es precisamente lo que predomina en <i>Scarbo</i> (esos elementos tan distintos son recursos

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	regulares en ese estilo) (separar una frase larga de un elemento breve y muy diferente)».

NINO KERESLIDZE (10/10/2015) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

<i>Ondine</i>	
Deletrear bien el elemento principal de <i>Ondine</i> . Cuando se esté haciendo este elemento ejercitar escuchando solo el la o el acorde. Control impresionante de todo.	<b>01-K10/15(1)O-1a.</b> «Deletrear bien el elemento principal de <i>Ondine</i> ».
	<b>02-K10/15(1)O-1b.</b> «Cuando se esté haciendo este elemento ejercitar escuchando solo el la o el acorde».
	<b>03-K10/15(1)O-1c.</b> «[...] [ejercitar] escuchando solo el la o el acorde».
	<b>04-K10/15(1)O-1d.</b> «[Tener] Control impresionante de todo».
<b>05-K10/15(1)O-2.</b> «En la derecha escuchando siempre los cambios armónicos».	
<b>06-K10/15(1)O-3.</b> «S. 2, c. 1, m.i.: hay que tener en cuenta que parece una síncopa, pero también es el inicio de la ligadura, por tanto las dos están en el mismo nivel de importancia».	
<b>07-K10/15(1)O-4.</b> «S. 4, c. 2: <i>diminuendo sin ritardando</i> ».	
<b>08-K10/15(1)O-5.</b> «P. 2, m.d.: escuchar bien las correspondencias de notas con las que se forman octavas».	
<b>09-K10/15(1)O-6.</b> «P. 2, s. 3: a partir de aquí notar como si en el cuerpo se inyectase la flexibilidad».	
No es solamente un ejercicio instrumental sino también poético, reforzar la imaginación poética y también la pianística en cuanto a sonoridades	<b>10-K10/15(1)O-7a.</b> «No es solamente un ejercicio instrumental sino también poético, reforzar la imaginación poética y

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
que se producen. Durante la práctica, la artesanía siempre la estamos mejorando y podemos estar descontentos, pero una vez que interpretamos todo eso se olvida y ya no criticamos, no juzgamos, observamos dejando que vuele, ya no controlamos tanto.	también la pianística en cuanto a sonoridades que se producen».
	<b>11-K10/15(1)O-7b.</b> «[...] Durante la práctica la artesanía siempre estamos mejorando y podemos estar descontentos [...]».
	<b>12-K10/15(1)O-7c.</b> «[...] pero una vez que interpretamos todo eso [es decir, el descontento con la técnica] se olvida [...]».
	<b>13-K10/15(1)O-7d.</b> «[...] ya no criticamos [...]».
	<b>14-K10/15(1)O-7e.</b> «[...] no juzgamos [...]».
	<b>15-K10/15(1)O-7f.</b> «[...] observamos [...]».
	<b>16-K10/15(1)O-7g.</b> «[...] dejando que vuele [...]».
	<b>17-K10/15(1)O-7h.</b> «[...] ya no controlamos tanto».
P. 1, s. 4, c. 1, m.i.: en la distancia de esa quinta la primera es luminosa y la segunda es más profunda.	<b>18-K10/15(1)O-8a.</b> «P. 1, s. 4, c. 1, m.i.: en la distancia de esa quinta la primera es luminosa [...]».
	<b>19-K10/15(1)O-8b.</b> «P. 1, s. 4, c. 1, m.i.: en la distancia de esa quinta [...] la segunda es más profunda».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>20-K10/15(1)O-9.</b> «En general llevar cuidado con el pedal izquierdo. Al ponerlo pierdes brillantez, calidad de sonido».	
P. 2, s. 4: a partir de aquí la cuerda esa tensa que llevábamos hasta ahora con absoluta precisión se convierte en algo más. Es como si un Neptuno empezase a crear más formas.	<b>21-K10/15(1)O-10a.</b> «P. 2, s. 4: a partir de aquí la cuerda esa tensa que llevábamos hasta ahora con absoluta precisión se convierte en algo más».
	<b>22-K10/15(1)O-10b.</b> «P. 2, s. 4: [...] Es como si un Neptuno empezase a crear más formas».
<b>23-K10/15(1)O-11.</b> «P. 2, s. 4: a partir de aquí la mano izquierda va cogiendo más profundidad».	
P. 3, s. 2, c. 2: posibilidad fundamentada con la no aparición de la ligadura en la mano izquierda, de poder hacerla sin pedal, pero manteniendo el re sostenido. Lo mismo en el s. 4, c. 2 pero hay que mantener el acorde que se forma, por eso yo creo que pedal de en medio es mejor.	<b>24-K10/15(1)O-12a.</b> «P. 3, s. 2, c. 2: posibilidad fundamentada con la no aparición de la ligadura en la mano izquierda, de poder hacerla sin pedal, pero manteniendo el re sostenido».
	<b>25-K10/15(1)O-12b.</b> «P. 3, s. 2, c. 2: [...] Lo mismo en el s. 4, c. 2 pero hay que mantener el acorde que se forma, por eso yo creo que pedal de en medio es mejor».
P. 4, s. 4: vuelve a inyectarse la flexibilidad, como si te llevase la corriente.	<b>26-K10/15(1)O-13a.</b> «P. 4, s. 4: vuelve a inyectarse la flexibilidad [...]».
	<b>27-K10/15(1)O-13b.</b> «P. 4, s. 4: [...] como si te llevase la corriente».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 5, s. 3, c. 1, t. último: ese elemento cambiar el pedal y no poner mucho pedal.	<b>28-K10/15(1)O-14a.</b> «P. 5, s. 3, c. 1, t. último: ese elemento cambiar el pedal [...]».
	<b>29-K10/15(1)O-14b.</b> «P. 5, s. 3, c. 1, t. último: ese elemento [...] no poner mucho pedal».
P. 7, s. 3: dominio pianístico, empieza a crear la tormenta, pero como que está todo controlado.	<b>30-K10/15(1)O-15a.</b> «P. 7, s. 3: dominio pianístico [...]».
	<b>31-K10/15(1)O-15b.</b> «P. 7, s. 3: empieza a crear la tormenta [...]».
	<b>32-K10/15(1)O-15c.</b> «P. 7, s. 3: empieza a crear la tormenta [...] pero como que está todo controlado».
<b>33-K10/15(1)O-16.</b> «P. 6, s. 5, c. 2: hacer lo que está escrito».	
P. 9, s. 2: que se escuchen todas las notas, no sólo las de la melodía, pero que se siga perfectamente la melodía.	<b>34-K10/15(1)O-17a.</b> «P. 9, s. 2: que se escuchen todas las notas, no sólo las de la melodía [...]»
	<b>35-K10/15(1)O-17b.</b> «P. 9, s. 2: [...] pero que se siga perfectamente la melodía».
<b>36-K10/15(1)O-18.</b> «P. 7, s. 2, m.i.: como articulando (exageradamente) cada nota».	
Enriquecer el timbre con la técnica que ya se sabe y no preocuparse porque se queda fuerte, no se queda fuerte sino »rico» porque a veces cuando se toca piano esa técnica se reduce a simples impulsos solamente. Obviamente cuanto más movimiento más volumen tendrá.	<b>37-K10/15(1)O-19a.</b> «Enriquecer el timbre con la técnica que ya se sabe [...]».
	<b>38-K10/15(1)O-19b.</b> «[...] no preocuparse porque se queda fuerte, no se queda fuerte sino »rico» [...]».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>39-K10/15(1)O-19c.</b> «[...] porque a veces cuando se toca piano esa técnica se reduce a simples impulsos solamente».
	<b>40-K10/15(1)O-19d.</b> «Obviamente cuanto más movimiento más volumen tendrá».
<b>41-K10/15(1)O-20.</b> «P. 10: lo del relevo que me dijo Rouvier no me convence, igual hacer todo con la izquierda».	
S. 3, c. 2: cuando termina el <i>glissando</i> hacer ese re sostenido con 1, sugerencia: igual el <i>glissando</i> justo de antes que hace la izquierda. También terminar con pulgar.	<b>42-K10/15(1)O-21a.</b> «S. 3, c. 2: cuando termina el <i>glissando</i> hacer ese re sostenido con 1 [...]».
	<b>43-K10/15(1)O-21b.</b> «S. 3, c. 2: [...] sugerencia: igual el <i>glissando</i> justo de antes que hace la izquierda. También terminar con pulgar».
<b>44-K10/15(1)O-22.</b> «P. 11: mismo tempo siempre».	
<b>45-K10/15(1)O-23.</b> «P. 12, s. 5: ya lo último no tardar tanto».	
<i>Le Gibet</i>	
El elemento que permanece durante toda la pieza está bajo tres influencias, la ligadura, el <i>staccatto</i> y el acento, examinar bien el sonido que se obtiene de ahí. Ha faltado un poco más de horror.	<b>46-K10/15(1)L-24a.</b> «El elemento que permanece durante toda la pieza está bajo tres influencias, la ligadura, el <i>staccatto</i> y el acento, examinar bien el sonido que se obtiene de ahí».
	<b>47-K10/15(1)L-24b.</b> «Ha faltado un poco más de horror».
Este elemento puede simbolizar la campana que en un pueblo suena cuando alguien fallece, el chirrido de la cuerda del ahorcado debido a la fricción	<b>48-K10/15(1)L-25a.</b> «Este elemento puede simbolizar la campana que en un pueblo suena cuando alguien fallece [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<p>con la madera y también el propio balanceo del cadáver. Cuando alguien muere por causa natural es como muy triste pero recuerdas lo maravilloso de esa persona y tienes recuerdos. En cambio, cuando es muerte por castigo no sólo pesa al que es castigado sino también a quien castiga y de alguna forma la humanidad se siente responsable.</p>	
	<p><b>49-K10/15(1)L-25b.</b> «Este elemento puede simbolizar [...] el chirrido de la cuerda del ahorcado, debido a la fricción con la madera [...]».</p>
	<p><b>50-K10/15(1)L-25c.</b> «Este elemento puede simbolizar [...] también el propio balanceo del cadáver».</p>
	<p><b>51-K10/15(1)L-25d.</b> «Cuando alguien muere por causa natural es como muy triste pero tienes recuerdos de lo maravilloso de esa persona. En cambio, cuando es muerte por castigo no sólo pesa al que es castigado sino también a quien castiga y de alguna forma la humanidad se siente responsable».</p>
<p>C. 3: el elemento que aparece neutro, mostrando lo que hay sin <i>ritardando</i> y se podría interpretar casi como una sentencia o un rezo, ahora todas las voces son importantes.</p>	<p><b>52-K10/15(1)L-26a.</b> «C. 3: el elemento que aparece neutro, mostrando lo que hay sin <i>ritardando</i> [...]».</p>
	<p><b>53-K10/15(1)L-26b.</b> «C. 3: el elemento que aparece neutro [...] se podría</p>

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	interpretar casi como una sentencia [...]».
	<b>54-K10/15(1)L-26c.</b> «C. 3: el elemento que aparece neutro [...] se podría interpretar casi como [...] un rezo [...]».
	<b>55-K10/15(1)L-26d.</b> «C. 3: [...] ahora todas las voces son importantes».
C. 6: esto es más algo llegado desde el llanto, más subjetivo, evaluar bien cada elemento e intervalos.	<b>56-K10/15(1)L-27a.</b> «C. 6: esto es más algo llegado desde el llanto [...]».
	<b>57-K10/15(1)L-27b.</b> «C. 6: esto es [...] más subjetivo [...]».
	<b>58-K10/15(1)L-27c.</b> «C. 6: [...] evaluar bien cada elemento [...]».
	<b>59-K10/15(1)L-27d.</b> «C. 6: [...] evaluar bien [...] intervalos».
P. 2, s. 2, c. 2: cada voz dibuja su propio dibujo y en los acordes consecutivos más la más grave y la más aguda.	<b>60-K10/15(1)L-28a.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: cada voz dibuja su propio dibujo [...]».
	<b>61-K10/15(1)L-28b.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: [...] en los acordes consecutivos más la más grave [...]».
	<b>62-K10/15(1)L-28c.</b> «P. 2, s. 2, c. 2: [...] en los acordes consecutivos más [...] la más aguda».
<b>63-K10/15(1)L-29.</b> «P. 3, s. 2: la nueva ligadura que aparece en los últimos tiempos posee ya más expresión».	
<b>64-K10/15(1)L-30.</b> «P. 3, s. 3, c. 2: lo que entra más lejano (elemento melódico)».	
<b>65-K10/15(1)L-31.</b> «P. 3, s. 4: como necesito pedal durante lo que dure el bajo hacer pequeños cambios, pero no totales.	
<b>66-K10/15(1)L-32.</b> «P. 4, s. 3, c. 3, m.i.: que se distinga bien entre cuando se hace una octava y una nota sola».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
--------------------------------	-------------

NINO KERESLIDZE (24/10/2015) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

<i>Scarbo</i>	
Desde p. 10 hasta p. 12: ha faltado sonido en general. ¡A lo grande!	<b>01-K10/15(2)S-1a.</b> «Desde p. 10 hasta p. 12: ha faltado sonido en general».
	<b>02-K10/15(2)S-1b.</b> «Desde p. 10 hasta p. 12: [...] ¡A lo grande!»
<b>03-K10/15(2)S-2.</b> «P. 13, s. 5: que no se note tanto el cambio de velocidad».	
La velocidad de referencia cogerla de p. 2, s. 3 y de ahí hacer el cálculo de p. 12, s. 4 y de p. 13, s. 5.	<b>04-K10/15(2)S-3a.</b> «La referencia de velocidad cogerla de p. 2, s. 3 y de ahí hacer el cálculo de p. 12, s. 4 [...]».
	<b>05-K10/15(2)S-3b.</b> «La referencia de velocidad cogerla de p. 2, s. 3 y de ahí hacer el cálculo [...] de p. 13, s. 5 [...]».
«¡Ya es hora de no dejar pasar ni una y hacerlo perfecto!»	<b>06-K10/15(2)S-4a.</b> «¡Ya es hora de no dejar pasar ni una [...]».
	<b>07-K10/15(2)S-4b.</b> «¡Ya es hora de [...] hacerlo perfecto!»
No cambiar pedal en p. penúltima, s. 1, c. 5, y las que se repitan.	<b>08-K10/15(2)S-5a.</b> «No cambiar pedal en p. penúltima, s. 1, c. 5 [...]».
	<b>09-K10/15(2)S-5b.</b> «No cambiar pedal en p. penúltima, s. 1, c. 5, y las que se repitan».
Penúltima p.: los acordes hacia arriba, hacia las estrellas que quemén el tímpano y el grupo que me como, cuidado.	<b>10-K10/15(2)S-6a.</b> «Penúltima p.: los acordes hacia arriba [...]».
	<b>11-K10/15(2)S-6b.</b> «Penúltima p.: los acordes [...] hacia las estrellas [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>12-K10/15(2)S-6c.</b> «Penúltima p.: los acordes [...] que quemen el tímpano [...]».
	<b>13-K10/15(2)S-6d.</b> «Penúltima p.: [...] el grupo que me como, cuidado».

NINO KERESLIDZE (21/11/2015) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

<b>01-K11/15-1.</b> «En general la parte mecánica es a veces tan grande que ocupa mucha imaginación artística».	
La mecánica es una parte de la técnica. A partir de ahora que la técnica se apoye en impulsos artísticos, sobre todo en Ravel.	<b>02-K11/15-2a.</b> «La mecánica es una parte de la técnica».
	<b>03-K11/15-2b.</b> «A partir de ahora que la técnica se apoye en impulsos artísticos, sobre todo en Ravel».
<i>Ondine</i>	
Parecía que tuviera un carácter más cercano a <i>Mephisto</i> con entradas demasiado espectaculares y me falta más difuminado y aunque hay corrientes muy veloces también hay muchos horizontales, eso me faltó. Eso que ya no me sale depende ya de la parte artística. Le ha gustado bastante.	<b>04-K11/15O-3a.</b> «Parecía que tuviera un carácter más cercano a <i>Mephisto</i> con entradas demasiado espectaculares y me falta más difuminado [...]».
	<b>05-K11/15O-3b.</b> «[...] aunque hay corrientes muy veloces también hay muchos horizontales, eso me faltó».
	<b>06-K11/15O-3c.</b> «Eso que ya no me sale depende ya de la parte artística en general».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>07-K11/15O-3d.</b> «Le ha gustado bastante».
	<b>08-K11/15O-4.</b> «Yo estaba todo el rato en acción. Más »contemplación«».
	<b>09-K11/15O-5.</b> «Es esa velocidad de pulsar como una corriente eléctrica la que nos permite hacer sonar o hacer timbrar las cuerdas y aun si bajamos el volumen no pierde calidad».
Por eso no necesitamos tanta yema sino sólo la punta, es como la punta de una pluma de oro.	<b>10-K11/15O-6a.</b> «Por eso no necesitamos tanta yema sino sólo la punta [...]».
	<b>11-K11/15O-6b.</b> «[...] es como la punta de una pluma de oro».
	<b>12-K11/15O-7.</b> «Si es buena música se alimenta de tradiciones en el buen sentido (no conservadores), comprende todos los logros, da su propio único aporte y da camino al siguiente».
	<b>13-K11/15O-8.</b> «Está a punto, un poco más impresionista es <i>Ondine</i> ».
<i>Scarbo</i>	
Cuando digo que falta potencia no me refiero a más volumen, sino que tienes que dar perspectiva al sonido por ejemplo: en la p. 11, s. 6, c. 1 coges bajo y ya tapas con los dos acordes, necesitas más respiración (espacio).	<b>14-K11/15S-9a.</b> «Cuando digo que falta potencia no me refiero a más volumen sino que tienes que dar perspectiva al sonido por ejemplo: en la p. 11, s. 6, c. 1 coges bajo y ya tapas con los dos acordes [...]».
	<b>15-K11/15S-9b.</b> «[...] necesitas más respiración (espacio) [...]».
El pedal nunca se trata como un elemento percusivo siempre pegado el pie al pedal como si fuese otra parte de tu cuerpo, por eso es importante saber a partir de qué parte empieza a coger esa resonancia y en qué punto poniendo el pedal en una nota puede desaparecer (la nota).	<b>16-K11/15S-10a.</b> «El pedal nunca se trata como un elemento percusivo siempre pegado el pie al pedal como si fuese otra parte de tu cuerpo [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>17-K11/15S-10b.</b> «[...] por eso es importante saber a partir de qué [gradación] empieza a coger esa resonancia y en qué punto poniendo el pedal en una nota puede desaparecer (la nota)».
<b>18-K11/15S-11.</b> «Nunca olvidar que por mucha técnica de dedo la muñeca y el codo facilita pasajes como en la p. 8, s. 2, c. 3».	
P. 8, s. 2, c. 3: se puede poner un poco de pedal, es como una especie de casi danza, con carácter chulesco tenebrosamente. Respecto al pedal hay notas en las que se puede poner estratégicamente p. 8, s. 3, cc. 3 y 5 (fa sostenido 3 - si sostenido 2).	<b>19-K11/15S-12a.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: se puede poner un poco de pedal [...]».
	<b>20-K11/15S-12b.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: [...] es [...] casi como una especie de casi danza, con carácter chulesco tenebrosamente».
	<b>21-K11/15S-12c.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: [...] Respecto al pedal hay notas en las que se puede poner estratégicamente p. 8, s. 3, cc. 3 [...] (fa sostenido 3 [...]».
	<b>22-K11/15S-12d.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: [...] Respecto al pedal hay notas en las que se puede poner estratégicamente p. 8, s. 3, cc. [...] 5 [...] si sostenidos 2)».
P. 8, s. 6, c. 2: truco de hacer octavas para no fallar los bajos, después simular la posición de la octava sin tocarla.	<b>23-K11/15S-13a.</b> «P. 8, s. 6, c. 2: truco de hacer octavas para no fallar los bajos [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>24-K11/15S-13b.</b> «P. 8, s. 6, c. 2: [...] después simular la posición de la octava sin tocarla».
<b>25-K11/15S-14.</b> «P. 9, s. 5, c. 3: los acordes que se forman con la mano derecha y mano izquierda tardan más en irse que en entrar las siguientes notas de la melodía».	
<b>26-K11/15S-15.</b> «P. 2, s. 3: no hay tanto material que observar».	
<b>27-K11/15S-16.</b> «P. 2, s. 4, c. 4, m.d.: es más el impulso».	
<b>28-K11/15S-17.</b> «P. 3, s. 2, c. 4: no tardar en el cambio en la izquierda».	
<b>29-K11/15S-18.</b> «Que se escuchen las respiraciones».	
<b>30-K11/15S-19.</b> «P. 3, s. 2, c. 3: hasta cuando se termina esa frase siempre en adelante».	
<b>31-K11/15S-20.</b> «P. 4, c. 5: rabiosa».	
<b>32-K11/15S-21.</b> «Dar espacios en el pedal cuando se quiera vislumbrar la armonía o acordes, pero no es una norma».	
Utilizar el pedal para que las armonías que tocamos queden en el oído entre la p. 8, s. 2, c. 3 y la p. 9 s. 6 vigilar las partes muy activas de <i>Scarbo</i> (antes del agigantamiento normalmente) para que el pedal no sea percusivo.	<b>33-K11/15S-22a.</b> «Utilizar el pedal para que las armonías que tocamos queden en el oído entre la p. 8, s. 2, c. 3 y la p. 9 s. 6 [...]».
	<b>34-K11/15S-22b.</b> «[...] vigilar las partes muy activas de <i>Scarbo</i> (antes del agigantamiento normalmente) para que el pedal no sea percusivo».
<b>35-K11/15S-23.</b> «P. 11, s. 6, c. 1: los acordes hacia arriba».	
<b>36-K11/15S-24.</b> «Me faltó la atracción del sonido».	
<i>Scarbo</i> es virtuosismo impresionante, tú eres muy de reflexionar, despreocupa en el escenario, luego escuchar.	<b>37-K11/15S-25a.</b> « <i>Scarbo</i> es virtuosismo impresionante, tú eres muy de reflexionar, despreocupa en el escenario [...]».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>38-K11/15S-25b.</b> «[...] luego [de despreocuparte en el escenario] escuchar».

JACQUES ROUVIER (07/12/2015 AL 13/12/2015) EN CHOPIN SESSIONS EN EL CONSERVATORI PROFESSIONAL DE MÚSICA DE FELANITX (MALLORCA) (1ª CLASE)

<i>Ondine</i>	
No esperar a cuando entra la melodía. Todo seguido.	<b>01-Ro12/15(1)O-1a.</b> «No esperar cuando entra la melodía».
	<b>02-Ro12/15(1)O-1b.</b> «Todo seguido».
Que la melodía tenga muy buena fluidez, nunca parar y relación súper 100% de la nota anterior con la presente.	<b>03-Ro12/15(1)O-2a.</b> «Que la melodía tenga muy buena fluidez [...]».
	<b>04-Ro12/15(1)O-2b.</b> «[...] nunca parar [la melodía] [...]».
	<b>05-Ro12/15(1)O-2c.</b> «[...] y relación súper 100% de la nota anterior con la presente».
<b>06-Ro12/15(1)O-3.</b> «P. 2, s. 3, c. último: no <i>ritenuto</i> en ningún caso».	
<b>07-Ro12/15(1)O-4.</b> «P. 2, s. 4: intenta volar un poco más».	
P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: en suspensión, tu brazo como el viento de ligero. Tal vez estaba muy abierto, sólo la misma línea, siempre en la misma atmósfera. Mejor no esperar simplemente <i>cédez légerment</i> (menos que <i>ritenuto</i> ) y <i>ppp</i> .	<b>08-Ro12/15(1)O-5a.</b> «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: en suspensión [...]».
	<b>09-Ro12/15(1)O-5b.</b> «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] tu brazo como el viento de ligero».
	<b>10-Ro12/15(1)O-5c.</b> «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] Tal vez estaba muy abierto, sólo la misma línea [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>11-Ro12/15(1)O-5d.</b> «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] siempre en la misma atmósfera».
	<b>12-Ro12/15(1)O-5e.</b> «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] Mejor no esperar».
	<b>13-Ro12/15(1)O-5f.</b> «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] simplementement <i>cédez légèrement</i> (menos que <i>ritenuto</i> ) [...]».
	<b>14-Ro12/15(1)O-5g.</b> «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] simplemente [...] <i>ppp</i> ».
<b>15-Ro12/15(1)O-6.</b> «C. 4, m.i.: en el último grupo si bemol, ¡do natural!, sol natural. Yo hacía do sostenido».	
<b>16-Ro12/15(1)O-7.</b> «P. 4, c. 1: <i>just through</i> ».	
«La obsesión que tenía Ravel con el ritmo culmina con el <i>Boléro</i> . A Vlado Perlemuter le insistió mucho con uno de los valeses sentimentales, en el que tenía que pensar a dos y a tres al mismo tiempo.	<b>17-Ro12/15(1)O-8a.</b> ««La obsesión que tenía Ravel con el ritmo culmina con el <i>Boléro</i> ».
	<b>18-Ro12/15(1)O-8b.</b> «A Vlado Perlemuter le insistió mucho con uno de los valeses sentimentales, en el que tenía que pensar a dos y a tres al mismo tiempo».
<b>19-Ro12/15(1)O-9.</b> «P. 4, s. 5, c. 2: primera vez diferente de la segunda».	
P. 5, s. 3, m.d.: relajada. S. 2: en las últimas cuatro fusas 0% pedal ya.	<b>20-Ro12/15(1)O-10a.</b> «P. 5, s. 3, m.d.: relajada».
	<b>21-Ro12/15(1)O-10b.</b> «P. 5 [...] S. 2: en las últimas cuatro fusas 0% pedal ya».
P. 6, s. 5, c. 2: básicamente mismo <i>tempo</i> . Este pasaje practicar solo las notas de la melodía con las manos y dedos correspondientes.	<b>22-Ro12/15(1)O-11a.</b> «P. 6, s. 5, c. 2: básicamente mismo <i>tempo</i> ».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>23-Ro12/15(1)O-11b.</b> «P. 6, s. 5, c. 2: [...] Este pasaje practicar solo las notas de la melodía con las manos y dedos correspondientes».
	<b>24-Ro12/15(1)O-11c.</b> «P. 6, s. 5, c. 2: [...] [tocar] las notas de la melodía con las manos y dedos correspondientes».
P. 7, s. 2: al tempo exacto. C. 2: las notas de la melodía con dirección de ligadura.	<b>25-Ro12/15(1)O-12a.</b> «P. 7, s. 2: al tempo exacto».
	<b>26-Ro12/15(1)O-12b.</b> «P. 7, s. 2: [...] C. 2: las notas de la melodía con dirección de ligadura».
<b>27-Ro12/15(1)O-13.</b> «P. 8, s. 2: cuando se termina la ligadura si no me sale pensar en que están relacionadas con do sostenido (fuera de ligadura está)».	
<b>28-Ro12/15(1)O-14.</b> «P. 8, s. 3: el pedal puede quitarse en el quinto acorde».	
<b>29-Ro12/15(1)O-15.</b> «P. 9, s. 1: <i>retenez</i> verdaderamente [...]».	
<b>30-Ro12/15(1)O-16.</b> «P. 9, s. 2: el tempo que cojas está relacionado con el <i>ritenuto</i> que hagas».	
P. 9, s. 2, el tema no precipitado, sí <i>large</i> (grande).	<b>31-Ro12/15(1)O-17a.</b> «P. 9, s. 2, el tema no precipitado [...]».
	<b>32-Ro12/15(1)O-17b.</b> «P. 9, s. 2, [...] sí <i>large</i> (grande)».
P. 10, s. 2: cambio de pedal en el acorde de la mano derecha, lo mismo en el acorde de después.	<b>33-Ro12/15(1)O-18a.</b> «P. 10, s. 2: cambio de pedal en el acorde de la mano derecha [...]».
	<b>34-Ro12/15(1)O-18b.</b> «P. 10, s. 2: [...] [el cambio de pedal] lo mismo en el acorde de después».
<b>35-Ro12/15(1)O-19.</b> «P. 10, s. 3: 7 veces. Después 3, después 3».	
<b>36-Ro12/15(1)O-20.</b> «P. 11, s. 4: regulador de más a menos».	
<b>37-Ro12/15(1)O-21.</b> «P. 11, s. 4 c. 2: no demasiado lento».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 12, s. 4: creo que es mejor sin pedal central, es buena idea mantener bajo (do sostenido), pero creo que es demasiado sofisticada.	<b>38-Ro12/15(1)O-22a.</b> «P. 12, s. 4: creo que es mejor sin pedal central [...]».
	<b>39-Ro12/15(1)O-22b.</b> «P. 12, s. 4: [...] es buena idea mantener bajo (do sostenido), pero creo que es demasiado sofisticada».
<b>40-Ro12/15(1)O-23.</b> ««Ayer cuando empezaste el tema, la muñeca estaba aquí (muy alta), relaja por favor»».	
<i>Le Gibet</i>	
La melodía clara en el c. 3. La melodía estaría en el pulgar de la mano izquierda.	<b>41-Ro12/15(1)L-24a.</b> «La melodía clara en el c. 3».
	<b>42-Ro12/15(1)L-24b.</b> «La melodía estaría en el pulgar de la mano izquierda».
No súper lento, pero tampoco muy rápido. Una velocidad aceptable.	<b>43-Ro12/15(1)L-25a.</b> «No súper lento [...]».
	<b>44-Ro12/15(1)L-25b.</b> «[...] pero tampoco muy rápido».
	<b>45-Ro12/15(1)L-25c.</b> «Una velocidad aceptable».
S. 2, c. 3: no <i>rubato</i> , todo en su sitio como un metrónomo.	<b>46-Ro12/15(1)L-26a.</b> «S. 2, c. 3: no <i>rubato</i> [...]».
	<b>47-Ro12/15(1)L-26b.</b> «S. 2, c. 3: [...] todo en su sitio como un metrónomo».
S. 4, c. 2: tresillo aclara el tempo que tengo ahí. En esta pieza está fuera de todo <i>timing</i> simplemente como una imagen congelada en el cerebro.	<b>48-Ro12/15(1)L-27a.</b> «S. 4, c. 2: tresillo aclara el tempo que tengo ahí [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>49-Ro12/15(1)L-27b.</b> «S. 4, c. 2: [...] En esta pieza está fuera de todo <i>timing</i> simplemente como una imagen congelada en el cerebro [...]».
P. 3, s. 1, c. 3: la <i>acciacatura</i> con mano derecha con 1-2-5 y 4 en melodía.	<b>50-Ro12/15(1)L-28a.</b> «P. 3, s. 1, c. 3: la <i>acciacatura</i> con mano derecha con 1-2-5 [...]».
	<b>51-Ro12/15(1)L-28b.</b> «P. 3, s. 1, c. 3: [...] 4 en melodía [...]».
P. 4, s. 2, c. 2: <i>acciacatura</i> con 2 y sentir el acento en la primera. La segunda 2 y así cogemos sonido mejor.	<b>52-Ro12/15(1)L-29a.</b> «P. 4, s. 2, c. 2: <i>acciacatura</i> con 2 [...]».
	<b>53-Ro12/15(1)L-29b.</b> «P. 4, s. 2, c. 2: [en la] <i>acciacatura</i> [...] sentir el acento en la primera».
	<b>54-Ro12/15(1)L-29c.</b> «P. 4, s. 2, c. 2: [...] La segunda 2 y así cogemos sonido mejor».
<i>Scarbo</i>	
<b>55-Ro12/15(1)S-30.</b> «Era muy rápido, es que cuando suena más rápido la dinámica ya sube demasiado y es muy difícil (casi imposible) hacer <i>ppp</i> ».	
P. anterior a antepenúltima: contar. S. 6, c. 5 y 6: son 2 compases. Samson François lo hacía sin pedal.	<b>56-Ro12/15(1)S-31a.</b> «P. anterior a antepenúltima: contar [...]».
	<b>57-Ro12/15(1)S-31b.</b> «P. anterior a antepenúltima [...] S. 6, c. 5 y 6: son 2 compases».
	<b>58-Ro12/15(1)S-31c.</b> «P. anterior a antepenúltima [...] S. 6, c. 5 y 6: [...] Samson François lo hacía sin pedal».
<b>59-Ro12/15(1)S-32.</b> «P. 14, s. 2, c. 1: las semifusas van en el tiempo».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 1, primeras tres corcheas: contar el primer tiempo del siguiente y PAM...	<b>60-Ro12/15(1)S-33a.</b> «P. 1, primeras tres corcheas: contar el primer tiempo del siguiente [...]».
	<b>61-Ro12/15(1)S-33b.</b> «P. 1, primeras tres corcheas: [...] y PAM...».
P. 1, s. 3: último 5-4-2 etc. Es más natural. El pedal puedes dejarlo desde el c. 1, si es más claro es muy material. Debe ser un ectoplasma, está (se siente) pero no está.	<b>62-Ro12/15(1)S-34a.</b> «P. 1, s. 3: último 5-4-2 etc. Es más natural».
	<b>63-Ro12/15(1)S-34b.</b> «[...] P. 1, s. 3: [...] El pedal puedes dejarlo desde el c. 1, si es más claro es muy material».
	<b>64-Ro12/15(1)S-34c.</b> «P. 1, s. 3: [...] Debe ser un ectoplasma, está (se siente) pero no está».
<b>65-Ro12/15(1)S-35.</b> «P. 2, s. 6, c. 2: con pedal cogemos arpeggios».	
P. 3, s. 4, c. 3: una pizca de pedal para que entendamos la armonía, cuando tocas el arpeggio, el pedal debe estar antes de tocar el mi sostenido de abajo del todo. C. 2: intentar la digitación 1-2-1-2-3-5-4.	<b>66-Ro12/15(1)S-36a.</b> «P. 3, s. 4, c. 3: una pizca de pedal para que entendamos la armonía, cuando tocas el arpeggio [...]».
	<b>67-Ro12/15(1)S-36b.</b> «P. 3, s. 4, c. 3: [...] el pedal debe estar antes de tocar el mi sostenido de abajo del todo [...]».
	<b>68-Ro12/15(1)S-36c.</b> «P. 3, s. 4, [...] C. 2: intentar la digitación 1-2-1-2-3-5-4».
P. 3, s. 4, c. 4, m.d., último grupo: 1-2-3-5-4. Sólo abre y ya está.	<b>69-Ro12/15(1)S-37a.</b> «P. 3, s. 4, c. 4, m.d., último grupo: 1-2-3-5-4».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>70-Ro12/15(1)S-37b.</b> «P. 3, s. 4, c. 4, m.d., último grupo: [...] Sólo abre y ya está».
P. 4, s. 1, m.i.: cuando tú tienes estas cosas simplemente trasladar posición a otra, no te vayas para el lado, no hacer posiciones raras con la muñeca o el codo, muy sencillo. C. 2, t. 3, m.i.: digitación 5-2-1(mi)-1(mi sostenido).	<b>71-Ro12/15(1)S-38a.</b> «P. 4, s. 1, m.i.: cuando tú tienes estas cosas simplemente trasladar posición a otra [...]».
	<b>72-Ro12/15(1)S-38b.</b> «P. 4, s. 1, m.i.: [...] no te vayas para el lado [...]».
	<b>73-Ro12/15(1)S-38c.</b> «P. 4, s. 1, m.i.: [...] no hacer posiciones raras con la muñeca [...]».
	<b>74-Ro12/15(1)S-38d.</b> «P. 4, s. 1, m.i.: [...] no hacer posiciones raras con [...] el codo [...]».
	<b>75-Ro12/15(1)S-38e.</b> «P. 4, s. 1, m.i.: [...] muy sencillo».
	<b>76-Ro12/15(1)S-38f.</b> «P. 4, s. 1, m.i.: [...] C. 2, t. 3, m.i.: digitación 5-2-1 (mi)-1 (mi sostenido)».
<b>77-Ro12/15(1)S-39.</b> «P. 6, s. 4, c. 3: a veces la articulación del acorde corto (mano derecha) no se escucha bien la superior, ¡quinto dedo más!»	
<b>78-Ro12/15(1)S-40.</b> «P. 9, s. 5, c. 3: me gustaría hacer una línea con ese elemento».	
P. 9, s. 6: las dos semicorcheas consecutivas más pulgar de derecha e izquierda.	<b>79-Ro12/15(1)S-41a.</b> «P. 9, s. 6: las dos semicorcheas consecutivas más pulgar de derecha [...]».
	<b>80-Ro12/15(1)S-41b.</b> «P. 9, s. 6: [...] más pulgar de [...] izquierda [...]».
<b>81-Ro12/15(1)S-42.</b> «P. 10, c. 1: de ese al siguiente cambiar claramente pedal».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>82-Ro12/15(1)S-43.</b> «P. 10, c. 1: segundo grupo por debajo así es mejor el regulador de más a menos».	
<b>83-Ro12/15(1)S-44.</b> «P. 10, c. último, m.i.: ¡mi sostenido!»	
P. 10, s. 2, c. 3: ¡pp y la siguiente p también no demasiado fuerte!	<b>84-Ro12/15(1)S-45a.</b> «P. 10, s. 2, c. 3: ¡pp [...]».
	<b>85-Ro12/15(1)S-45b.</b> «P. 10, s. 2, c. 3: [...] la siguiente p también [...]».
	<b>86-Ro12/15(1)S-45c.</b> «P. 10, s. 2, c. 3: [...] no demasiado fuerte!»
<b>87-Ro12/15(1)S-46.</b> «P. 11, s. 6, c. 3, tercer acorde: dedos fijados ( <i>fixed fingers</i> ) [...]».	
<b>88-Ro12/15(1)S-47.</b> «P. 14, s. 2, c. 1: es solo una cuestión de tiempo».	
<b>89-Ro12/15(1)S-48.</b> «P. 14, s. 4: si se queda ahí la mano izquierda la derecha no puede parar».	
<b>90-Ro12/15(1)S-49.</b> «P. 16, s. 4, c. último: es solo una cuestión de tiempo, saber bien todos los ritmos».	
P. 17, s. último, c. 3: es cuestión de estructura, que se entienda siempre dónde está el primer tiempo y lógica de valores para que todo encaje como un puzle. Eso tenerlo en cuenta también en la p. 17, de s. 3 a s. 6, c. 3.	<b>91-Ro12/15(1)S-50a.</b> «P. 17, s. último, c. 3: es cuestión de estructura, que se entienda siempre dónde está el primer tiempo [...]».
	<b>92-Ro12/15(1)S-50b.</b> «P. 17, s. último, c. 3: [...] lógica de valores para que todo encaje como un puzle».
	<b>93-Ro12/15(1)S-50c.</b> «P. 17, s. último, c. 3: [...] que se entienda siempre donde está el primer tiempo [...] en la p. 17, de s. 3 a s. 6, c. 3 [...]».
	<b>94-Ro12/15(1)S-50d.</b> «P. 17, s. último, c. 3: [...] lógica de valores para que todo



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	encaje como un puzle [...] en la p. 17, s. 3, s. 6, c. 3».
LA REFERENCIA DE TEMPO se coge con elemento de p. 2, s. 1. Rouvier dice que la velocidad de corchea o negra con puntillo = 84. Si es medio puntito más sí, pero si es un punto más (metronómicamente) ya cambia todo y va mal.	<b>95-Ro12/15(1)S-51a.</b> «LA REFERENCIA DE TEMPO se coge con elemento de p. 2, s. 1».
	<b>96-Ro12/15(1)S-51b.</b> «Rouvier dice que la velocidad de corchea o negra con puntillo = 84».
	<b>97-Ro12/15(1)S-51c.</b> «Si es medio puntito más sí, pero si es un punto más (metronómicamente) ya cambia todo y va mal».

JACQUES ROUVIER (07/12/2015 AL 13/12/2015) EN *CHOPIN SESSIONS* EN EL CONSERVATORI PROFESSIONAL DE MÚSICA DE FELANITX (MALLORCA) (3ª CLASE)

<i>Scarbo</i>	
<b>01-Ro12/15(2)S-1.</b> «La vibración del segundo compás cuando se queda sola totalmente que siga estando en el mismo nivel que ha estado antes».	
<b>02-Ro12/15(2)S-2.</b> «P. 3, c. 5: quizá la síncopa un poco más clara».	
P. 1, s. 4, compás antes del c. 1 con pedal y el c. 1 del s. 4 igual con el mismo pedal.	<b>03-Ro12/15(2)S-3a.</b> «P. 1, s. 4, compás antes del c. 1, con pedal [...]».
	<b>04-Ro12/15(2)S-3b.</b> «P. 1 [...] el c. 1 del s. 4 igual con el mismo pedal».
<b>05-Ro12/15(2)S-4.</b> «P. 3, s. 2, c. 3: <i>pp</i> ».	
<b>06-Ro12/15(2)S-5.</b> «P. 4, s. 1, c. 2: para que la derecha el tiempo (ritmo) sea aceptable escuchar primer tiempo y segundo de izquierda».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 3, s. 4, c. 3, m.i.: practicar tocando anterior compás y yendo a la posición lo antes posible, sobre todo a los dedos 3-2.	<b>07-Ro12/15(2)S-6a.</b> «P. 3, s. 4, c. 3, m.i.: practicar tocando anterior compás y yendo a la posición lo antes posible [...]».
	<b>08-Ro12/15(2)S-6b.</b> «P. 3, s. 4, c. 3, m.i.: practicar tocando anterior compás y yendo a la posición lo antes posible, sobre todo a los dedos 3-2».
<b>09-Ro12/15(2)S-7.</b> «P. 5, s. 3, c. 4, m.d.: 5-4 (voz superior)».	
P. 8: el dibujo (de la línea melódica) no tapar (solo concentrarse en eso). S. 3, c. último, mano derecha: mover rápido de las apoyaturas o si no no llego. Llegar rápido y pulsar. En la melodía la repetición de notas desde cerca.	<b>10-Ro12/15(2)S-8a.</b> «P. 8: el dibujo (de la línea melódica) no tapar [...]».
	<b>11-Ro12/15(2)S-8b.</b> «P. 8: el dibujo (de la línea melódica) [...] (solo concentrarse en eso)».
	<b>12-Ro12/15(2)S-8c.</b> «P. 8: [...] S. 3, c. último, mano derecha: mover rápido de las apoyaturas o si no no llego».
	<b>13-Ro12/15(2)S-8d.</b> «P. 8: [...] S. 3, c. último, mano derecha: [...] Llegar rápido y pulsar».
	<b>14-Ro12/15(2)S-8e.</b> «P. 8: [...] S. 3, c. último, mano derecha: [...] En la melodía la repetición de notas desde cerca».
P. 9, s. último, c. 2: comenzar más <i>p</i> y retoma la dinámica al final, y que el <i>crescendo</i> sea el mismo (progresivo) en todos los pulgares.	<b>15-Ro12/15(2)S-9a.</b> «P. 9, s. último, c. 2: comenzar más <i>p</i> [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>16-Ro12/15(2)S-9b.</b> «P. 9, s. último, c. 2: [...] retoma la dinámica al final [...]».
	<b>17-Ro12/15(2)S-9c.</b> «P. 9, s. último, c. 2: [...] que el <i>crescendo</i> sea el mismo (progresivo) [...] en todos los pulgares».
<b>18-Ro12/15(2)S-10.</b> «P. 10: aquí me dice una posibilidad de digitación».	
<b>19-Ro12/15(2)S-11.</b> «P. 11, c. 5: tomar 100% tiempo para el <i>crescendo a ff</i> ».	
P. 11, s. último, c. 3: después del acorde con acento el siguiente que se note final de ligadura y que no lleva acento ni <i>staccatto</i> .	<b>20-Ro12/15(2)S-12a.</b> «P. 11, s. último, c. 3: después del acorde con acento el siguiente que se note final de ligadura [...]».
	<b>21-Ro12/15(2)S-12b.</b> «P. 11, s. último, c. 3: después del acorde con acento el siguiente que se note [...] que no lleva acento [...]».
	<b>22-Ro12/15(2)S-12c.</b> «P. 11, s. último, c. 3: después del acorde con acento el siguiente que se note [...] que no lleva [...] <i>staccatto</i> ».
<b>23-Ro12/15(2)S-13.</b> «P. 12, m.i.: primera nota del bajo y de la mano derecha inmediatamente que se escuche el efecto».	
P. 13, s. 5: absolutamente mecánico, al límite del <i>ppp</i> .	<b>24-Ro12/15(2)S-14a.</b> «P. 13, s. 5: absolutamente mecánico [...]».
	<b>25-Ro12/15(2)S-14b.</b> «P. 13, s. 5: [...] al límite del <i>ppp</i> ».
<b>26-Ro12/15(2)S-15.</b> «P. 14, s. 2, c. 1: las semifusas cuando se terminan quitar un poco de pedal».	
P. 15, s. 3: cuidado yo añadido una más, ¡leer bien!	<b>27-Ro12/15(2)S-16a.</b> «P. 15, s. 3: cuidado, yo añadido una más [...]».
	<b>28-Ro12/15(2)S-16b.</b> «P. 15, s. 3: [...] ¡leer bien!»

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 15, s. 5, m.d.: a 2, así que empiezas el <i>accelerando</i> y sigues a la derecha en todo momento.	<b>29-Ro12/15(2)S-17a.</b> «P. 15, s. 5, m.d.: a 2 [...]».
	<b>30-Ro12/15(2)S-17b.</b> «P. 15, s. 5, m.d.: [...] empiezas el <i>accelerando</i> y sigues a la derecha en todo momento».
P. 17, s. 5, c. 3: misma digitación 5-4 (voz superior) que en p. 5, s. 3, c. 4. Contar bien cuando es el penúltimo compás de esa página.	<b>31-Ro12/15(2)S-18a.</b> «P. 17, s. 5, c. 3: misma digitación 5-4 (voz superior) que en p. 5, s. 3, c. 4».
	<b>32-Ro12/15(2)S-18b.</b> «P. 17, s. 5, c. 3: [...] contar bien cuando es el penúltimo compás de esa página».
P. última, s. 4, c. 1 y 2: no tardar, justo tiempo.	<b>33-Ro12/15(2)S-19a.</b> «P. última, s. 4, c. 1 y 2: no tardar [...]».
	<b>34-Ro12/15(2)S-19b.</b> «P. última, s. 4, c. 1 y 2: [...] justo tiempo».

NINO KERESLIDZE (19/12/2015) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

<i>Ondine</i>	
«Verdaderamente sentirse dentro, como pez en el agua».	<b>01-K12/15O-1a.</b> «Verdaderamente sentirse dentro [...]».
	<b>02-K12/15O-1b.</b> «[...] como pez en el agua».
<b>03-K12/15O-2.</b> «Para insistir después hay que insistir ahora».	
Hay tres líneas estratégicas de estudio: -Tener reserva enorme, articulación clara y potente en cada nota. -Tener reserva de la velocidad. -Unión con esta música, viviendo cada detalle.	<b>04-K12/15O-3a.</b> «Hay tres líneas estratégicas de estudio: [...] -Tener reserva enorme [de] articulación clara [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>05-K12/150-3b.</b> «Hay tres líneas estratégicas de estudio: [...] -Tener reserva enorme [de] articulación [...] potente en cada nota».
	<b>06-K12/150-3c.</b> «-Tener reserva enorme [de] articulación clara [...]».
	<b>07-K12/150-3d.</b> «-Tener reserva enorme [de] articulación [...] potente [...]».
	<b>08-K12/150-3e.</b> «Hay tres líneas estratégicas de estudio: [...] -Tener reserva de la velocidad».
	<b>09-K12/150-3f.</b> «-Tener reserva de la velocidad».
	<b>10-K12/150-3g.</b> «Hay tres líneas estratégicas de estudio: [...] -Unión con esta música, viviendo cada detalle [...]».
	<b>11-K12/150-3h.</b> «-Unión con esta música [...]».
	<b>12-K12/150-3i.</b> «[...] viviendo cada detalle».
<b>13-K12/150-4.</b> «Si hay un signo de que me cuesta no hay libertad y no es totalmente al 100% buena y no puedo llegar a la PERFECCIÓN».	
Primer elemento, deletrear súper bien, como yo quiero una versión (la que yo escucho interiormente) tengo primero que hacerlo muy mecánicamente todo sin pedal a una velocidad menor para que esté todo supervisado.	<b>14-K12/150-5a.</b> «Primer elemento, deletrear súper bien [...]».
	<b>15-K12/150-5b.</b> «[...] como yo quiero una versión (la que yo escucho interiormente) tengo primero que hacerlo

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	muy mecánicamente todo sin pedal a una velocidad menor para que esté todo supervisado».
	<b>16-K12/15O-5c.</b> «[...] como yo quiero una versión (la que yo escucho interiormente) [...]».
	<b>17-K12/15O-5d.</b> «[...] muy mecánicamente todo [...]».
	<b>18-K12/15O-5e.</b> «[...] sin pedal [...]».
	<b>19-K12/15O-5f.</b> «[...] a una velocidad menor para que esté todo supervisado».
Para calmar en <i>pp</i> y lo mismo en todos los sentidos.	<b>20-K12/15O-6a.</b> «Para calmar en <i>pp</i> y lo mismo en todos los sentidos [...]».
	<b>21-K12/15O-6b.</b> «[...] en <i>pp</i> [...]».
	<b>22-K12/15O-6c.</b> «[...] lo mismo en todos los sentidos [muy mecánicamente todo]».
	<b>23-K12/15O-6d.</b> «[...] lo mismo en todos los sentidos [sin pedal]».
	<b>24-K12/15O-6e.</b> «[...] lo mismo en todos los sentidos [a una velocidad menor]».
Después, practicar lo más rápido que se pueda sin pedal.	<b>25-K12/15O-7a.</b> «Después, practicar lo más rápido que se pueda [...]».
	<b>26-K12/15O-7b.</b> «[...] lo más rápido que se pueda [...]».
	<b>27-K12/15O-7c.</b> «[...] sin pedal».
Después relajar y nos vamos a la parte más difícil (si hay varias difíciles pues a la que quieras) con verdadera musicalidad y lento también, pero con rigurosidad. Se admite pedal.	<b>28-K12/15O-8a.</b> «Después relajar [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>29-K12/150-8b.</b> «[...] nos vamos a la parte más difícil (si hay varias difíciles pues a la que quieras) con verdadera musicalidad y lento también, pero con rigurosidad. Se admite pedal».
	<b>30-K12/150-8c.</b> «[...] con verdadera musicalidad [...]».
	<b>31-K12/150-8d.</b> «[...] lento también [...]».
	<b>32-K12/150-8e.</b> «[...] con rigurosidad [...]».
	<b>33-K12/150-8f.</b> «[...] Se admite pedal».
Después ya hacer las primeras cuatro páginas hasta el primer pentagrama como serán en cuanto al resultado.	<b>34-K12/150-9a.</b> «Después ya hacer las primeras cuatro páginas hasta el primer pentagrama como serán en cuanto al resultado».
	<b>35-K12/150-9b.</b> «[...] como serán en cuanto al resultado».
<b>36-K12/150-10.</b> «No es más importante parte animal (técnica, intuición) que parte espiritual e intelectual (emoción, psíquica). ¡Se complementan!».	
<b>37-K12/150-11.</b> «»Música es único ruido en el universo», escuchar eso cuando estés tocando».	
<b>38-K12/150-12.</b> «Es una muy alta poesía con la rigidez de un estudio muy ortodoxo, has interpretado de un costado, a partir de ahora sí que insistirás más a la hora de practicar».	
<b>39-K12/150-13.</b> «P. 4, s. 1 desde ahí hasta la p. 6. s. último: nueva frase».	
<b>40-K12/150-14.</b> «Para llegar a esa calidad deportiva que tienen los rusos y los chinos hay que pasar esa etapa».	
Como descanso conectarse y desde el mismo sitio (p. 4, s. 1) haciéndolo como resultado final, pero en lento. Y ahora lo mismo, pero a tope de rapidez.	<b>41-K12/150-15a.</b> «Como descanso conectarse y desde el mismo sitio (p. 4, s. 1) haciéndolo como resultado final, pero en lento».
	<b>42-K12/150-15b.</b> «[...] conectarse [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>43-K12/15O-15c.</b> «[...] haciéndolo como resultado final [...]».
	<b>44-K12/15O-15d.</b> «[...] haciéndolo [...] en lento».
	<b>45-K12/15O-15e.</b> «Y ahora lo mismo [desde p. 4, s. 1] pero a tope de rapidez».
	<b>46-K12/15O-15f.</b> «[...] a tope de rapidez».
<b>47-K12/15O-16.</b> «P. 4, s. 1: son seis veces ese elemento».	
Calmado hacemos lo mismo: como descanso conectarse y desde el mismo sitio (p. 4, s. 1) haciéndolo como resultado final pero en lento.	<b>48-K12/15O-17a.</b> «Calmado hacemos lo mismo: como descanso conectarse y desde el mismo sitio (p. 4, s. 1) haciéndolo como resultado final, pero en lento».
	<b>49-K12/15O-17b.</b> «Calmado [...]».
	<b>50-K12/15O-17c.</b> «[...] como descanso conectarse [...]».
	<b>51-K12/15O-17d.</b> «[...] haciéndolo como resultado final [...]».
	<b>52-K12/15O-17e.</b> «[...] haciéndolo [...] en lento».
Desde la p. 6, s. último hasta p. 11, primer acorde: nueva frase sin pedal, a tope de articulación y a tope de velocidad.	<b>53-K12/15O-18a.</b> «Desde la p. 6, s. último hasta p. 11, primer acorde: nueva frase sin pedal a tope de articulación y a tope de velocidad».
	<b>54-K12/15O-18b.</b> «[...] sin pedal [...]».
	<b>55-K12/15O-18c.</b> «[...] a tope de articulación [...]».
	<b>56-K12/15O-18d.</b> «[...] a tope de velocidad».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
Descansar, yo elijo. Ahora lo estamos haciendo desde el mismo sitio (p. 6, s. últ). Nada de pedal y velocidad a tope.	<b>57-K12/15O-19a.</b> «Descansar, yo elijo».
	<b>58-K12/15O-19b.</b> «Ahora lo estamos haciendo desde el mismo sitio (p. 6, s. últ.). Nada de pedal y velocidad a tope».
	<b>59-K12/15O-19c.</b> «[...] nada de pedal [...]».
	<b>60-K12/15O-19d.</b> «[...] velocidad a tope».
Ahora lo mismo desde p. 6, s. últ hasta p. 11 primer acorde, lento, con pedal como resultado final.	<b>61-K12/15O-20a.</b> «Ahora lo mismo desde p. 6, s. últ hasta p. 11 primer acorde, lento con pedal como resultado final».
	<b>62-K12/15O-20b.</b> «[...] lento [...]».
	<b>63-K12/15O-20c.</b> «[...] con pedal [...]».
	<b>64-K12/15O-20d.</b> «[...] como resultado final».
Desde la p. 11: nada de pedal muy articulado hasta final.	<b>65-K12/15O-21a.</b> «Desde la p. 11: [...] nada de pedal muy articulado hasta el final».
	<b>66-K12/15O-21b.</b> «[...] nada de pedal [...]».
	<b>67-K12/15O-21c.</b> «[...] muy articulado [...]».
Desde la p. 11: descanso, sin pedal y otra vez a máxima velocidad.	<b>68-K12/15O-22a.</b> «Desde la p. 11: descanso, sin pedal y otra vez a máxima velocidad».
	<b>69-K12/15O-22b.</b> «[...] descanso [...]».
	<b>70-K12/15O-22c.</b> «[...] sin pedal [...]».
	<b>71-K12/15O-22d.</b> «[...] a máxima velocidad».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
Desde la p. 11: flexible, con sonoridad, esa conexión, adaptándose, lento; admite pedal.	<b>72-K12/15O-23a.</b> «Desde la p. 11: flexible con sonoridad, esa conexión, adaptándose, lento; admite pedal».
	<b>73-K12/15O-23b.</b> «[...] flexible [...]».
	<b>74-K12/15O-23c.</b> «[...] con sonoridad [...]».
	<b>75-K12/15O-23d.</b> «[...] esa conexión [...]».
	<b>76-K12/15O-23e.</b> «[...] adaptándose [...]».
	<b>77-K12/15O-23f.</b> «[...] lento [...]».
	<b>78-K12/15O-23g.</b> «[...] admite pedal».
<b>79-K12/15O-24.</b> «Lo he tocado una vez (desde p. 11)».	
<b>80-K12/15O-25.</b> «Leer las poesías de <i>Gaspard de la Nuit</i> ».	

NINO KERESLIDZE (16/01/2016) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

<b>01-K1/16(1)-1.</b> «¡Está muchísimo mejor!»	
Dibujar muy bien todo. En general está muy bien técnicamente en detalle.	<b>02-K1/16(1)-2a.</b> «Dibujar muy bien todo».
	<b>03-K1/16(1)-2b.</b> «En general está muy bien técnicamente en detalle».
<b>04-K1/16(1)-3.</b> «Ravel tenía fascinación por los relojes, por lo que hay dentro de ellos».	
<b>05-K1/16(1)-4.</b> «Temas más sentidos».	
<b>06-K1/16(1)-5.</b> « <i>Ondine</i> es belleza expresiva, no romántico».	
<b>07-K1/16(1)-6.</b> « <i>Gibet</i> expresa horror».	
<i>Scarbo</i> es curioso, intimidante, juega.	<b>08-K1/16(1)-7a.</b> « <i>Scarbo</i> es curioso [...]».
	<b>09-K1/16(1)-7b.</b> « <i>Scarbo</i> [es] intimidante [...]».
	<b>10-K1/16(1)-7c.</b> « <i>Scarbo</i> [...] juega [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>11-K1/16(1)-8.</b> «Destacado: Cuentos Andersen, <i>La sirenita, Soldado de plomo y Bailarina</i> ».	
<b>12-K1/16(1)-9.</b> «En los cantantes, la voz bonita refleja de alguna forma el alma, generosa».	
<b>13-K1/16(1)-10.</b> «En el piano nuestra voz está en cómo lo sentimos».	
<b>14-K1/16(1)-11.</b> «P. 5, s. 2: me pareció muy técnico, ¡EMOTIVIDAD A TOPE!»	
<i>Ondine</i>	
Emotividad, imagínate viviendo la poesía.	<b>15-K1/16(1)O-12a.</b> «Emotividad [...]».
	<b>16-K1/16(1)O-12b.</b> «[...] imagínate viviendo la poesía [...]».
<b>17-K1/16(1)O-13.</b> «S. 3, segunda nota: melodía a tercera nota».	
<b>18-K1/16(1)O-14.</b> «S. 4, c. 2 y siguiente compás: cambio de armonía sentir bien».	
<b>19-K1/16(1)O-15.</b> «P. 2, s. 3: ya haberse exaltado lo suficiente».	
P. 2, s. 4: cantar melodía y dibujar la línea de la izquierda.	<b>20-K1/16(1)O-16a.</b> «P. 2, s. 4: cantar melodía [...]».
	<b>21-K1/16(1)O-16b.</b> «P. 2, s. 4: [...] dibujar línea de izquierda».
<b>22-K1/16(1)O-17.</b> «P. 3, c. 1: más generoso».	
P. 3, s. 2: «misterioso», yo diría como en una nube.	<b>23-K1/16(1)O-18a.</b> «P. 3, s. 2: «misterioso» [...]».
	<b>24-K1/16(1)O-18b.</b> «P. 3, s. 2: [...] yo [Nino] diría como en una nube».
<b>25-K1/16(1)O-19.</b> «P. 7, s. 3: los bajos que se escuchan».	
<b>26-K1/16(1)O-20.</b> «P. 4, s. 2: con toda la belleza cuando entra».	
P. 5, s. 3: dibujar mejor y sentir cuando la línea sube la última con más luz. Si no hay juego de luces y sombras en el impresionismo donde los hay, sol y profundidad del océano. ¡Por eso quintos dedos son importantes nos dan eso!	<b>27-K1/16(1)O-21a.</b> «P. 5, s. 3: dibujar mejor [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>28-K1/16(1)O-21b.</b> «P. 5, s. 3: [...] sentir cuando la línea sube [...]».
	<b>29-K1/16(1)O-21c.</b> «P. 5, s. 3: [...] cuando la línea sube [...] la última con más luz».
	<b>30-K1/16(1)O-21d.</b> «P. 5, s. 3: [...] Si no hay juego de luces y sombras en el impresionismo donde los hay, sol y profundidad del océano».
	<b>31-K1/16(1)O-21e.</b> «P. 5, s. 3: [...] ¡Por eso quintos dedos son importantes nos dan eso [juego de luces y sombras]!»
Clímax sin restricciones. La página después del clímax, s. 3: nota superior luz (donde los patrones) y nota inferior. La <i>acciaccatura</i> antes de la próxima p. bajo re sostenido.	<b>32-K1/16(1)O-22a.</b> «Clímax sin restricciones».
	<b>33-K1/16(1)O-22b.</b> «La página después de clímax, s. 3: nota superior luz (donde los patrones) [...]».
	<b>34-K1/16(1)O-22c.</b> «La página después de clímax, s. 3: luz (donde los patrones) [...] nota inferior [...]».
	<b>35-K1/16(1)O-22d.</b> «La <i>acciaccatura</i> antes de la próxima p. bajo re sostenido».
<i>Le Gibet</i>	
Mismo quintos dedos, es más frío, austero con corazón congelado.	<b>36-K1/16(1)L-23a.</b> «Mismo quintos dedos [...]».
	<b>37-K1/16(1)L-23b.</b> «[...] es más frío [...]».
	<b>38-K1/16(1)L-23c.</b> «[...] austero con corazón congelado».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<i>Scarbo</i>	
<b>39-K1/16(1)S-24.</b> «P. 1, s. último: que el elemento asuste».	
P. 2, s. 3: quiere asustar, hacer <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i> en las semicorcheas de do sostenido sol sostenido.	<b>40-K1/16(1)S-25a.</b> «P. 2, s. 3: quiere asustar [...]».
	<b>41-K1/16(1)S-25b.</b> «P. 2, s. 3: [...] hacer <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i> en las semicorcheas de do sostenido sol sostenido».
<b>42-K1/16(1)S-26.</b> «P. 2, s. 2: posibilidad de hacer con no mucho pedal».	
P. 3, s. 4: donde el tema característico quizá más idea (¿vibraciones?) de que no está <i>staccatto</i> .	<b>43-K1/16(1)S-27a.</b> «P. 3, s. 4: donde el tema característico quizá más idea (¿vibración?) [...]».
	<b>44-K1/16(1)S-27b.</b> «P. 3, s. 4: donde el tema característico quizá más idea [...] de que no está <i>staccatto</i> ».
<b>45-K1/16(1)S-28.</b> «P. 2, c. 3: peligro».	
<b>46-K1/16(1)S-29.</b> «P. 4, s. 2: semicorchea más grave escuchar».	
<b>47-K1/16(1)S-30.</b> «P. 5, s. 3: en el <i>f</i> quinto dedo siempre en estos elementos».	
<b>48-K1/16(1)S-31.</b> «Mano izquierda cuando tienes el <i>staccatto</i> si lo piensas en tresillos te es más fácil. ¡Truco!»	
<b>49-K1/16(1)S-32.</b> «P. 6, s. 2, c. 2: compás felino».	
<b>50-K1/16(1)S-33.</b> «P. 6, s. 4: también quinto necesario».	
P. 7, s. 1: elemento ligado en mano derecha tenebroso sentir bajo, profundo.	<b>51-K1/16(1)S-34a.</b> «P. 7, s. 1: elemento ligado en mano derecha tenebroso [...]».
	<b>52-K1/16(1)S-34b.</b> «P. 7, s. 1: elemento ligado en mano derecha [...] sentir bajo [...]».
	<b>53-K1/16(1)S-34c.</b> «P. 7, s. 1: [...] bajo, profundo».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>54-K1/16(1)S-35.</b> «P. 7, s. 3: no es necesario deletrear al máximo, va por bloques».	
P. 8: <i>acciaccaturas</i> brillantes, lo mismo que antes: quizá más idea (¿vibración?) de que no esté <i>staccatto</i> .	<b>55-K1/16(1)S-36a.</b> «P. 8: <i>acciaccaturas</i> brillantes [...]».
	<b>56-K1/16(1)S-36b.</b> «P. 8: [...] lo mismo que antes: quizá más idea (¿vibración?) [...]».
	<b>57-K1/16(1)S-36c.</b> «P. 8: lo mismo que antes: quizá más idea [...] de que no esté <i>staccatto</i> ».
<b>58-K1/16(1)S-37.</b> «P. 11, s. 3: no es tan rápido, bueno en realidad hacer el tempo que es».	
P. 11, s. 5: practicar para que suene muy bien el quinto dedo. Espectacular.	<b>59-K1/16(1)S-38a.</b> «P. 11, s. 5: practicar para que suene muy bien el quinto dedo».
	<b>60-K1/16(1)S-38b.</b> «P. 11, s. 5: [...] Espectacular [quinto dedo]».
<b>61-K1/16(1)S-39.</b> «P. 15, s. 4, m.i.: que cuadre con la derecha».	
P. 19: los mismos acordes seguir practicando para romper cualquier barrera y que al final sea espectacular (desde más arriba, aplicar a lo de antes).	<b>62-K1/16(1)S-40a.</b> «P. 19: los mismos acordes seguir practicando para romper cualquier barrera [...]».
	<b>63-K1/16(1)S-40b.</b> «P. 19: [...] que al final sea espectacular [la secuencia de acordes] [...]».
	<b>64-K1/16(1)S-40c.</b> «[...] (desde más arriba [la secuencia de acordes] [...]».
	<b>65-K1/16(1)S-40d.</b> «P. 19: [...] aplicar a lo de antes [es decir, a la p. 11, s. 5, c. 2 al 5]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
--------------------------------	-------------

NINO KERESLIDZE (30/1/2016) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

<b>01-K1/16(2)-1.</b> «Han mejorado las tres piezas».	
<i>Scarbo</i>	
<p><i>Scarbo</i> se puede soltar más, has alcanzado ya buena calidad, pero también se nota la facilidad con la que lo haces (ahí hay trabajo). En algunos momentos más afilado, calidad y brillantez de flases.</p>	<p><b>02-K1/16(2)S-2a.</b> «<i>Scarbo</i> se puede soltar más [...]».</p>
	<p><b>03-K1/16(2)S-2b.</b> «[...] has alcanzado ya buena calidad, pero también se nota la facilidad con la que lo haces (ahí hay trabajo)».</p>
	<p><b>04-K1/16(2)S-2c.</b> «En algunos momentos más afilado [...]».</p>
	<p><b>05-K1/16(2)S-2d.</b> «En algunos momentos [...] calidad [...]».</p>
	<p><b>06-K1/16(2)S-2e.</b> «En algunos momentos [...] brillantez de flases [...]».</p>
<b>07-K1/16(2)S-3.</b> «Musicalmente me ha gustado p. 10, s. 1, c. 2».	
<p>Más sonido p. 11, s. 5 y siguientes. Armonía que se reclame en cada bajo, ahí pedal.</p>	<p><b>08-K1/16(2)S-4a.</b> «Más sonido p. 11, s. 5 y siguientes».</p>
	<p><b>09-K1/16(2)S-4b.</b> «[...] p. 11, s. 5 y siguientes. Armonía que se reclame en cada bajo [...]».</p>
	<p><b>10-K1/16(2)S-4c.</b> «[...] p. 11, s. 5 y siguientes [...] en cada bajo [...] ahí pedal».</p>

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 11, s. 2, c. 5: el arpeggio de semifusas estabilidad y comodidad, sonoridad acórdica.	<b>11-K1/16(2)S-5a.</b> «P. 11, s. 2, c. 5: el arpeggio de semifusas estabilidad [...]».
	<b>12-K1/16(2)S-5b.</b> «P. 11, s. 2, c. 5: el arpeggio de semifusas [...] comodidad [...]».
	<b>13-K1/16(2)S-5c.</b> «P. 11, s. 2, c. 5: el arpeggio de semifusas [...] sonoridad acórdica».
P. penúltima: juego de luces, en s. 2 acordes en semicorcheas a la terminación.	<b>14-K1/16(2)S-6a.</b> «P. penúltima: juego de luces [...]».
	<b>15-K1/16(2)S-6b.</b> «P. penúltima: [...] en s. 2 acordes en semicorcheas a la terminación».
P. penúltima, s. 5, c. 3, t. 2: como entrando otra vez en la sombra. El c. siguiente como olas.	<b>16-K1/16(2)S-7a.</b> «P. penúltima, s. 5, c. 3, t. 2: como entrando otra vez en la sombra».
	<b>17-K1/16(2)S-7b.</b> «P. penúltima, s. 5, c. 3, t. 2: [...] El c. siguiente como olas».
	<b>18-K1/16(2)S-8.</b> «P. penúltima, s. 1: pedal engloba cc. 5 y 3 siguientes hasta s. 2 c. 4».
P. 13, s. 5: «orquídea venenosa» (Lev Naumov). Mágico, bruma.	<b>19-K1/16(2)S-9a.</b> «P. 13, s. 5: «orquídea venenosa» (Lev Naumov)».
	<b>20-K1/16(2)S-9b.</b> «P. 13, s. 5: [...] Mágico [...]».
	<b>21-K1/16(2)S-9c.</b> «P. 13, s. 5: [...] bruma [...]».
Experimentar con velocidad y fuerza cuando estudies.	<b>22-K1/16(2)S-10a.</b> «Experimentar con velocidad [...] cuando estudies».
	<b>23-K1/16(2)S-10b.</b> «Experimentar con velocidad [...]».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>24-K1/16(2)S-10c.</b> «Experimentar con [...] fuerza cuando estudies».
	<b>25-K1/16(2)S-10d.</b> «Experimentar con [...] fuerza [...]».
C. 1: funciona bien con pedal, primera acento.	<b>26-K1/16(2)S-11a.</b> «C. 1: funciona bien con pedal [...]».
	<b>27-K1/16(2)S-11b.</b> «C. 1: [...] primera acento».
P. 1, s. 5: son 7 y <i>pp</i> bueno a <i>ff</i> .	<b>28-K1/16(2)S-12a.</b> «P. 1, s. 5: son 7 [...]».
	<b>29-K1/16(2)S-12b.</b> «P. 1, s. 5: [...] <i>pp</i> bueno [...]».
	<b>30-K1/16(2)S-12c.</b> «P. 1, s. 5: [...] <i>pp</i> [...] a <i>ff</i> ».
P. 2, s. 1: re sostenido bajo penetrante, en una línea todo y no parar en acento de la sostenido.	<b>31-K1/16(2)S-13a.</b> «P. 2, s. 1: re sostenido bajo penetrante [...]».
	<b>32-K1/16(2)S-13b.</b> «P. 2, s. 1: [...] en una línea todo [...]».
	<b>33-K1/16(2)S-13c.</b> «P. 2, s. 1: [...] no parar en acento de la sostenido».
P. 2, s. 2: ¡control ya! No hacer cambios de tempo aquí ya.	<b>34-K1/16(2)S-14a.</b> «P. 2, s. 2: ¡control ya!»
	<b>35-K1/16(2)S-14b.</b> «P. 2, s. 2: [...] No hacer cambios de tempo aquí ya».
	<b>36-K1/16(2)S-15.</b> «P. 2, s. 4, c. 1: deletreando bien».
	<b>37-K1/16(2)S-16.</b> «P. 2, s. 6, c. 2: armonía rica».
	<b>38-K1/16(2)S-17.</b> «P. 2, s. 4, c. 4: armonía no sobrepongo a melodía».
	<b>39-K1/16(2)S-18.</b> «P. 2, s. 4, c. 5: bruma».
	<b>40-K1/16(2)S-19.</b> «P. 3, c. 4: nitidez derecha».
P. 3, s. 2, c. 3, m.i.: importante, c. 4 capturar, un poco de pedal si quieres.	<b>41-K1/16(2)S-20a.</b> «P. 3, s. 2, c. 3, m.i.: importante [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>42-K1/16(2)S-20b.</b> «P. 3, s. 2 [...] m.i.: [...] c. 4 capturar [...]».
	<b>43-K1/16(2)S-20c.</b> «P. 3, s. 2, c. 4, m.i.: [...] un poco de pedal, si quieres».
P. 3, s. 6, c. 3: chillón y sin límite.	<b>44-K1/16(2)S-21a.</b> «P. 3, s. 6, c. 3: chillón [...]».
	<b>45-K1/16(2)S-21b.</b> «P. 3, s. 6, c. 3: [...] sin límite».
<b>46-K1/16(2)S-22.</b> «Lo he repetido 3 veces desde p. 2 hasta p. 4, s. 2, c. 5».	
<b>47-K1/16(2)S-23.</b> «P. 3, s. 4, c. 5: articulación máxima».	
<b>48-K1/16(2)S-24.</b> «P. 3, s. 2, c. 3: antes tomar un poco de tiempo (si quieres)».	
P. 4, s. 2, c. 7: malicioso, para asustar.	<b>49-K1/16(2)S-25a.</b> «P. 4, s. 2, c. 7: malicioso [...]».
	<b>50-K1/16(2)S-25b.</b> «P. 4, s. 2, c. 7: [...] para asustar».
<b>51-K1/16(2)S-26.</b> «P. 5, c. 3: velocidad de pulsar no amable».	
<b>52-K1/16(2)S-27.</b> «P. 5, s. 4, c. 4: menos posición ya intimida articulando al máximo».	
<b>53-K1/16(2)S-28.</b> «P. 6, s. 2, c. 2, m.i.: más fluir que articular».	
<b>54-K1/16(2)S-29.</b> «P. 6, s. 6, c. penúltimo: hora de jugar».	
<b>55-K1/16(2)S-30.</b> «P. 7, s. 3, c. 2: capas (bajo cascada)».	
P. 8, s. 2, c. 3: articulación, melodía primer plano y metrallera para practicar.	<b>56-K1/16(2)S-31a.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: articulación [...]».
	<b>57-K1/16(2)S-31b.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: [...] melodía primer plano [...]».
	<b>58-K1/16(2)S-31c.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: [...] metrallera para practicar».
	<b>59-K1/16(2)S-31d.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: [...] metrallera [...]».
<b>60-K1/16(2)S-32.</b> «Repetí desde la p. 6, s. 6, c. penúltimo hasta p. 10, c. 2».	
<b>61-K1/16(2)S-33.</b> «P. 8, s. 6: octava para ayudarte».	
<b>62-K1/16(2)S-34.</b> «P. 10, c. 2: <i>cantabile</i> ».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 10, s. 3, c. 3: pedal hasta la siguiente indicación (probar si se puede todo en una).	<b>63-K1/16(2)S-35a.</b> «P. 10, s. 3, c. 3: pedal hasta la siguiente indicación [...]».
	<b>64-K1/16(2)S-35b.</b> «P. 10, s. 3, c. 3: [...] (probar [pedal] si se puede todo en una)».
<b>65-K1/16(2)S-36.</b> «P. 11 s. 5: hasta el final sin parar».	
P. 12, s. 3: campanas de la iglesia y el trino de antes.	<b>66-K1/16(2)S-37a.</b> «P. 12, s. 3: campanas de la iglesia [...]».
	<b>67-K1/16(2)S-37b.</b> «P. 12, s. 3: [...] el trino de antes».
P. 13, s. 5: partículas invisibles, pero sensibilizar capacidad de captar. Magia pura, alquimia.	<b>68-K1/16(2)S-38a.</b> «P. 13, s. 5: partículas invisibles [...]».
	<b>69-K1/16(2)S-38b.</b> «P. 13, s. 5: [...] sensibilizar capacidad de captar [...]».
	<b>70-K1/16(2)S-38c.</b> «P. 13, s. 5: [...] [hacer] Magia pura [...]».
	<b>71-K1/16(2)S-38d.</b> «P. 13, s. 5: [...] [hacer] alquimia [...]».
P. 13, s. 6, c. 2: muy pequeño, no mucho pedal.	<b>72-K1/16(2)S-39a.</b> «P. 13, s. 6, c. 2: muy pequeño [...]».
	<b>73-K1/16(2)S-39b.</b> «P. 13, s. 6, c. 2: [...] no mucho pedal».
Todo <i>ppp</i> , p. 14, c. 2, siguiente no <i>crescendo</i> .	<b>74-K1/16(2)S-40a.</b> «Todo <i>ppp</i> , p. 14, c. 2 [...]».
	<b>75-K1/16(2)S-40b.</b> «[...] p. 14, c. 2, siguiente no <i>crescendo</i> ».
P. 13, s. 6 y siguientes: el oído ya está situado, no tener miedo y <i>pp</i> . El re (p. 15, s. 2) dentro del contexto.	<b>76-K1/16(2)S-41a.</b> «P. 13, s. 6 y siguientes: el oído ya está situado, no tener miedo y <i>pp</i> ».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>77-K1/16(2)S-41b.</b> «El re (p. 15, s. 2) dentro del contexto».
<b>78-K1/16(2)S-42.</b> «P. 15, s. 5, m.i.: principio de arpeggio me falta. Do sostenido, re sostenido, mi sostenido, sol sostenido».	
P. 16, s. 4: un poco más esconderse. Después, súper importante el ritmo y los <i>staccatti</i> .	<b>79-K1/16(2)S-43a.</b> «P. 16, s. 4: un poco más esconderse».
	<b>80-K1/16(2)S-43b.</b> «Después, súper importante el ritmo [...]».
	<b>81-K1/16(2)S-43c.</b> «Después, súper importante [...] los <i>staccatti</i> ».
<b>82-K1/16(2)S-44.</b> «P. 18, s. 4, c. 4, m.d.: utilizar no solo dedos, también muñeca».	
<b>83-K1/16(2)S-45.</b> «Sentir cada elemento».	
<b>84-K1/16(2)S-46.</b> «P. 18, s. 6, c. 3: esta parte como que hace guiño a <i>Ondine</i> en el sitio de máximo clímax».	
P. 19, s. 1, c. 3: la escritura que se note en la mano. Pedal como ya se ha dicho.	<b>85-K1/16(2)S-47a.</b> «P. 19, s. 1, c. 3: la escritura que se note en la mano».
	<b>86-K1/16(2)S-47b.</b> «P. 19, s. 1, c. 3: [...] Pedal como ya se ha dicho [en p. penúlt., s. 1]».
<b>87-K1/16(2)S-48.</b> «P. 19, s. 4, c. 5: resumiendo».	
<b>88-K1/16(2)S-49.</b> «P. 20, s. 4, c. 2, m.i.: más emotivo».	
P. 20: justo el final también es como <i>Ondine</i> . ¿Pedal en los inicios de ligadura?	<b>89-K1/16(2)S-50a.</b> «P. 20: justo el final también es como <i>Ondine</i> ».
	<b>90-K1/16(2)S-50b.</b> «P. 20: [...] ¿Pedal en los inicios de ligadura?»
<i>Ondine</i>	
P. 2: alejarse pero tímbroso, que no se apoye ni un momento.	<b>91-K1/16(2)O-51a.</b> «P. 2: alejarse [...]».
	<b>92-K1/16(2)O-51b.</b> «P. 2: [...] pero tímbroso [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>93-K1/16(2)O-51c.</b> «P. 2: [...] que no se apoye ni un momento».
	<b>94-K1/16(2)O-52.</b> «P. 3, s. 5, c. 1, m.i.: bajo la sostenido, segundo compás, si».
Describir melodía, expresar desde el alma, desde tu inmediata voz.	<b>95-K1/16(2)O-53a.</b> «Describir melodía [...]».
	<b>96-K1/16(2)O-53b.</b> «[...] expresar desde el alma [...]».
	<b>97-K1/16(2)O-53c.</b> «expresar [...] desde tu inmediata voz».
<b>98-K1/16(2)O-54.</b> «Importante: no es expresión romántica, es tan expresiva como romántica, expresamos de otra manera. Es otro tipo de expresión, melodía es melodía y ya está».	

ROLF PLAGGE (19/07/2016) EN LA ACADEMIA DE VERANO DE LA  
UNIVERSIDAD MOZARTEUM DE SALZBURGO (18H-19H) (1ª CLASE)

<b>01-PI7/16(1)-1.</b> «Me hace unas preguntas para saber qué sé sobre la obra. Me dice «¡Bravo!» cuando le respondo que la repetición es el elemento o material pianístico que une <i>Ondine</i> , <i>Le Gibet</i> y <i>Scarbo</i> ».	
<i>Ondine</i>	
<b>02-PI7/16(1)O-2.</b> «Técnicamente tienes mucho potencial porque tus dedos son finos y largos».	
C.1: has hecho un grupo de más. Máximo 108 la negra.	<b>03-PI7/16(1)O-3a.</b> «C.1: has hecho un grupo de más».
	<b>04-PI7/16(1)O-3b.</b> «C. 1: [...] Máximo 108 la negra».
<b>05-PI7/16(1)O-4.</b> «La tónica de la obra se compone de muchas más notas: do sostenido, re sostenido, mi sostenido, sol sostenido, la natural, si natural».	
<b>06-PI7/16(1)O-5.</b> «El juego de armonías lo pone en relación con la <i>Vallée des cloches de Miroirs</i> ».	
<b>07-PI7/16(1)O-6.</b> «La pedalización en el impresionismo va más de mezclar armonías. Es que además no molestan».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
C. 30: si sostenido y si natural en el mismo pedal y luego <i>vibrato</i> de pedal para cambiar pedal.	<b>08-PI7/16(1)O-7a.</b> «C. 30: si sostenido y si natural en el mismo pedal [...]».
	<b>09-PI7/16(1)O-7b.</b> «C. 30: [...] luego <i>vibrato</i> de pedal para cambiar pedal».
<b>10-PI7/16(1)O-8.</b> «Arreglos en <i>Ondine</i> están en la partitura que estudié con él y luego también hay en la partitura que me dio ( <i>Wiener Urtext edition</i> )».	
Recuerda cuando te acercas al mar cómo cambia el olor, el aire.	<b>11-PI7/16(1)O-9a.</b> «Recuerda cuando te acercas al mar cómo cambia el olor [...]».
	<b>12-PI7/16(1)O-9b.</b> «Recuerda cuando te acercas al mar cómo cambia [...] el aire».
<b>13-PI7/16(1)O-10.</b> «C. 10: más abierto».	
<b>14-PI7/16(1)O-11.</b> «C. 37 o similar: no quites el pedal si eliminas el bajo».	
C. 44: no pares, totalmente pasivo, es decir, en <i>pp</i> no crezcas cuando asciendes al agudo. Dirigirse al agudo no significa crecer al igual que ir al grave no significa disminuir la intensidad.	<b>15-PI7/16(1)O-12a.</b> «C. 44: no pares [...]».
	<b>16-PI7/16(1)O-12b.</b> «C. 44: [...] totalmente pasivo [...]».
	<b>17-PI7/16(1)O-12c.</b> «C. 44: [...] en <i>pp</i> no crezcas cuando asciendes al agudo».
	<b>18-PI7/16(1)O-12d.</b> «C. 44: [...] Dirigirse al agudo no significa crecer al igual que ir al grave no significa disminuir la intensidad».
<b>19-PI7/16(1)O-13.</b> «C. 56: sol mayor descansa en do sostenido, mezcla pedal con esto».	
<b>20-PI7/16(1)O-14.</b> «C. 72: el <i>glissando</i> hacerlo con los cuatro dedos (2, 3, 4, 5) con la parte de la uña en la superficie de la tecla».	
<b>21-PI7/16(1)O-15.</b> «Le da mucha importancia a las progresiones armónicas».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
Experimenta con el pedal, sé más arriesgado. Intenta sentir acordes con más tensiones como si fuesen tónicas. Hazla más lenta (negra = 108).	<b>22-PI7/16(1)O-16a.</b> «Experimenta con el pedal [...]».
	<b>23-PI7/16(1)O-16b.</b> «[...] sé más arriesgado [con el pedal]».
	<b>24-PI7/16(1)O-16c.</b> «Intenta sentir acordes con más tensiones como si fuesen tónicas».
	<b>25-PI7/16(1)O-16d.</b> «Hazla más lenta (negra = 108)».
Apuntes previos al resumen	
<b>26-PI7/16(1)O-17.</b> «Al final yo no pondría pedal central para el do sostenido porque es súper importante ese <i>ppp</i> ».	
Lo único que rompe la atmósfera es que vas demasiado deprisa y tienes buena técnica, pero rompe el clima de <i>Ondine</i> ir tan deprisa. ¡Ah! y también cuidado con la desigualdad de la derecha al principio (compás 1 - compás 14).	<b>27-PI7/16(1)O-18a.</b> «Lo único que rompe la atmósfera es que vas demasiado deprisa [...] pero rompe el clima de <i>Ondine</i> ir tan deprisa».
	<b>28-PI7/16(1)O-18b.</b> «¡Ah! y también cuidado con la desigualdad de la derecha al principio (compás 1 - compás 14)».
<b>29-PI7/16(1)O-19.</b> «Tengo en mi cabeza 108 (tempo)».	
<b>30-PI7/16(1)O-20.</b> «¡Hay una cosa que tienes que aprender del impresionismo y su juego de colores: el pedal es totalmente diferente, al uso me refiero!»	
En el s. 3 c. 1 con el si sostenido no cambiar, si cambias sólo medio pedal pero lo más importante es que no se quede solo. La tónica que establece Ravel es muy rica: do sostenido, mi	<b>31-PI7/16(1)O-21a.</b> «En el s. 3 c. 1 con el si sostenido no cambiar [o] si cambias sólo medio pedal, pero lo más importante es que no se quede solo».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
sostenido, sol sostenido, la natural y si natural.	
	<b>32-PI7/16(1)O-21b.</b> «La tónica que establece Ravel es muy rica: do sostenido, mi sostenido, sol sostenido, la natural y si natural».
<b>33-PI7/16(1)O-22.</b> «Esta actitud general de pedalización es completamente diferente en el impresionismo».	
Conclusiones del impresionismo: no es tanto las modulaciones distantes, los acordes más ricos o las escalas exóticas como la pedalización y que se cree una atmósfera.	<b>34-PI7/16(1)O-23a.</b> «Conclusiones del impresionismo: no es tanto las modulaciones distantes, los acordes más ricos o las escalas exóticas como la pedalización [...]».
	<b>35-PI7/16(1)O-23b.</b> «Conclusiones del impresionismo: no es tanto las modulaciones distantes, los acordes más ricos o las escalas exóticas como [...] que se cree una atmósfera».

ROLF PLAGGE (22/07/2016) EN LA ACADEMIA DE VERANO DE LA  
UNIVERSIDAD MOZARTEUM DE SALZBURGO (18H-19H) (2ª CLASE)

<i>Le Gibet</i>	
<i>Le Gibet</i> = Armonía, <i>Ondine</i> = Melodía, <i>Scarbo</i> = Ritmo.	<b>01-PI7/16(2)L-1a.</b> « <i>Le Gibet</i> = Armonía [...]».
	<b>02-PI7/16(2)L-1b.</b> «[...] <i>Ondine</i> = Melodía [...]».
	<b>03-PI7/16(2)L-1c.</b> «[...] <i>Scarbo</i> = Ritmo».
<b>04-PI7/16(2)L-2.</b> « <i>Sourdine</i> = pedal izquierdo».	
<b>05-PI7/16(2)L-3.</b> «Visualizar el escenario del poema: cadáver siendo comido por arañas, moscas, etc., inmisericordemente».	
<b>06-PI7/16(2)L-4.</b> «Parecido de la melodía del p. 3, s. 1 a un western clásico <i>Toca la canción de la muerte para mi</i> (título en alemán)».	



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>07-PI7/16(2)L-5.</b> «Ser como un reloj».	
<i>Un peu en dehors, mais sans expression</i> significa sin <i>rubato</i> ni cambio de intensidad.	<b>08-PI7/16(2)L-6a.</b> « <i>Un peu en dehors, mais sans expression</i> significa sin <i>rubato</i> [...]».
	<b>09-PI7/16(2)L-6b.</b> « <i>Un peu en dehors, mais sans expression</i> significa sin [...] cambio de intensidad».
<b>10-PI7/16(2)L-7.</b> «C. 46: desde aquí hasta el final cada vez más <i>p</i> ».	
<b>11-PI7/16(2)L-8.</b> «Intenta llegar a los límites del <i>pp</i> , como una película de Hitchcock».	
C. 12: para hacer el tresillo bien piensa en tresillos, cuéntalos en la cabeza. Cada negra equivale a seisillo.	<b>12-PI7/16(2)L-9a.</b> «C. 12: para hacer el tresillo bien piensa en tresillos, cuéntalos en la cabeza».
	<b>13-PI7/16(2)L-9b.</b> «C. 12: [...] Cada negra equivale a seisillo».
<b>14-PI7/16(2)L-10.</b> «C. 28: pedal derecho en cada nota de la melodía».	
<b>15-PI7/16(2)L-11.</b> «Nunca pierdas la línea del bajo».	

ROLF PLAGGE (23/07/2016) EN LA ACADEMIA DE VERANO DE LA  
UNIVERSIDAD MOZARTEUM DE SALZBURGO (18H-19H) (3ª CLASE)

<i>Scarbo</i>	
C. 2: el trémolo que no haya acentos y se escuchen todas (3-2-1-2 o 2-1-2-1) y si se puede desde el doble escape.	<b>01-PI7/16(3)S-1a.</b> «C. 2: el trémolo que no haya acentos [...]».
	<b>02-PI7/16(3)S-1b.</b> «C. 2: [...] y se escuchen todas [...]».
	<b>03-PI7/16(3)S-1c.</b> «C. 2: [...] [digitación] (3-2-1-2 o 2-1-2-1) [...]».
	<b>04-PI7/16(3)S-1d.</b> «C. 2: [...] y [el trémolo] si se puede desde el doble escape».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
C. 16: <i>accelerando</i> progresivo y mezclar pedal de este <i>accelerando</i> con lo del c. 23 y siguientes.	<b>05-PI7/16(3)S-2a.</b> «C. 16: <i>accelerando</i> progresivo [...]».
	<b>06-PI7/16(3)S-2b.</b> «C. 16: [...] y mezclar pedal de este <i>accelerando</i> con lo del c. 23 y siguientes».
<b>07-PI7/16(3)S-3.</b> «C. 32: arreglo para coger partes agudas de la izquierda con la derecha».	
<b>08-PI7/16(3)S-4.</b> «Del c. 37 al c. 50 en un mismo pedal».	
<b>09-PI7/16(3)S-5.</b> «C. 52: <i>un peu marqué</i> dentro de <i>pp</i> . No puede prevalecer una reseña a una dinámica».	
Para alcanzar una interpretación de alto nivel hay que trabajar lento».	<b>10-PI7/16(3)S-6a.</b> «Para alcanzar una interpretación de alto nivel hay que trabajar lento».
	<b>11-PI7/16(3)S-6b.</b> «[...] trabajar lento».
<b>12-PI7/16(3)S-7.</b> «C. 91: mi sostenido último de la izquierda que lo coja la derecha».	
<b>13-PI7/16(3)S-8.</b> «C. 94: arreglo de que la izquierda coja la primera nota de la derecha.»	
<b>14-PI7/16(3)S-9.</b> «C. 121: ritmo».	
<b>15-PI7/16(3)S-10.</b> «C. 162: agresividad con esos acentos».	
<b>16-PI7/16(3)S-11.</b> «C. 228: maximizar el efecto».	
C. 232: el bajo muy fuerte y después no poner pedal porque la resonancia del bajo dura como 3 segundos en desaparecer.	<b>17-PI7/16(3)S-12a.</b> «C. 232: el bajo muy fuerte [...]».
	<b>18-PI7/16(3)S-12b.</b> «C. 232: [...] después [de tocar el bajo] no poner pedal porque la resonancia del bajo dura como 3 segundos en desaparecer».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
--------------------------------	-------------

ROLF PLAGGE (26/07/2016) EN LA ACADEMIA DE VERANO DE LA  
UNIVERSIDAD MOZARTEUM DE SALZBURGO (11H-12H) (4ª CLASE)

<i>Scarbo</i>	
C. 314 y siguientes: revisa todas las tonalidades por las que pasa Ravel. Relación mediática.	<b>01-PI7/16(4)S-1a.</b> «C. 314 y siguientes: revisa todas las tonalidades por las que pasa Ravel».
	<b>02-PI7/16(4)S-1b.</b> «C. 314 y siguientes: [...] [hay] Relación mediática».
C. 313: arañar, acelerar las primeras notas y decelerar las siguientes.	<b>03-PI7/16(4)S-2a.</b> «C. 313: arañar [...]».
	<b>04-PI7/16(4)S-2b.</b> «C. 313: [...] acelerar las primeras notas y decelerar las siguientes».
<b>05-PI7/16(4)S-3.</b> «C. 236: risas de <i>Scarbo</i> (según Plagge)».	
<b>06-PI7/16(4)S-4.</b> «C. 345: melodía en todas las voces».	
C. 366: un poco más lento. Corresponde a cuando en el poema dice que <i>Scarbo</i> se hace tan grande como una iglesia.	<b>07-PI7/16(4)S-5a.</b> «C. 366: un poco más lento».
	<b>08-PI7/16(4)S-5b.</b> «C. 366: [...] Corresponde a cuando en el poema dice que <i>Scarbo</i> se hace tan grande como una iglesia».
<b>09-PI7/16(4)S-6.</b> «C. 386: tener cuidado con el tiempo que se necesita para que los apagadores apaguen las notas graves».	
C. 435: ojo a las duraciones de los trinos y c. 439 también.	<b>10-PI7/16(4)S-7a.</b> «C. 435: ojo a las duraciones de los trinos [...]».
	<b>11-PI7/16(4)S-7b.</b> «C. 435: ojo a las duraciones de los trinos [...] [en] c. 439 también».
C. 436: Plagge también se dio cuenta de la línea de bajo que empieza aquí. El pedal adecuar lo más posible a esto.	<b>12-PI7/16(4)S-8a.</b> «C. 436: Plagge también se dio cuenta de la línea de bajo que empieza aquí».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>13-PI7/16(4)S-8b.</b> «C. 436: [...] El pedal adecuar lo más posible a esto [es decir, la línea de bajo que empieza ahí]».
<b>14-PI7/16(4)S-9.</b> «C. 448: las segundas están relacionadas con la flexibilidad del pulgar de Ravel».	
«C. 472: las teclas negras las hace 2-3-4-5 y las blancas el pulgar».	<b>15-PI7/16(4)S-10a.</b> «C. 472: las teclas negras las hace 2-3-4-5».
	<b>16-PI7/16(4)S-10b.</b> «C. 472: las teclas [...] blancas [las hace] el pulgar».
C. 476: antepenúltima segunda la coge la izquierda, penúltima la derecha y la última la izquierda otra vez.	<b>17-PI7/16(4)S-11a.</b> «C. 476: antepenúltima segunda la coge la izquierda [...]».
	<b>18-PI7/16(4)S-11b.</b> «C. 476: [...] penúltima [segunda] la derecha [...]».
	<b>19-PI7/16(4)S-11c.</b> «C. 476: [...] la última [segunda] la izquierda otra vez».
<b>20-PI7/16(4)S-12.</b> «C. 523: el <i>crescendo</i> hacerlo más bien casi al final».	
C. 564: en la izquierda el <i>crescendo</i> no tanto aquí porque lo que hay que escuchar es el si mayor que lo hace la derecha.	<b>21-PI7/16(4)S-13a.</b> «C. 564: en la izquierda el <i>crescendo</i> no tanto aquí [...]».
	<b>22-PI7/16(4)S-13b.</b> «C. 564: [...] lo que hay que escuchar es el si mayor que lo hace la derecha».
<b>23-PI7/16(4)S-14.</b> «C. 573: respirar».	
<b>24-PI7/16(4)S-15.</b> «C. 592: menos intensidad en los arpeggios de acompañamiento».	
<b>25-PI7/16(4)S-16.</b> «C. 616: sonajero».	
<b>26-PI7/16(4)S-17.</b> «C. 616: si ofrece dificultades el trémolo, trabájalo como un trino do doble sostenido – re sostenido».	
<b>27-PI7/16(4)S-18.</b> «C. 626: quitar pedal cuando se toque el si (al mismo tiempo)».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
--------------------------------	-------------

STANISLAV POCHKIN (17/09/2016) EN EL ARTHUR RUBINSTEIN INSTITUTE  
EN LA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA Y DANZA DE MARBELLA

<i>Ondine</i>	
Calcula el límite para tocar $p$ , aunque sea $ppp$ . Era difícil de escuchar. Pero tú debes sentir el límite.	<b>01-Po9/16O-1a.</b> «Calcula el límite para tocar $p$ , aunque sea $ppp$ . Era difícil de escuchar».
	<b>02-Po9/16O-1b.</b> «Pero tú debes sentir el límite».
Muy claro cada acorde, más punta del dedo, muy de cerca.	<b>03-Po9/16O-2a.</b> «Muy claro cada acorde [...]».
	<b>04-Po9/16O-2b.</b> «[...] más punta del dedo [...]».
	<b>05-Po9/16O-2c.</b> «[...] [dedo] muy de cerca».
<b>06-Po9/16O-3.</b> «La mano no blanda».	
Primero trabaja sin pedal y luego pones pedal buscando más en la escala de grises.	<b>07-Po9/16O-4a.</b> «Primero trabajar sin pedal [...]».
	<b>08-Po9/16O-4b.</b> «[...] sin pedal [...]».
	<b>09-Po9/16O-4c.</b> «[...] luego pones pedal buscando más en la escala de grises».
	<b>10-Po9/16O-4d.</b> «[...] pones pedal buscando más en la escala de grises». [...]
<b>11-Po9/16O-5.</b> «El tema es una canción. Tocas tímido, que sea como con más vida».	
<b>12-Po9/16O-6.</b> «Es una canción muy larga, no fragmentarla».	
<b>13-Po9/16O-7.</b> «Pronunciar todas las notas con expresión».	
Todo muy claro. <i>Cantabile</i> .	<b>14-Po9/16O-8a.</b> «Todo muy claro».
	<b>15-Po9/16O-8b.</b> « <i>Cantabile</i> ».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>16-Po9/16O-9.</b> «Tienes que escuchar cómo desciende la intensidad de la nota desde que es percutida».	
<b>17-Po9/16O-10.</b> «Las puntas de los pulgares utilizarlas más».	
El tiempo no debe ser demasiado lento. Lo tienes que buscar atendiendo a la izquierda.	<b>18-Po9/16O-11a.</b> «El tiempo no debe ser demasiado lento».
	<b>19-Po9/16O-11b.</b> «[el tempo] Lo tienes que buscar atendiendo a la izquierda».
<b>20-Po9/16O-12.</b> «C. 14: escucha la izquierda como dos voces».	
C. 16: no cortes este compás del anterior, todo seguido.	<b>21-Po9/16O-13a.</b> «C. 16: no cortes este compás del anterior [...]».
	<b>22-Po9/16O-13b.</b> «C. 16: [...] todo seguido».
Todo más flexible. Creo que quiere decir «siempre hacia delante».	<b>23-Po9/16O-14a.</b> «Todo más flexible [...]».
	<b>24-Po9/16O-14b.</b> «Creo que quiere decir «siempre hacia delante»».
<b>25-Po9/16O-15.</b> «C. 21: más expresivo».	
<b>26-Po9/16O-16.</b> «C. 29: fa sostenido 3 (octava central) un poco más».	
<b>27-Po9/16O-17.</b> «C. 40: no más fuerte».	
<b>28-Po9/16O-18.</b> «C. 41: un poco más clara la izquierda».	
C. 42: gotas de agua, quinto dedo.	<b>29-Po9/16O-19a.</b> «C. 42: gotas de agua [...]».
	<b>30-Po9/16O-19b.</b> «C. 42: [...] quinto dedo [...]».
<b>31-Po9/16O-20.</b> «Siempre expresivo».	
<b>32-Po9/16O-21.</b> «Si no pone ninguna indicación de respiración o <i>rit</i> o calderón, siempre adelante».	
C. 46: pisar pedal e ir cambiando poco a poco en los siguientes compases.	<b>33-Po9/16O-22a.</b> «C. 46: pisar pedal [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>34-Po9/16O-22b.</b> «C. 46: [...] e ir cambiando poco a poco [el pedal] en los siguientes compases».
<b>35-Po9/16O-23.</b> «C. 52: nuevo pedal».	
<b>36-Po9/16O-24.</b> «Que las dificultades de la derecha no roben tiempo a la izquierda».	
<b>37-Po9/16O-25.</b> «C. 55: bajo más claro».	
C. 57: estudiar <i>non legato</i> , luego por grupos.	<b>38-Po9/16O-26a.</b> «C. 57: estudiar <i>non legato</i> [...]».
	<b>39-Po9/16O-26b.</b> «C. 57: [...] <i>non legato</i> [...]».
	<b>40-Po9/16O-26c.</b> «C. 57: [...] luego [estudiar] por grupos».
C. 65-66: no parar. Siempre hacia delante.	<b>41-Po9/16O-27a.</b> «C. 65-66: no parar».
	<b>42-Po9/16O-27b.</b> «C. 65-66: [...] Siempre hacia delante».
<b>43-Po9/16O-28.</b> «C. 72: practicar los <i>glissandi</i> ».	
<b>44-Po9/16O-29.</b> «C. 75: más claro».	
C. 83: más claras las fusas, y la última más fuerte.	<b>45-Po9/16O-30a.</b> «C. 83: más claras las fusas [...]».
	<b>46-Po9/16O-30b.</b> «C. 83: [...] la última más fuerte».
<b>47-Po9/16O-31.</b> «C. 88: no ralentizar demasiado».	
<b>48-Po9/16O-32.</b> «C. 89: intentar que sea el mismo <i>tempo</i> que en el inicio».	
Trabajar por fragmentos, por páginas. Aunque eso tiene el peligro de fragmentar.	<b>49-Po9/16O-33a.</b> «Trabajar por fragmentos [...]. Aunque eso tiene el peligro de fragmentar».
	<b>50-Po9/16O-33b.</b> «Trabajar [...] por páginas. Aunque eso tiene el peligro de fragmentar».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<p>MATTI RAEKALLIO (21/9/2016 AL 26-9-2016) EN EL ARTHUR RUBINSTEIN INSTITUTE DE LA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA Y DANZA DE MARBELLA (1ª CLASE)</p>	
<p><i>Ondine</i></p>	
<p><b>01-Ra9/16(1)O-1.</b> «Has hecho muy buenas cosas».</p>	
<p><b>02-Ra9/16(1)O-2.</b> «<i>Ondine</i> podría ser más secreto».</p>	
<p>El tema del inicio cuidar la línea, que no haya notas que se escapan con su intensidad (acentos) del horizontal.</p>	<p><b>03-Ra9/16(1)O-3a.</b> «El tema del inicio cuidar la línea [...]».</p>
	<p><b>04-Ra9/16(1)O-3b.</b> «[...] que no haya notas que se escapan con su intensidad (acentos) del horizontal».</p>
<p>C. 5: no esperar para dar la primera nota, solo que suceda.</p>	<p><b>05-Ra9/16(1)O-4a.</b> «C. 5: no esperar para dar la primera nota [...]».</p>
	<p><b>06-Ra9/16(1)O-4b.</b> «C. 5: [...] solo que suceda [la primera nota]».</p>
<p><b>07-Ra9/16(1)O-5.</b> «Que no haya notas que son muy <i>p</i> y otras muy <i>f</i> porque eso rompe la melodía que sea difícil de unir».</p>	
<p><b>08-Ra9/16(1)O-6.</b> «Es curioso que <i>Ondine</i> empieza en el registro agudo y se va poco a poco hacia el registro grave».</p>	
<p><b>09-Ra9/16(1)O-7.</b> «Intentar conseguir el <i>ppp</i>».</p>	
<p>C. 21: no se acelera, al contrario.</p>	<p><b>10-Ra9/16(1)O-8a.</b> «C. 21: no se acelera [...]».</p>
	<p><b>11-Ra9/16(1)O-8b.</b> «C. 21: [...] al contrario».</p>
<p><b>12-Ra9/16(1)O-9.</b> «Cuando Ravel escribe <i>cédez</i> o <i>retenu</i> respétalo».</p>	
<p>En el segundo tema (sol sostenido mayor) en lugar de secreto más descubierto, asertivo.</p>	<p><b>13-Ra9/16(1)O-10a.</b> «En el segundo tema (sol sostenido mayor) [no] secreto [...]».</p>



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>14-Ra9/16(1)O-10b.</b> «En el segundo tema (sol sostenido mayor) [...] más descubierto [...]».
	<b>15-Ra9/16(1)O-10c.</b> «En el segundo tema (sol sostenido mayor) [...] asertivo».
<b>16-Ra9/16(1)O-11.</b> «El bajo más aterrador en c. 45».	
<b>17-Ra9/16(1)O-12.</b> «C. 67: parece que tu mano está un poco tensa, relájala».	
<b>18-Ra9/16(1)O-13.</b> «C. 71-72: relacionar mejor los <i>tempi</i> ».	
C. 80: más expresivo, melodía que esté cohesionada no el pulgar más fuerte que las otras notas.	<b>19-Ra9/16(1)O-14a.</b> «C. 80: más expresivo [...]».
	<b>20-Ra9/16(1)O-14b.</b> «C. 80: [...] melodía que esté cohesionada [...]».
	<b>21-Ra9/16(1)O-14c.</b> «C. 80: [...] no el pulgar más fuerte que las otras notas».
<b>22-Ra9/16(1)O-15.</b> «C. 83: presionar silenciosamente todas las notas que puedas con la izquierda desde la nota más grave para aportar color al pedal del c. 84».	
<b>23-Ra9/16(1)O-16.</b> «C. 88: el hacer arpeggios por posiciones es lo que pone en relación Ravel con Liszt».	
<b>24-Ra9/16(1)O-17.</b> «La sucesión de acordes mayores Raekallio las interpreta como las carcajadas de <i>Ondine</i> ».	
<i>Le Gibet</i>	
<b>25-Ra9/16(1)L-18.</b> «Sin <i>rallentando</i> en primeras notas, aunque en ese aspecto lo has hecho muy bien».	
<b>26-Ra9/16(1)L-19.</b> «La nota siguiente a la que tiene el acento menos intensidad».	
C. 6: no haría demostración de cambio de intensidad, que se mantenga en la misma dinámica.	<b>27-Ra9/16(1)L-20a.</b> «C. 6: no haría demostración de cambio de intensidad [...]».
	<b>28-Ra9/16(1)L-20b.</b> «C. 6: [...] que se mantenga en la misma dinámica».
<b>29-Ra9/16(1)L-21.</b> «La campana que permanezca igual en c. 12 y siguientes».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
<b>30-Ra9/16(1)L-22.</b> «C. 20 y similares: más <i>p</i> ».	
<b>31-Ra9/16(1)L-23.</b> «Si mantienes la obra estática obtienes un efecto robótico acorde a <i>Le Gibet</i> . En c. 28 y demás parece ser lo que busca Ravel».	
MATTI RAEKALLIO (21/9/2016 AL 26-9-2016) EN EL <i>ARTHUR RUBINSTEIN INSTITUTE</i> DE LA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA Y DANZA DE MARBELLA (2ª CLASE)	
<i>Scarbo</i>	
<b>01-Ra9/16(2)S-1.</b> «Le enseñé la idea de destacar el sol sostenido del c. 436 y la línea que crea con los siguientes bajos hasta el sol sostenido del c. 468 y la aplaudí, literalmente».	
<b>02-Ra9/16(2)S-2.</b> «Correspondencia de tempos entre la introducción (c. 1), el c. 32 y la reexposición de la introducción».	
<b>03-Ra9/16(2)S-3.</b> «C. 2: exponer los choques de segunda».	
<b>04-Ra9/16(2)S-4.</b> «C. 16: coger cuarto acorde con mano derecha».	
<b>05-Ra9/16(2)S-5.</b> «C. 41: un poco de pedal».	
<b>06-Ra9/16(2)S-6.</b> «En <i>Scarbo</i> me gustaría más sentir un sonido como un soplo».	
<b>07-Ra9/16(2)S-7.</b> «C. 95 y similares: replegar el dedo exageradamente. Tanto que la tecla rebote».	
<b>08-Ra9/16(2)S-8.</b> «C. 121: los acordes que el ritmo sea preciso».	
<b>09-Ra9/16(2)S-9.</b> «C. 171, m.i.: piensa el la bemol como parte de la octava».	
C. 196, m.d.: digitación para las dos notas superiores 4-2 y 5-3.	<b>10-Ra9/16(2)S-10a.</b> «C. 196, m.d.: digitación para las dos notas superiores 4-2 [...]».
	<b>11-Ra9/16(2)S-10b.</b> «C. 196, m.d.: digitación para las dos notas superiores [...] 5-3».
C. 232: estudiar por posiciones.	<b>12-Ra9/16(2)S-11a.</b> «C. 232: estudiar por posiciones».
	<b>13-Ra9/16(2)S-11b.</b> «C. 232: [...] por posiciones».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
C. 313: más fuerte las primeras tres notas. Compases anteriores practicar la línea melódica tocándola aun si está dividida en las dos manos.	<b>14-Ra9/16(2)S-12a.</b> «C. 313: más fuerte las primeras tres notas».
	<b>15-Ra9/16(2)S-12b.</b> «C. 313: [...] Compases anteriores practicar la línea melódica tocándola aun si está dividida en las dos manos».
	<b>16-Ra9/16(2)S-12c.</b> «C. 313: [...] la línea melódica tocándola aun [...] dividida en las dos manos».
<b>17-Ra9/16(2)S-13.</b> «En el prefacio de los estudios de Debussy él escribió que no había anotado digitaciones porque quería dejar esa búsqueda al servicio de la idea del intérprete».	
<b>18-Ra9/16(2)S-14.</b> «Una de las diferencias entre Ravel y Debussy es que Debussy sigue más la técnica de Chopin y Ravel la de Liszt que se basa en la interválica interna de los acordes».	
<b>19-Ra9/16(2)S-15.</b> «C. 346: los bajos en octava estudiarlos tocando solo el pulgar pero con la posición de la mano en octava. Lo llama <i>octavas fantasma</i> ».	
<b>20-Ra9/16(2)S-16.</b> «Cc. 429 al 430: atención a la correspondencia del tempo».	
C. 430: 3-1-3-4-5-4-3-1. Muy light toda esta parte.	<b>21-Ra9/16(2)S-17a.</b> «C. 430: 3-1-3-4-5-4-3-1».
	<b>22-Ra9/16(2)S-17b.</b> «Muy light toda esta parte».
<b>23-Ra9/16(2)S-18.</b> «C. 448: ergonomía de la digitación».	

NINO KERESLIDZE (10/12/2016) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA GURSKA DE MADRID

<i>Ondine</i>	
P. 2, s. 4: me sobró melodía y me faltó relleno.	<b>01-K12/16O-1a.</b> «P. 2, s. 4: me sobró melodía [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>02-K12/16O-1b.</b> «P. 2, s. 4: [...] me faltó relleno».
<b>03-K12/16O-2.</b> «A veces me falta deditos».	
<i>Scarbo</i>	
Me faltó pedal (por ejemplo, en la explosión más pedal, que se vaya sumando sonido), ser ocurrente.	<b>04-K12/16S-3a.</b> «Me faltó pedal (por ejemplo, en la explosión más pedal [...])».
	<b>05-K12/16S-3b.</b> «[...] que se vaya sumando sonido) [...])».
	<b>06-K12/16S-3c.</b> «[...] ser ocurrente [con el pedal]».

LEV VINOCOUR (01/04/2017) EN CLASE MAGISTRAL DEL CENTRO  
SUPERIOR KATARINA GURSKA DE MADRID

<i>Scarbo</i>	
Recomendación en escalas y en música, siempre que tenga escalas con dos manos la mano izquierda lidera, es decir, que la cabeza siga a la izquierda.	<b>01-V4/17S-1a.</b> «Recomendación en escalas y en música, siempre que tenga escalas con dos manos la mano izquierda lidera [...])».
	<b>02-V4/17S-1b.</b> «Recomendación en escalas y en música, siempre que tenga escalas con dos manos [...] que la cabeza siga a la izquierda».
P. 1, s. 2, c. 2, m.i.: sugerencia alternar con derecha (la primera y tercera fusa con el pulgar de la derecha y la segunda y cuarta fusa con el pulgar de la izquierda). Esto como <i>tamburo militare</i> cuando se quede sola en el último grupo.	<b>03-V4/17S-2a.</b> «P. 1, s. 2, c. 2, m.i.: sugerencia alternar con derecha (la primera y tercera fusa con el pulgar de la derecha [...])».
	<b>04-V4/17S-2b.</b> «P. 1, s. 2, c. 2, m.i.: [...] la segunda y cuarta fusa con el pulgar de la izquierda) [...])».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>05-V4/17S-2c.</b> «P. 1, s. 2, c. 2, m.i.: [...] Esto como <i>tamburo militare</i> cuando se quede sola en el último grupo».
<b>06-V4/17S-3.</b> «P. 1, s. 4: el regulador mirar bien en realidad no empieza tan pronto, no crezcas tanto tan pronto».	
<b>07-V4/17S-4.</b> «P. 1, s. 4, cc. 6 y siguiente: no parar tanto entre estos dos compases».	
<b>08-V4/17S-5.</b> «Sugerencia: pon pedal izquierdo en la última semicorchea del sexto compás y se crea un efecto de descenso dinámico (que es el que buscas) y te permite mejor no parar».	
P. 2, s. 1: no queda más remedio que, para hacer ese regulador de menos a más, el bajo re sostenido tiene que ser más fuerte y la derecha en <i>mf</i> .	<b>09-V4/17S-6a.</b> «P. 2, s. 1: no queda más remedio que, para hacer ese regulador de menos a más, el bajo re sostenido tiene que ser más fuerte [...]».
	<b>10-V4/17S-6b.</b> «P. 2, s. 1: no queda más remedio que, para hacer ese regulador de menos a más [...] la derecha en <i>mf</i> ».
P. 2, s. 2: con pedal pero que se entiendan todas las semicorcheas.	<b>11-V4/17S-7a.</b> «P. 2, s. 2: con pedal [...]».
	<b>12-V4/17S-7b.</b> «P. 2, s. 2: [...] pero que se entiendan todas las semicorcheas».
<b>13-V4/17S-8.</b> «P. 1: A TEMPO TOTAL».	
<b>14-V4/17S-9.</b> «P. 2, s. 4, c. 4: no pierdas la melodía. Las segundas no son importantes».	
P. 3, c. 4: bajo y quinto dedo más fuerte.	<b>15-V4/17S-10a.</b> «P. 3, c. 4: bajo [...] más fuerte».
	<b>16-V4/17S-10b.</b> «P. 3, c. 4: [...] quinto dedo más fuerte».
P. 4, c. 5: no parar las fusas de antes para coger ese acorde, totalmente directo.	<b>17-V4/17S-11a.</b> «P. 4, c. 5: no parar las fusas de antes para coger ese acorde [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>18-V4/17S-11b.</b> «P. 4, c. 5: [...] totalmente directo [el enlace]».
<b>19-V4/17S-12.</b> «P. 2, c. 3: m.d. fuerte».	
P. 6, s. 3, c. 3: ¡el regulador empieza con <i>mf!</i> y quintos dedos.	<b>20-V4/17S-13a.</b> «P. 6, s. 3, c. 3: ¡el regulador empieza con <i>mf!</i> ».
	<b>21-V4/17S-13b.</b> «P. 6, s. 3, c. 3: [...] quintos dedos».
<b>22-V4/17S-14.</b> «P. 4, c. 1, m.i.: ¡bajo re sostenido grande!»	
P. 4, s. 2, cc. 2 y 5: terminando con re sostenido bien timbrado y con buena precisión rítmica como percusión (IMPORTANTE).	<b>23-V4/17S-15a.</b> «P. 4, s. 2, cc. 2 y 5: terminando con re sostenido bien timbrado [...]».
	<b>24-V4/17S-15b.</b> «P. 4, s. 2, cc. 2 y 5: [...] con buena precisión rítmica [...]».
	<b>25-V4/17S-15c.</b> «P. 4, s. 2, cc. 2 y 5: [...] como percusión (IMPORTANTE)».
<b>26-V4/17S-16.</b> «P. 4, s. 2, c. último: quinto dedo porque es melodía».	
<b>27-V4/17S-17.</b> «P. 5, s. 3: más quinto dedo melodía».	
<b>28-V4/17S-18.</b> «P. 5, s. 2, c. 4: bajo».	
«Este trabajo de escuchar perfectamente la <i>top voice</i> hacer en el resto, ejemplo: de la p. 5, s. 4, c. 4 a la p. 6, s. 6, c. 4».	<b>29-V4/17S-19a.</b> «Este trabajo de escuchar perfectamente la <i>top voice</i> hacer en el resto [de la pieza] [...]».
	<b>30-V4/17S-19b.</b> «Este trabajo de escuchar perfectamente la <i>top voice</i> hacer en [...] de la p. 5, s. 4, c. 4 a la p. 6, s. 6, c. 4».
<b>31-V4/17S-20.</b> «P. 6, s. 2, c. 2: aquí se quita el pedal izquierdo que se pone en la p. 5, s. 4, c. 4».	
<b>32-V4/17S-21.</b> «P. 6, s. 6, c. 5, m.d.: 1-2-1-2-1 mejor porque aquí pone acento».	
P. 7, s. 3, c. 2: no esperar para ese re sostenido grave. Escuchar cómo	<b>33-V4/17S-22a.</b> «P. 7, s. 3, c. 2: no esperar para ese re sostenido grave».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
empieza (la conexión) y cómo termina ese artificio (arpegio) sol sostenido – la. Lo mismo cuando se repita.	
	<b>34-V4/17S-22b.</b> «P. 7, s. 3, c. 2: [...] Escuchar cómo empieza (la conexión) y cómo termina ese artificio (arpegio) sol sostenido – la».
	<b>35-V4/17S-22c.</b> «P. 7, s. 3, c. 2: [...] Lo mismo [escuchar cómo empieza y termina] cuando se repita».
P. 7, s. 5, c. 5: lo mismo que en la p. 3, c. 4.	<b>36-V4/17S-23a.</b> «P. 7, s. 5, c. 5: [respecto al bajo] lo mismo que en la p. 3, c. 4».
	<b>37-V4/17S-23b.</b> «P. 7, s. 5, c. 5: [respecto al quinto dedo] lo mismo que en la p. 3, c. 4».
P. 8, s. 2, c. 3: esas notas de adorno con carácter. Igual cuando se repita. Y quinto dedo de agudos que haga chispas.	<b>38-V4/17S-24a.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: esas notas de adorno con carácter».
	<b>39-V4/17S-24b.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: esas notas de adornos con carácter. Igual cuando se repita».
	<b>40-V4/17S-24c.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: [...] Y quinto dedo de agudos que haga chispas».
<b>41-V4/17S-25.</b> «P. 9, s. 2, c. 3, m.d.: <i>top note take it (mi)</i> ».	
P. 10, c. 1: haría <i>f</i> sin <i>diminuendo</i> y teniendo en la cabeza que luego es súbito <i>ppp</i> . Así se consigue mejor ese efecto. Y cambiando el pedal para el siguiente compás.	<b>42-V4/17S-26a.</b> «P. 10, c. 1: haría <i>f</i> sin <i>diminuendo</i> y teniendo en la cabeza que luego es súbito <i>ppp</i> . Así se consigue mejor ese efecto».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>43-V4/17S-26b.</b> «P. 10, c. 1: [...] Y cambiando el pedal para el siguiente compás».
P. 10, s. 3, c. 4: escuchar aquí igual que antes (en p. 7, s. 3, c. 2; escuchar cómo empieza [la conexión] y como termina ese artificio) siempre, por eso me daba la impresión de que corrías, pierdes la atención de la última nota de una frase (ejemplo: p. 10, s. 4, c. 2: do natural). Escuchar hasta la última nota.	<b>44-V4/17S-27a.</b> «P. 10, s. 3, c. 4: escuchar aquí igual que antes (en p. 7, s. 3, c. 2; escuchar cómo empieza [la conexión] y como termina ese artificio) siempre [...]».
	<b>45-V4/17S-27b.</b> «P. 10, s. 3, c. 4: [...] por eso me daba la impresión de que corrías, pierdes la atención de la última nota de una frase (ejemplo: p. 10, s. 4, c. 2: do natural)».
	<b>46-V4/17S-27c.</b> «P. 10, s. 3, c. 4: [...] Escuchar hasta la última nota».
<b>47-V4/17S-28.</b> « <i>Scarbo</i> no tiene prisa no pierde un avión ni un tren».	
P. 11, s. 3, c. 2, t. 3: la última semifusa arañada y justo después fuera pedal.	<b>48-V4/17S-29a.</b> «P. 11, s. 3, c. 2, t. 3: la última semifusa arañada [...]».
	<b>49-V4/17S-29b.</b> «P. 11, s. 3, c. 2, t. 3: [...] justo después [de la última semifusa] fuera pedal».
P. 11, s. 5, c. 5: un pequeño <i>rallentando</i> y sin pausa bajo.	<b>50-V4/17S-30a.</b> «P. 11, s. 5, c. 5: un pequeño <i>rallentando</i> [...]».
	<b>51-V4/17S-30b.</b> «P. 11, s. 5, c. 5: [...] sin pausa bajo».
<b>52-V4/17S-31.</b> «P. 12, s. 2, c. 3, m.d.: <i>break a neck</i> (¿?)».	
<b>53-V4/17S-32.</b> «P. 12, s. 4, c. 4: con dos manos para mejor <i>legato</i> ».	
P. 13, s. 3, c. 5: re sostenido grave y do sostenido más agudo.	<b>54-V4/17S-33a.</b> «P. 13, s. 3, c. 5: re sostenido más grave».



Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>55-V4/17S-33b.</b> «P. 13, s. 3, c. 5: [...] do sostenido más agudo».
P. 13, s. 5: todo aquí son campanas, la luz del día viene y <i>Scarbo</i> ya no tiene poder.	<b>56-V4/17S-34a.</b> «P. 13, s. 5: todo aquí son campanas [...]».
	<b>57-V4/17S-34b.</b> «P. 13, s. 5: [...] la luz del día viene y <i>Scarbo</i> ya no tiene poder».
P. 16, s. 4, c. 5: bajo mi sostenido importante, escuchar la parte que sigue, aplicar lo mismo dicho antes con quinto dedo porque es melodía.	<b>58-V4/17S-35a.</b> «P. 16, s. 4, c. 5: bajo, mi sostenido, importante [...]».
	<b>59-V4/17S-35b.</b> «P. 16, s. 4, c. 5: [...] escuchar la parte que sigue, aplicar lo mismo dicho antes [en p. 4 s. 2, c. último] con quinto dedo porque es melodía».
<b>60-V4/17S-36.</b> «P. 20, s. 4, c. 2, m.d.: te sugeriría (algo ridículo) en vez de lo que está escrito haz fa sostenido-re sostenido-do doble sostenido-fa sostenido».	
P. 20, s. 5, c. 5, m.i.: la segunda última sí o sí con izquierda escuchando el la sostenido de la derecha.	<b>61-V4/17S-37a.</b> «P. 20, s. 5, c. 5, m.i.: la segunda última sí o sí con izquierda [...]».
	<b>62-V4/17S-37b.</b> «P. 20, s. 5, c. 5, m.i.: [...] escuchando el la sostenido de la derecha».
¡No te olvides de escuchar el principio y hasta el final de una frase porque están relacionadas siempre! Ejemplo la p. 3, c. 4 con p. 3, s. 4, c. 5. ¡El re sostenido siempre está por ahí!	<b>63-V4/17S-38a.</b> «¡No te olvides de escuchar el principio y hasta el final de una frase porque están relacionadas siempre! Ejemplo la p. 3, c. 4 con p. 3, s. 4, c. 5».
	<b>64-V4/17S-38b.</b> «¡El re sostenido siempre está por ahí!»

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
NINO KERESLIDZE (01/07/2017) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA GURSKA DE MADRID	
<i>Ondine</i> . Más perlas, no tan empañado más articulado.	<b>01-K7/17(1)-1a.</b> « <i>Ondine</i> . Más perlas [...]».
	<b>02-K7/17(1)-1b.</b> « <i>Ondine</i> . no tan empañado [...]».
	<b>03-K7/17(1)-1c.</b> « <i>Ondine</i> . [...] más articulado».
<i>Scarbo</i> . A veces no hay tanta garra ni tan impulsivo, a veces hay más <i>cantabile</i> .	<b>04-K7/17(1)-2a.</b> « <i>Scarbo</i> . A veces no hay tanta garra [...]».
	<b>05-K7/17(1)-2b.</b> « <i>Scarbo</i> . A veces [no es] tan impulsivo [...]».
	<b>06-K7/17(1)-2c.</b> « <i>Scarbo</i> [...] a veces hay más <i>cantabile</i> ».
<i>Ondine</i>	
<b>07-K7/17(1)O-3.</b> «Ahora hay una idea de moda, que dice que el motivo del acompañamiento no cambia en la repetición como en el c. 4, t. 2. «Hazlo si quieres, yo lo hacía así»».	
S. 5: la anacrusa del primer compás sin <i>rit</i> pero flexible y en el tiempo fuerte limpiar pedal.	<b>08-K7/17(1)O-4a.</b> «S. 5: la anacrusa del primer compás sin <i>rit</i> [...]».
	<b>09-K7/17(1)O-4b.</b> «S. 5: la anacrusa del primer compás [...] flexible [...]».
	<b>10-K7/17(1)O-4c.</b> «S. 5: [...] en el tiempo fuerte limpiar pedal».
<b>11-K7/17(1)O-5.</b> «P. 2, s. 4, c. 2, tt. 2 y 3: reducir exceso de pedal».	
P. 3, s. 2, c. 1: no empieces muy rápido con la izquierda para que no se agoten las notas, equilibrar. En general que se vaya con el ritmo y no se adelanten.	<b>12-K7/17(1)O-6a.</b> «P. 3, s. 2, c. 1: no empieces muy rápido con la izquierda para que no se agoten las notas, equilibrar [...]».
	<b>13-K7/17(1)O-6b.</b> «P. 3, s. 2, c. 1: [...] En general que se vaya con el ritmo [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>14-K7/17(1)O-6c.</b> «P. 3, s. 2, c. 1: [...] las notas [...] no se adelanten».
<b>15-K7/17(1)O-7.</b> «Todas las notas».	
Mecánica y flexibilidad, y cantando siempre.	<b>16-K7/17(1)O-8a.</b> «Mecánica [...]».
	<b>17-K7/17(1)O-8b.</b> «[...] flexibilidad [...]».
	<b>18-K7/17(1)O-8c.</b> «[...] cantando siempre».
<b>19-K7/17(1)O-9.</b> «P. 6, s. 5, c. 2: muy bien todas las notas».	
P. 7, s. 2: la subida del último grupo con do sostenido en bajo, seguir y no parar mientras va al inicio del siguiente compás.	<b>20-K7/17(1)O-10a.</b> «P. 7, s. 2: la subida del último grupo con do sostenido en bajo, seguir [...] mientras va al inicio del siguiente compás».
	<b>21-K7/17(1)O-10b.</b> «P. 7, s. 2: la subida del último grupo con do sostenido en bajo [...] no parar mientras va al inicio del siguiente compás».
<i>Le Gibet</i>	
Tal cual como toques el motivo del ahorcado (dinámicamente hablando) así se queda para el resto de la pieza. Sin paradas, también es importante. Recuerda, Ravel dice que es lo que más se tiene que escuchar.	<b>22-K7/17(1)L-11a.</b> «Tal cual como toques el motivo del ahorcado (dinámicamente hablando) así se queda para el resto de la pieza».
	<b>23-K7/17(1)L-11b.</b> «Sin paradas, también es importante».
	<b>24-K7/17(1)L-11c.</b> «Recuerda, Ravel dice que [el motivo de si bemol] es lo que más se tiene que escuchar».
C. 17: <i>mf</i> mirando bien la partitura quizá el <i>mf</i> vaya para el motivo del ahorcado.	<b>25-K7/17(1)L-12a.</b> «C. 17: <i>mf</i> [...]».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>26-K7/17(1)L-12b.</b> «C. 17: [...] mirando bien la partitura quizá el <i>mf</i> vaya para el motivo del ahorcado».
<b>27-K7/17(1)L-13.</b> «C. 28: fue demasiado abierto, la misma expresividad pero no aumentes».	
<i>Scarbo</i>	
Ten en cuenta en el c. 1 está escrito <i>pp</i> pero también acento «>» sobre la primera. Acento se refiere a atacar más rápido.	<b>28-K7/17(1)S-14a.</b> «Ten en cuenta en el c. 1 está escrito <i>pp</i> [...]».
	<b>29-K7/17(1)S-14b.</b> «[...] en el c. 1 está escrito [...] también acento («>») sobre la primera. Acento se refiere a atacar más rápido».
<b>30-K7/17(1)S-15.</b> «En el c. 2 izquierda de vez en cuando enseñame que tocas».	
<b>31-K7/17(1)S-16.</b> «Más en c. 32».	
<b>32-K7/17(1)S-17.</b> «C. 55: escuchar mejor do sostenido, re sostenido, la sostenido, sol sostenido, do sostenido y sol sostenido».	
«C. 57: ¡difuminar es un gesto artístico pero en realidad quiero oír todo!».	<b>33-K7/17(1)S-18a.</b> «C. 57: ¡difuminar es un gesto artístico [...]».
	<b>34-K7/17(1)S-18b.</b> «C. 57: [...] en realidad quiero oír todo!».
<b>35-K7/17(1)S-19.</b> «C. 93: oír todas las notas».	
Del c. 110 al c. 114 todas las notas de la izquierda y de la derecha.	<b>36-K7/17(1)S-20a.</b> «Del c. 110 al c. 114 todas las notas de la izquierda [...]».
	<b>37-K7/17(1)S-20b.</b> «Del c. 110 al c. 114 todas las notas [...] de la derecha».
El c. 121 es <i>sourdine</i> no te olvides. Hacer todos los silencios para respirar bien (p. 5, s. 2, c. 3, t. último o p. 5, s. 4, c. 3, t. último) y en tiempo estricto.	<b>38-K7/17(1)S-21a.</b> «El c. 121 es <i>sourdine</i> no te olvides».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>39-K7/17(1)S-21b.</b> «Hacer todos los silencios para respirar bien (p. 5, s. 2, c. 3, t. último o p. 5, s. 4, c. 3, t. último) [...]».
	<b>40-K7/17(1)S-21c.</b> «[...] [todos los silencios] en tiempo estricto».
P. 5, s. 4, c. 4: todas las notas siente y toca.	<b>41-K7/17(1)S-22a.</b> «P. 5, s. 4, c. 4: todas las notas siente [...]».
	<b>42-K7/17(1)S-22b.</b> «P. 5, s. 4, c. 4: todas las notas [...] toca».
<b>43-K7/17(1)S-23.</b> «P. 6, s. 2, c. 2: aún queda por crecer».	
P. 6, s. último, c. penúltimo: dientes = cada nota, todo.	<b>44-K7/17(1)S-24a.</b> «P. 6, s. último, c. penúltimo: dientes [...]».
	<b>45-K7/17(1)S-24b.</b> «P. 6, s. último, c. penúltimo: [...] cada nota, todo».
P. 7, s. 4, cc. 1 y 2: hacer súper bien, notas al final arañar un poco (pero en <i>diminuendo</i> ).	<b>46-K7/17(1)S-25a.</b> «P. 7, s. 4, cc. 1 y 2: hacer súper bien [...]».
	<b>47-K7/17(1)S-25b.</b> «P. 7, s. 4, cc. 1 y 2: [...] notas al final arañar un poco [...]».
	<b>48-K7/17(1)S-25c.</b> «P. 7, s. 4, cc. 1 y 2: [...] (pero en <i>diminuendo</i> )».
P. 8, s. 2, c. 3: baile descarado, todas las notas.	<b>49-K7/17(1)S-26a.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: baile descarado [...]».
	<b>50-K7/17(1)S-26b.</b> «P. 8, s. 2, c. 3: [...] todas las notas».
<b>51-K7/17(1)S-27.</b> «P. 10, s. 2, c. 3: ¡la respiración importante!»	
<b>52-K7/17(1)S-28.</b> «P. 11, s. 3, c. 3: no atropelles el p».	
<b>53-K7/17(1)S-29.</b> «P. 13, s. 3, c. 5: me gusta el re sostenido primero como campana».	
<b>54-K7/17(1)S-30.</b> «P. 13, s. 5: todas las notas de este pasaje deletrear».	

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
P. 16, s. 1: casi sin pedal. Como sugerencia se podría poner pedal de en medio.	<b>55-K7/17(1)S-31a.</b> «P. 16, s. 1: casi sin pedal».
	<b>56-K7/17(1)S-31b.</b> «P. 16, s. 1: [...] Como sugerencia se podría poner pedal de en medio».
«P. penúltima: como un león, las manos desde mucha altura se refiere Nino».	<b>57-K7/17(1)S-32a.</b> «P. penúltima: como un león [...]».
	<b>58-K7/17(1)S-32b.</b> «P. penúltima: [...] las manos desde mucha altura se refiere Nino».
<b>59-K7/17(1)S-33.</b> «P. última, s. 4, c. 3: a veces entras sin preparación, siente ese impulso que surge antes que la mano».	

NINO KERESLIDZE (09/07/2017) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID

¡No te acostumbres a rozar ni una nota, cuando falles corrige en seguida!	<b>01-K7/17(2)-1a.</b> «¡No te acostumbres a rozar ni una nota [...]».
	<b>02-K7/17(2)-1b.</b> «[...] cuando falles corrige en seguida!».
También no sueltes demasiado rápido (a la ligera) las notas.	<b>03-K7/17(2)-2a.</b> «También no sueltes demasiado rápido [...] las notas».
	<b>04-K7/17(2)-2b.</b> «También no sueltes [...] (a la ligera) las notas».

NINO KERESLIDZE (18/01/2020) EN EL CENTRO SUPERIOR KATARINA  
GURSKA DE MADRID (11H A 13H)

<i>Scarbo</i>	
No es música romántica pero es emocional (c. 32 al 35, por ejemplo). Juega un poco más. Me faltó emoción. Todas esas pequeñas cosas tienen que ser muy espectaculares.	<b>01-K1/20S-1a.</b> «No es música romántica pero es emocional (c. 32 al 35, por ejemplo)».
	<b>02-K1/20S-1b.</b> «Juega un poco más».

Transcripción de los resúmenes	Anotaciones
	<b>03-K1/20S-1c.</b> «Me faltó emoción».
	<b>04-K1/20S-1d.</b> «Todas esas pequeñas cosas tienen que ser muy espectaculares».
<b>05-K1/20S-2.</b> «El ritmo lo tienes controlado».	
<b>06-K1/20S-3.</b> «No te pases de la línea con el tempo».	
<b>07-K1/20S-4.</b> «La escritura de las olas (p. 15, s. 5 y 6) es demasiado calculada».	

## 7.6. Tabla de anotaciones de los Apuntes

Cada celda de la columna *Transcripción* está asociada a un párrafo de la transcripción elaborada en el anexo 3 punto.

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
<p><b>01-A8/17-1.</b> «Enseñanzas de dejar el peso de Rouvier. Siempre con la respiración de diafragma.</p> <p>Estando sentado. Elevamos un poco el hombro para iniciar la subida. Empezamos a subir el codo únicamente. Entonces sentiremos cómo la tensión se forma en el hombro específicamente en el músculo deltoides. Cuando ya el codo esté paralelo al hombro paramos de subir, y nos aseguramos de que la parte después del codo esté muy relajada cogiendo el bíceps. Una vez llegados aquí, hacemos grúa del tronco hacia delante y del brazo hacia el teclado. Cuando esté en el teclado ponemos la mano y volvemos a asegurar que esté muy relajada de la misma manera mencionada. Entonces ya liberamos la tensión. La tensión del deltoides sentirla desde ahí hasta la mano (es muy importante notar como fluye y desemboca).</p> <p>Estando de pie. Trabajando los ejercicios de dejar caer el peso del brazo que me enseñó Rouvier antes de ponerse al piano trabajarlos de pie (se siente mejor el peso, en mi opinión). Mientras los practico de pie es importante subir el brazo tal cual lo hacemos cuando estoy sentado, con el codo a la altura del hombro. A continuación nos aseguramos que el deltoides tiene su tensión, que el antebrazo está totalmente relajado. Primero sentir con los ojos cerrados la liberación de esa tensión. Y segundo, sentir con los ojos cerrados la liberación de tensión con la mano puesta en la zona que liberamos.</p> <p>Observaciones: También se puede detener la caída con el brazo opuesto cuando se hace la caída y liberación de esa tensión para comprobar que el brazo objeto del ejercicio está totalmente relajado».</p>	
<p>Tienen que sonar todas las notas con el sonido que quieres.</p>	<p><b>02-A9/17-2a.</b> «Tienen que sonar todas las notas».</p>
	<p><b>03-A9/17-2b.</b> «[...] [tienen que sonar las notas] con el sonido que quieres».</p>
<p><b>04-A9/17-3.</b> «Al principio pensaba «si suena bien ya está», adaptando cada vez el nivel de «bien» a la habilidad que poseía)».</p>	



Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
Capacidad de velocidad del dedo (velocidad y precisión, en ocasiones es extraño porque el sonido sale sin proyección ni dirección).	<b>05-A10/17-4a.</b> «Capacidad de velocidad del dedo [...], en ocasiones es extraño porque el sonido sale sin proyección ni dirección)».
	<b>06-A10/17-4b.</b> «[...] (velocidad y precisión [del dedo] [...])».
Una vez comprendido y muy asimilado y por supuesto conseguido en la praxis, obtener de igual modo la relajación y timbrar (al corazón del sonido) cada nota en su correspondiente volumen (dinámica).	<b>07-A10/17-5a.</b> «Una vez comprendido y muy asimilado y por supuesto conseguido en la praxis, obtener de igual modo la relajación [...]».
	<b>08-A10/17-5b.</b> «Una vez comprendido y muy asimilado y por supuesto conseguido en la praxis, obtener de igual modo [...] timbrar [...] cada nota [...]».
	<b>09-A10/17-5c.</b> «[...] timbrar (al corazón del sonido) [...]».
	<b>10-A10/17-5d.</b> «[...] [cada nota] en su correspondiente volumen (dinámica)».
Peso (sonido).	<b>11-A11/17(1)-6a.</b> «Peso [...]».
	<b>12-A11/17(1)-6b.</b> «[...] (sonido)».
«Movimiento de espalda, brazo, codo, muñeca (flexibilidad y relajación)».	<b>13-A11/17(1)-7a.</b> «Movimiento de espalda [...] flexibilidad [...]».
	<b>14-A11/17(1)-7b.</b> «Movimiento de espalda, [...] relajación [...]».
	<b>15-A11/17(1)-7c.</b> «Movimiento de [...] brazo [...] flexibilidad [...]».
	<b>16-A11/17(1)-7d.</b> «Movimiento de [...] brazo [...] relajación [...]».
	<b>17-A11/17(1)-7e.</b> «Movimiento de [...] codo [...] flexibilidad [...]».

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
	<b>18-A11/17(1)-7f.</b> «Movimiento de [...] codo [...] relajación [...]».
	<b>19-A11/17(1)-7g.</b> «Movimiento de [...] muñeca (flexibilidad [...])».
	<b>20-A11/17(1)-7h.</b> «Movimiento de [...] muñeca (relajación [...])».
<p>Primero se escucha la obra, luego se vuelve a escuchar con la partitura que utilizarás para estudiarla y haciendo como de director. Luego coges la partitura y la tocas a primera vista a una velocidad que no permita pararte con implicación emocional. Después, coges la partitura, la empiezas a digitar (es bueno también que digitándola también te emociones; mejor está si esto lo haces fuera del piano para mejorar la escucha interna de la música). Una vez que esté digitada buscas información sobre el contexto histórico de la obra y del compositor en esa época. Cuando ya lo tienes todo esto vuelves al piano y empiezas a analizar la estructura de las frases encontrando en cada frase <u>pequeñas inspiraciones</u> (ahí se descubren los elementos más pequeños de la pieza) siempre con todo el sentimiento adecuado ya al nivel de conocimiento que tenemos de la obra. Ya ahí comenzamos la memorización y hasta que no la tengamos completamente memorizada no subimos</p>	<b>21-A11/17(2)-8a.</b> «Primero se escucha la obra [...]».

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
<p>la velocidad. Teniéndola ya en la cabeza pasamos a la memorización corporal comprobando bien todos los movimientos (ajustados también al contexto de la obra) siempre conectados a la música. Cada vez que se toque el piano que sea por devoción.</p>	
	<p><b>22-A11/17(2)-8b.</b> «[...] luego se vuelve a escuchar con la partitura que utilizarás para estudiarla y haciendo como de director».</p>
	<p><b>23-A11/17(2)-8c.</b> «Luego coges la partitura y la tocas a primera vista a una velocidad que no permita pararte con implicación emocional».</p>
	<p><b>24-A11/17(2)-8d.</b> «Luego [...] la tocas [...] a una velocidad que no permita pararte [...]».</p>
	<p><b>25-A11/17(2)-8e.</b> «[...] con implicación emocional».</p>
	<p><b>26-A11/17(2)-8f.</b> «Después, coges la partitura, la empiezas a digitar (es bueno también que digitándola también te emociones; mejor está si esto lo haces fuera del piano para mejorar la escucha interna de la música)».</p>
	<p><b>27-A11/17(2)-8g.</b> «Después, coges la partitura, la empiezas a digitar [...]».</p>
	<p><b>28-A11/17(2)-8h.</b> «[...] (es bueno también que digitándola también te emociones [...]».</p>

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
	<b>29-A11/17(2)-8i.</b> «Una vez que esté digitada buscas información sobre el contexto histórico de la obra y del compositor en esa época».
	<b>30-A11/17(2)-8j.</b> «[...] [buscar] información sobre el contexto histórico de la obra y del compositor en esa época».
	<b>31-A11/17(2)-8k.</b> «Cuando ya lo tienes todo esto vuelves al piano y empiezas a analizar la estructura de las frases encontrando en cada frase <u>pequeñas inspiraciones</u> (ahí se descubren los elementos más pequeños de la pieza) siempre con todo el sentimiento adecuado ya al nivel de conocimiento que tenemos de la obra [...]».
	<b>32-A11/17(2)-8l.</b> «[...] analizar la estructura de las frases encontrando en cada frase <u>pequeñas inspiraciones</u> (ahí se descubren los elementos más pequeños de la pieza) [...]».
	<b>33-A11/17(2)-8m.</b> «[...] [analizar la estructura] siempre con todo el sentimiento adecuado ya al nivel de conocimiento que tenemos de la obra».
	<b>34-A11/17(2)-8n.</b> «Ya ahí comenzamos la memorización [...]».
	<b>35-A11/17(2)-8ñ.</b> «[...] comenzamos la memorización [...]».

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
	<b>36-A11/17(2)-8o.</b> «[...] hasta que no la tengamos completamente memorizada no subimos la velocidad».
	<b>37-A11/17(2)-8p.</b> «[...] hasta que no la [esté] memorizada no subimos la velocidad».
	<b>38-A11/17(2)-8q.</b> «Teniéndola ya en la cabeza pasamos a la memorización corporal comprobando bien todos los movimientos (ajustados también al contexto de la obra) siempre conectados a la música».
	<b>39-A11/17(2)-8r.</b> «[...] pasamos a la memorización corporal comprobando bien todos los movimientos [...]».
	<b>40-A11/17(2)-8s.</b> «[...] (ajustados también al contexto de la obra) [...]».
	<b>41-A11/17(2)-8t.</b> «[...] [la memorización corporal] siempre conectados a la música».
	<b>42-A11/17(2)-8u.</b> «Cada vez que se toque el piano que sea por devoción».
<b>43-A11/17(3)-9.</b> «Que la mitad de la banqueta sea justo el pedal de en medio».	
<b>44-A11/17(3)-10.</b> «La cabeza por delante de los dedos».	
<b>45-A11/17(3)-11.</b> «Interpreta la obra como si fuese la primera vez que la tocas».	
Trabajar hasta sentirse satisfecho con una obra, después pasar a otra y así progresarán a una velocidad increíble. Sonido bonito e interpretación correcta.	<b>46-A12/17-12a.</b> «Trabajar hasta sentirse satisfecho con una obra, después pasar a otra y así progresarán a una velocidad increíble».
<b>47-A12/17-12b.</b> «Sonido bonito [...]».	
<b>48-A12/17-12c.</b> «[...] e interpretación correcta».	

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
<p><b>49-A1/18-13.</b> «Para obtener la «brillantez» de la que habla Nino: la mano en una posición, buscar la relajación y velocidad en solo un dedo, pensar en pulsar hacia abajo, con la visualización acumular energía en el dedo que vaya a tocar, cuanto menos movimiento repercute en los otros dedos más energía se concentra en un dedo.</p> <p>Después de todo ese ejercicio mecánico, viene la verdadera música donde ahí obtiene una dimensión».</p>	
<p><b>50-A2/18-14.</b> «En cuanto a la técnica pianística. Para pulsar muy rápido no teclear con el dedo, que éste se pose sobre la tecla y mentalmente pensar en una energía que fluye hacia el dedo y se concentra en él, ayudan decirnos las palabras relajado y veloz. Cuando visualicemos el dedo tenemos que localizar la zona por la que tiene que fluir la energía, para eso podemos pulsar la tecla con mucha levedad (que no la haga sonar ni siquiera llegar al doble escape)».</p>	
<p><b>51-A3/18-15.</b> «Sí es necesario canto interior (desde la pura emoción) desde la pura belleza y regocijar cerrando sentidos utilizando exclusivamente el oído».</p>	
<p><b>52-A3/18-16.</b> «Si quieres destacar otra vez tiene que escucharse la resolución de dicha voz si no se escuchan como melodía».</p>	
<p><b>53-A4/18-17.</b> «Rouvier: »la semana que mejoré más yo fue cuando estuve practicando sin pedal. Mejora muchísimo el <i>legato</i>».</p>	
<p><b>54-A5/18-18.</b> «Lo más importante es cuánto sentimiento (emoción o pasión) pongas en una interpretación. Eso es lo que fascina a todos los humanos».</p>	
<p>«Quinto dedo que se note, siempre con sonido timbroso».</p>	<p><b>55-A6/18-19a.</b> «Quinto dedo que se note [...]».</p>
	<p><b>56-A6/18-19b.</b> «Quinto dedo [...] siempre con sonido timbroso».</p>
<p>Practicar desde la espiritualidad, escuchando cerca.</p>	<p><b>57-A6/18-20a.</b> «Practicar desde la espiritualidad [...]».</p>
	<p><b>58-A6/18-20b.</b> «[...] escuchando cerca».</p>
<p><b>59-A7/18-21.</b> Esa naturalidad yo la conseguí tras varios días esforzarme con el entrenamiento técnico que sé. Entonces no hice piano durante un día y al siguiente toqué y me salía esa naturalidad, con emoción y técnica que me permitía esa relajación también y ese buen sonido que da.</p>	

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
Todas las enseñanzas de Patsy (flexibilidad de muñeca y codo seguir en todo) no hay que olvidar.	<b>60-A8/18-22a.</b> «Todas las enseñanzas de Patsy (flexibilidad de muñeca [...] seguir en todo) no hay que olvidar».
	<b>61-A8/18-22b.</b> «Todas las enseñanzas de Patsy (flexibilidad de [...] codo seguir en todo) no hay que olvidar».
<b>62-A8/18-23.</b> «Lo que me decía Nino es simplemente que llene espacio, porque yo imaginariamente lo siento así, o sea, como con más sonido».	
Tocar variando un fragmento u obra en <i>fff</i> y muy rápido o <i>staccatto</i> y <i>ppp</i> , etc.	<b>63-A9/18-24a.</b> «Tocar variando un fragmento u obra en <i>fff</i> y muy rápido [...]».
	<b>64-A9/18-24b.</b> «Tocar [...] en <i>fff</i> [...]».
	<b>65-A9/18-24c.</b> «Tocar [...] muy rápido [...]».
	<b>66-A9/18-24d.</b> «Tocar variando un fragmento u obra en [...] <i>staccatto</i> y <i>ppp</i> , etc».
	<b>67-A9/18-24e.</b> «Tocar [...] <i>staccatto</i> [...]».
	<b>68-A9/18-24f.</b> «Tocar [...] <i>ppp</i> [...]».
También es bueno hacer los ejercicios de fortalecimiento bajando y subiendo lentamente la tecla. Para saber cuán lento, guiarse por que la nota no suene.	<b>69-A9/18-25a.</b> «También es bueno hacer los ejercicios de fortalecimiento bajando y subiendo lentamente la tecla. Para saber cuán lento, guiarse por que la nota no suene».
	<b>70-A9/18-25b.</b> «[...] bajando y subiendo lentamente la tecla».
En la técnica pianística la técnica existe: es ese entrenamiento que aunque no haya ninguna emoción te sale todo al 100% y con muy buen sonido. Ahora, lo que engancha es esa emoción que desgarrar de alguna forma y provoca una	<b>71-A10/18-26a.</b> «En la técnica pianística la técnica existe: es ese entrenamiento que aunque no haya ninguna emoción te sale todo al 100% y con muy buen sonido».

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
expansión del ser, una sensación de exaltación.	
	<b>72-A10/18-26b.</b> «Ahora, lo que engancha es esa emoción que desgarrar de alguna forma y provoca una expansión del ser, una sensación de exaltación».
Fijar bien silencios y mejorar sonido. Estudiar técnica desde emoción.	<b>73-A11/18-27a.</b> «Fijar bien silencios [...]».
	<b>74-A11/18-27b.</b> «[...] mejorar sonido».
	<b>75-A11/18-27c.</b> «[...] Estudiar técnica desde emoción».
Al final de las obras hasta que no se termine no despegues las manos del teclado. Antes de eso, además quita los pedales.	<b>76-A12/18-28a.</b> «Al final de las obras hasta que no se termine no despegues las manos del teclado».
	<b>77-A12/18-28b.</b> «Antes de eso, además quita los pedales».
Como si todo estuviese dentro de una misma ligadura. Dentro de una línea que hay que siempre seguir adelante.	<b>78-A12/18-29a.</b> «Como si todo estuviese dentro de una misma ligadura».
	<b>79-A12/18-29b.</b> «Dentro de una línea que hay que siempre seguir adelante».
Exageramos emociones. Hay que llenar.	<b>80-A1/19-30a.</b> «Exageramos emociones».
	<b>81-A1/19-30b.</b> «Hay que llenar».
La práctica está para destruir barreras. El sentimiento para hacer amena la práctica.	<b>82-A1/19-31a.</b> «La práctica está para destruir barreras».
	<b>83-A1/19-31b.</b> «El sentimiento [está] para hacer amena la práctica».



Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
<b>84-A2/19-32.</b> «Con una de las profesoras no era tan difícil interpretar. Había que hacer lo que ponía en la partitura y ya está, el sentimiento es inherente a la persona».	
Gesto. No adelantar movimiento. Aguantar posición hasta que ya toque dar la/s siguiente/s nota/s.	<b>85-A3/19-33a.</b> «Gesto. No adelantar movimiento».
	<b>86-A3/19-33b.</b> «Aguantar posición hasta que ya toque dar la/s siguiente/s nota/s».
Emoción. Pasar todo melodiosamente. No hay acompañamientos, hay melodías. Siempre cantando. Siempre con intensidad ya sea <i>f</i> o <i>p</i> .	<b>87-A3/19-34a.</b> «Emoción. Pasar todo melodiosamente. No hay acompañamientos, hay melodías».
	<b>88-A3/19-34b.</b> «Siempre cantando».
	<b>89-A3/19-34c.</b> «Siempre con intensidad ya sea <i>f</i> o <i>p</i> ».
<b>90-A3/19-35.</b> «Pensar que todo es melodía».	
<b>91-A4/19-36.</b> «Serie de ejercicios técnicos para potenciar la fortaleza de los dedos y su independencia».	
Prestar atención al diseño: si sube, baja, si salta, es decir, procede con una distancia de 4ª o superior, etc. Esto suele ser una señal de que la melodía comienza una nueva semifrase.	<b>92-A4/19-37a.</b> «Prestar atención al diseño: si sube [...]».
	<b>93-A4/19-37b.</b> «Prestar atención al diseño: [...] baja [...]».
	<b>94-A4/19-37c.</b> «Prestar atención al diseño: si [...] salta [...]».
	<b>95-A4/19-37d.</b> «Prestar atención al diseño: [...] procede con una distancia de 4ª o superior, etc. Esto suele ser una señal de que la melodía comienza una nueva subfrase».

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
<b>96-A4/19-38.</b> «Al principio aplicaba un <u>impulso</u> /movimiento de muñeca/movimiento emocional para cada nota».	
<b>97-A5/19-39.</b> «Los dedos hasta el fondo del teclado incluso cuando hay ligaduras».	
<b>98-A6/19-40.</b> «Escuchar cómo decae el sonido de una nota para ir a la siguiente».	
Coges una página y la repites una y otra vez. Le subes velocidad conforme veas que todo lo que está escrito se cumple con fluidez y automatismo. Con las repeticiones ya casi la tendrás de memoria. La memoria no debe venir impuesta sino debe ser por la repetición constante.	<b>99-A6/19-41a.</b> «Coges una página y la repites una y otra vez. Le subes velocidad conforme veas que todo lo que está escrito se cumple con fluidez y automatismo. Con las repeticiones ya casi la tendrás de memoria».
	<b>100-A6/19-41b.</b> «Le subes velocidad [...]».
	<b>101-A6/19-41c.</b> «[...] [subir velocidad si] todo lo que está escrito se cumple [...]».
	<b>102-A6/19-41d.</b> «[subirle velocidad si hay] fluidez [...]».
	<b>103-A6/19-41e.</b> «Con las repeticiones ya casi la tendrás de memoria».
	<b>104-A6/19-41f.</b> «La memoria no debe venir impuesta sino debe ser por la repetición constante».
<b>105-A7/19-42.</b> «Comprendí que dentro de una misma ligadura pueden haber más de un movimiento de muñeca/codo/brazo».	
Cantar (interiormente) ligado con dirección siempre adelante hasta el final. Gran frase».	<b>106-A8/19-43a.</b> «Cantar (interiormente) ligado con dirección siempre adelante hasta el final. Gran frase».
	<b>107-A8/19-43b.</b> «Cantar (interiormente) ligado [...]».
	<b>108-A8/19-43c.</b> «[...] con dirección [...]».

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
	<b>109-A8/19-43d.</b> «[...] siempre adelante hasta el final».
	<b>110-A8/19-43e.</b> «[...] Gran frase».
<b>111-A8/19-44.</b> «Las escalas han de estar guiadas con canto interior también».	
<b>112-A9/19-45.</b> «Escuchar la melodía hasta el final del valor las notas».	
<b>113-A10/19(1)-46.</b> «Reproducir mentalmente lo que tocarás antes de tocarlo».	
Tocar ligando todo con todo. Derivado del canto ligado.	<b>114-A10/19(2)-47a.</b> «Tocar ligando todo con todo. Derivado del canto ligado».
	<b>115-A10/19(2)-47b.</b> «Tocar ligando todo con todo».
Tocar nota a nota. Sin adelantar. Que todo vaya a su tiempo (movimientos de los dedos, movimientos de la muñeca, codo brazo y, lo más importante, canto interior). Ej: do 4, re 4, mi 4 negras. Aquí, para la primera nota haremos un movimiento (siempre cantando imaginariamente) y, aunque la intensidad de la nota decaiga nuestro canto interior no lo hará. No nos moveremos. No tenemos que imaginar lo que viene después simplemente cantar esa nota. Luego, para tocar la siguiente nota, el canto interior debe ser directo (cortante, brusco) a la siguiente nota. De la misma manera los movimientos de los dedos, la muñeca, el brazo, en resumen, TODO EL CUERPO también será directo. Para pasar a la siguiente nota se procederá de la misma forma. A veces lo que hay	<b>116-A10/19(2)-48a.</b> «Tocar nota a nota. [...] Ej: do 4, re 4, mi 4 negras. Aquí, para la primera nota haremos un movimiento (siempre cantando imaginariamente) y, aunque la intensidad de la nota decaiga nuestro canto interior no lo hará. No nos moveremos. No tenemos que imaginar lo que viene después simplemente cantar esa nota. Luego, para tocar la siguiente nota, el canto interior debe ser directo (cortante, brusco) a la siguiente nota. De la misma manera los movimientos de los dedos, la muñeca, el brazo, en resumen, TODO EL CUERPO también será directo. Para pasar a la siguiente nota se procederá de la misma forma. A veces lo que hay que hacer es sensibilizar al alumno de la altura de la nota».

Transcripción de los Apuntes	Anotaciones
que hacer es sensibilizar al alumno de la altura de la nota.	
	<b>117-A10/19(2)-48b.</b> «Sin adelantar».
	<b>118-A10/19(2)-48c.</b> «Que todo vaya a su tiempo (movimientos de los dedos, movimientos de la muñeca, codo brazo y, lo más importante, canto interior)».
Mantener a toda costa la dinámica en la que estamos. Si dice <i>p</i> es piano. Cumplir con cualquier otro principio (perfil melódico, ej.) no se permite si transgrede la dinámica en la que estamos.	<b>119-A11/19-49a.</b> «Mantener a toda costa la dinámica en la que estamos. Si dice <i>p</i> es piano».
	<b>120-A11/19-49b.</b> «[...] Cumplir con cualquier otro principio (perfil melódico, ej.) no se permite si transgrede la dinámica en la que estamos».
<b>121-A12/19-50.</b> «El tronco (cuerpo) siempre acompaña a las manos. En los ejercicios de endurecimiento me he dado cuenta de la importancia de esto».	
<b>122-A1/20-51.</b> «Un impulso muscular a cada nota».	
<b>123-A1/20-52.</b> «Método de comprobar qué digitación es mejor. La mejor digitación será la que, una vez puestos los dedos en unas teclas, menos tengan que cambiar de teclas».	



## 7.7. Clasificación de anotaciones

### Dinámica

1. **23-K8/14S-14c.** «Cc. 78 al 79: [...] con más intensidad».
2. **14-K1/15O-8a.** «Darse cuenta de que la primera vez es *ppp*, la segunda *pp* y la tercera *p*».
3. **15-K1/15O-8b.** «También tener en cuenta los reguladores [...]».
4. **35-K1/15S-17c.** «P. 3, s. 4, c. 5: [...] recordar que empieza en *pp*, después pasa a *p* y después *mf* [...]».
5. **37-K1/15S-17e.** «P. 3, s. 4, c. 5: [...] un súper *crescendo* [...] también hay que hacerlo porque vamos a *ff*».
6. **43-K1/15S-20a.** «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: lo primero, empieza con *f* y disminuye [...]»
7. **70-K1/15S-31a.** «P. 18, s. 6, c. 3 y los siete siguientes: poco a poco queremos más volumen [...]».
8. **71-K1/15S-31b.** «P. 18, s. 6, c. 3 y los siete siguientes: [...] cuando tenemos octavas las queremos sonoras cada vez más».
9. **74-K1/15L-33b.** «Practicar con potencia sonora [...]».
10. **16-Ro9/15(1)O-9.** «P. 2, s. 4, m.d.: cuidado con el re sostenido, estamos *ppp*».
11. **23-Ro9/15(2)L-9b.** «P. 1, s. 4, c. 1: [...] en *p*».
12. **01-Ro9/15(3)S-1a.** «En *Scarbo* el elemento del final (las semifusas) casi en *diminuendo*. Aunque no lo es pero es el pensamiento».
13. **17-Ro9/15(3)S-6c.** «S. 3, c. 5: [...] tan *p* como puedas [...]».
14. **34-Ro9/15(3)S-12a.** «P. 2, s. 4, c. 1: puedes pensar YA PA TA PA TA (progresivamente *diminuendo*)».
15. **37-Ro9/15(3)S-13b.** «P. 2, s. 4, c. 3: [...] no demasiado fuerte».
16. **56-Ro9/15(3)S-23a.** «P. 4, s. 3: este elemento lo más *ppp* que se pueda [...]».
17. **87-Ro9/15(3)S-40.** «Tener en cuenta que en la subida de las semifusas en la repetición del patrón hay un regulador general a menos que llega a *p*».
18. **91-Ro9/15(3)S-41d.** «P. 11, s. 5, c. 2: [...] En el primer caso, según Rouvier, las semicorcheas *quasi p* al principio».
19. **144-Ro9/15(3)S-66b.** «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: [...] Dice sordina pero *f* [...] (no debe sonar *ff*) [...]».
20. **13-M9/15S-7a.** «El trémolo de la p. 1, s. último súbito *pp* muy exigente [...]».

21. **14-M9/15S-7b.** «El trémolo de la p. 1, s. último [...] *crescendo* durante cuatro compases y *decrescendo* solo dos (que se escuche más por tanto esta proporción)».
22. **27-M9/15S-13a.** «P. 2, s. 4, c. último, m.d.: con los dedos hacer también estas notas ligadas en *pp* [...]».
23. **42-M9/15S-20a.** «P. 3, s. 4, c. 4: que se escuche bien ese regulador, es muy importante».
24. **47-M9/15S-23.** «P. 4, s. 2, cc. 1 y 2: se va a un *p*, no disminuir más porque o si no no quedará reserva para el siguiente *diminuendo*».
25. **61-M9/15S-30b.** «P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: [...] hacer el regulador a *f* que seguidamente va a menos».
26. **63-M9/15S-30d.** «P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: Lo mismo [...] [es decir] hacer el regulador a *f* que seguidamente va a menos] en p. 8, s. 1».
27. **90-M9/15S-44b.** «P. 12, s. 3, c. 4 y cinco siguientes: [...] no olvidarse del regulador».
28. **96-M9/15S-49.** «P. 15, s. 2: *ppp*».
29. **98-M9/15S-51a.** «P. 17, s. 3, c. 2: en *p* esa ligadura [...]».
30. **14-Ro12/15(1)O-5g.** «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] simplemente [...] *ppp*».
31. **19-Ro12/15(1)O-9.** «P. 4, s. 5, c. 2: primera vez diferente de la segunda».
32. **36-Ro12/15(1)O-20.** «P. 11, s. 4: regulador de más a menos».
33. **84-Ro12/15(1)S-45a.** «P. 10, s. 2, c. 3: ¡*pp* [...]».
34. **85-Ro12/15(1)S-45b.** «P. 10, s. 2, c. 3: [...] la siguiente *p* también [...]».
35. **86-Ro12/15(1)S-45c.** «P. 10, s. 2, c. 3: [...] no demasiado fuerte!»
36. **05-Ro12/15(2)S-4.** «P. 3, s. 2, c. 3: *pp*».
37. **15-Ro12/15(2)S-9a.** «P. 9, s. último, c. 2: comenzar más *p* [...]».
38. **16-Ro12/15(2)S-9b.** «P. 9, s. último, c. 2: [...] retoma la dinámica al final [...]».
39. **17-Ro12/15(2)S-9c.** «P. 9, s. último, c. 2: [...] que el *crescendo* sea el mismo (progresivo) [...] en todos los pulgares».
40. **25-Ro12/15(2)S-14b.** «P. 13, s. 5: [...] al límite del *ppp*».
41. **21-K12/15O-6b.** «[...] en *pp* [...]».
42. **41-K1/16(1)S-25b.** «P. 2, s. 3: [...] hacer *crescendo* y *diminuendo* en las semicorcheas de do sostenido sol sostenido».
43. **25-K1/16(2)S-10d.** «Experimentar con [...] fuerza [...]».
44. **29-K1/16(2)S-12b.** «P. 1, s. 5: [...] *pp* bueno [...]».

45. **30-K1/16(2)S-12c.** «P. 1, s. 5: [...] *pp* [...] a *ff*».
46. **74-K1/16(2)S-40a.** «Todo *ppp*, p. 14, c. 2 [...]».
47. **75-K1/16(2)S-40b.** «[...] p. 14, c. 2, siguiente no *crescendo*».
48. **76-K1/16(2)S-41a.** «P. 13, s. 6 y siguientes: el oído ya está situado, no tener miedo y *pp*».
49. **10-PI7/16(2)L-7.** «C. 46: desde aquí hasta el final cada vez más *p*».
50. **11-PI7/16(2)L-8.** «Intenta llegar a los límites del *pp*, como una película de Hitchcock».
51. **09-PI7/16(3)S-5.** «C. 52: *un peu marqué* dentro de *pp*. No puede prevalecer una reseña a una dinámica».
52. **20-PI7/16(4)S-12.** «C. 523: el *crescendo* hacerlo más bien casi al final».
53. **21-PI7/16(4)S-13a.** «C. 564: en la izquierda el *crescendo* no tanto aquí [...]».
54. **27-Po9/16O-17.** «C. 40: no más fuerte».
55. **09-Ra9/16(1)O-7.** «Intentar conseguir el *ppp*».
56. **30-Ra9/16(1)L-22.** «C. 20 y similares: más *p*».
57. **14-Ra9/16(2)S-12a.** «C. 313: más fuerte las primeras tres notas».
58. **06-V4/17S-3.** «P. 1, s. 4: el regulador mirar bien en realidad no empieza tan pronto, no crezcas tanto tan pronto».
59. **10-V4/17S-6b.** «P. 2, s. 1: no queda más remedio que, para hacer ese regulador de menos a más [...] la derecha en *mf*».
60. **20-V4/17S-13a.** «P. 6, s. 3, c. 3: ¡el regulador empieza con *mf*!».
61. **42-V4/17S-26a.** «P. 10, c. 1: haría *f* sin *diminuendo* y teniendo en la cabeza que luego es súbito *ppp*. Así se consigue mejor ese efecto».
62. **22-K7/17(1)L-11a.** «Tal cual como toques el motivo del ahorcado (dinámicamente hablando) así se queda para el resto de la pieza».
63. **25-K7/17(1)L-12a.** «C. 17: *mf* [...]».
64. **26-K7/17(1)L-12b.** «C. 17: [...] mirando bien la partitura quizá el *mf* vaya para el motivo del ahorcado».
65. **28-K7/17(1)S-14a.** «Ten en cuenta en el c. 1 está escrito *pp* [...]».
66. **31-K7/17(1)S-16.** «Más en c. 32».
67. **43-K7/17(1)S-23.** «P. 6, s. 2, c. 2: aún queda por crecer».
68. **48-K7/17(1)S-25c.** «P. 7, s. 4, cc. 1 y 2: [...] (pero en *diminuendo*)».
69. **52-K7/17(1)S-28.** «P. 11, s. 3, c. 3: no atropelles el *p*».
70. **10-A10/17-5d.** «[...] [cada nota] en su correspondiente volumen (dinámica)».



71. **64-A9/18-24b.** «Tocar [...] en *fff* [...]».

72. **68-A9/18-24f.** «Tocar [...] *ppp* [...]».

### **Generoso**

1. **25-K8/14S-15b.** «C. 314: [...] Los siguientes compases generoso los *fortes*».

2. **22-K1/16(1)O-17.** «P. 3, c. 1: más generoso».

### **Cambiar dinámica si la línea sube o baja**

1. **09-K1/15O-5.** «P. 2, s. 1: aquí vamos de *ppp* a *pp*, así que subir con más luz».

2. **28-K1/16(1)O-21b.** «P. 5, s. 3: [...] sentir cuando la línea sube arriba [...]».

3. **92-A4/19-37a.** «Prestar atención al diseño: si sube [...]».

4. **93-A4/19-37b.** «Prestar atención al diseño: [...] baja [...]».

### **Mantener dinámica aludiendo a si la línea sube o baja**

1. **112-Ro9/15(3)S-51b.** «Nada de pequeñas direcciones y de desmontar la interpretación del *pp* y *ppp*».

2. **38-M9/15S-18a.** «P. 3, s. 2, c. 3, m.d.: no hacer excesiva línea de dirección [...]».

3. **101-M9/15S-52b.** «P. 13, s. 5: [...] por lo tanto no hacer excesivas líneas [...]».

4. **102-M9/15S-52c.** «P. 13, s. 5: [...] todo como muy en el mismo plano [...]».

5. **103-M9/15S-52d.** «P. 13, s. 5: [...] sin grandes oscilaciones melódicas».

6. **17-PI7/16(1)O-12c.** «C. 44: [...] en *pp* no crezcas cuando asciendes al agudo».

7. **18-PI7/16(1)O-12d.** «C. 44: [...] Dirigirse al agudo no significa crecer al igual que ir al grave no significa disminuir la intensidad».

8. **120-A11/19-49b.** «[...] Cumplir con cualquier otro principio (perfil melódico, ej.) no se permite si transgrede la dinámica en la que estamos».

### **Mantener dinámica**

1. **50-Ro9/15(1)O-35.** «P. 9, s. 2: en el sexto grupo en la derecha el segundo mi sostenido con el mismo volumen de sonido que el primero».

2. **63-Ro9/15(2)L-34a.** «P. 4, s. 2, c. 2 y siguiente: el *mp* no cambiar [...]».

3. **64-Ro9/15(2)L-34b.** «P. 4, s. 2, c. 2 y siguiente: [...] siempre *mp* hasta posterior orden».

4. **111-Ro9/15(3)S-51a.** «¡Desde p. 13, s. 5 todo es *ppp* hasta cuando cambia a *pp* así que hacerlo!»

5. **09-PI7/16(2)L-6b.** «*Un peu en dehors, mais sans expression* significa sin [...] cambio de intensidad».
6. **27-Ra9/16(1)L-20a.** «C. 6: no haría demostración de cambio de intensidad [...]».
7. **28-Ra9/16(1)L-20b.** «C. 6: [...] que se mantenga en la misma dinámica».
8. **119-A11/19-49a.** «Mantener a toda costa la dinámica en la que estamos. Si dice *p* es piano».

### **Otras formas de referencia a Mantener dinámica**

1. **57-Ro9/15(2)L-30.** «P. 3, s. 4: mantener en la misma atmósfera».
2. **10-Ro12/15(1)O-5c.** «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] Tal vez estaba muy abierto, sólo la misma línea [...]».
3. **11-Ro12/15(1)O-5d.** «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] siempre en la misma atmósfera».
4. **01-Ro12/15(2)S-1.** «La vibración del segundo compás cuando se queda sola totalmente que siga estando en el mismo nivel que ha estado antes».
5. **77-K1/16(2)S-41b.** «El re (p. 15, s. 2) dentro del contexto».
6. **29-Ra9/16(1)L-21.** «La campana que permanezca igual en c. 12 y siguientes».
7. **27-K7/17(1)L-13.** «C. 28: fue demasiado abierto, la misma expresividad pero no aumentes».

### **Igual de sonido**

1. **04-Ro9/15(3)S-1d.** «[...] [en el tramo de las semifusas] que se escuchen todas las notas sin privilegios».
2. **05-Ro9/15(3)S-1e.** «El re sostenido, mi sostenido, placado al mismo tiempo, hacer de la misma manera».
3. **51-M9/15S-25b.** «P. 4, s. 3: [...] todas las notas iguales de sonido [...]».

### **Referencias ambiguas a Dinámica**

1. **05-T13O-2d.** «[...] [hacer el acorde repetido] muy delicado».
2. **55-Ro9/15(2)L-28.** «P. 3, s. 3, c. 2: abrir un poco aunque dentro del carácter general».
3. **15-Ro9/15(3)S-6a.** «S. 3, c. 5: NADA [...]».
4. **16-Ro9/15(3)S-6b.** «S. 3, c. 5: [...] algo que no sabemos lo que es [...]».
5. **39-Ro9/15(3)S-14b.** «P. 2, s. 6, c. 2 y siguientes: [...] y en el último compás la línea va a menos».
6. **01-K10/15(2)S-1a.** «Desde p. 10 hasta p. 12: ha faltado sonido en general».

7. **02-K10/15(2)S-1b.** «Desde p. 10 hasta p. 12: [...] ¡A lo grande!»
8. **70-Ro12/15(1)S-37b.** «P. 3, s. 4, c. 4, m.d., último grupo: [...] Sólo abre y ya está».
9. **74-K12/15O-23c.** «[...] con sonoridad [...]».
10. **08-K1/16(2)S-4a.** «Más sonido p. 11, s. 5 y siguientes».
11. **44-K1/16(2)S-21a.** «P. 3, s. 6, c. 3: chillón [...]».
12. **45-K1/16(2)S-21b.** «P. 3, s. 6, c. 3: [...] sin límite».
13. **72-K1/16(2)S-39a.** «P. 13, s. 6, c. 2: muy pequeño [...]».
14. **79-K1/16(2)S-43a.** «P. 16, s. 4: un poco más esconderse».
15. **91-K1/16(2)O-51a.** «P. 2: alejarse [...]».
16. **13-PI7/16(1)O-10.** «C. 10: más abierto».
17. **22-Ra9/16(2)S-17b.** «Muy light toda esta parte».

### Tempo

1. **04-K12/14O-1d.** «[...] meterle velocidad [...]».
2. **18-K12/14O-11c.** «El principio estudiarlo [...] a tempo rápido».
3. **31-K12/14L-16c.** «[...] practicar a un tempo [...] un poco más de lo normal».
4. **35-K12/14L-18.** «El pulso va a la corchea».
5. **40-K12/14L-21b.** «P. 2, s. 2, c. 2: estudiar a tempo [...]».
6. **48-K12/14S-23e.** «En general meterle velocidad [después de hacer lo anterior]».
7. **52-K12/14S-25b.** «[...] estudiar [...] a velocidad real».
8. **18-K1/15O-9b.** «P. 2, s. 3: [...] va totalmente cuadrado».
9. **21-K1/15O-11b.** «[...] con más continuidad del tempo [...] ya que está ese elemento primogénito en fusas».
10. **25-K1/15S-13a.** «P. 1, s. 5: *Vif* significa vivo como *vivace* [...]».
11. **26-K1/15S-13b.** «P. 1, s. 5: [...] después coge este tempo [*Vif*] para el tema».
12. **27-K1/15S-14a.** «P. 2, s. 2, m.i.: si se hace en el mismo tempo se queda un poco pesado, llevarlo un poco adelante pero pensar que es el mismo tempo [...]».
13. **36-K1/15S-17d.** «P. 3, s. 4, c. 5: [...] desde aquí hasta siete compases después es más un pelín *accelerando* que un súper *crescendo* [...]».
14. **63-K1/15S-28a.** «P. 12, s. 4, c. 4: ¿Qué significa este cambio de tempo? Significa que la corchea, que será la unidad en la que medimos el pasaje que sigue equivale su tempo, al tempo en el que antes medíamos la negra con puntillo».
15. **64-K1/15S-28b.** «P. 12, s. 4, c. 4: [...] [la equivalencia de corchea a negra con puntillo] también se puede aplicar a la p. 13. s. 5, c. 1».

16. **75-K1/15L-33c**. «Practicar [...] más rápido [...]».
17. **79-K1/15L-34c**. «[...] tocando lento».
18. **81-K1/15L-35b**. «Practicar rápido es muy beneficioso».
19. **65-Ro9/15(1)O-42c**. «P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: [...] en tempo [...]».
20. **69-Ro9/15(1)O-45**. «P. 12, s. 4: mismo tempo que el principio del todo».
21. **70-Ro9/15(1)O-46**. «P. 12, s. 5: sin *rallentando*».
22. **04-Ro9/15(2)L-3a**. «Tempo está bien, [...] ¡es el bueno!»
23. **05-Ro9/15(2)L-3b**. «[...] no más rápido [...]».
24. **06-Ro9/15(2)L-3c**. «[...] no más lento [...]».
25. **25-Ro9/15(2)L-11**. «P. 1, s. 4, c. 2: el tresillo a tiempo».
26. **38-Ro9/15(3)S-14a**. «P. 2, s. 6, c. 2 y siguientes: no bajar el tempo [...]».
27. **66-Ro9/15(2)L-35b**. «P. 4, s. 4, c. 2: [...] mismo tempo [...]».
28. **67-Ro9/15(2)L-35c**. «P. 4, s. 4, c. 2: [...] NUNCA BAJAR [el tempo]».
29. **02-Ro9/15(3)S-1b**. «Las semifusas a velocidad normal [...]».
30. **31-Ro9/15(3)S-11a**. «P. 2, s. 2: no bajar la velocidad».
31. **53-Ro9/15(3)S-21a**. «P. 3, s. 6, c. 3 y siguientes cuatro: mismo tiempo [...]».
32. **54-Ro9/15(3)S-21b**. «P. 3, s. 6, c. 3 y siguientes cuatro: [...] no acelerar».
33. **58-Ro9/15(3)S-23c**. «P. 4, s. 3: este elemento [...] [tocarlo] sin perder [...] tempo».
34. **92-Ro9/15(3)S-41e**. «P. 11, s. 5, c. 2: [...] En el segundo caso pone *Un peu retenu* [...]».
35. **107-Ro9/15(3)S-49a**. «P. 13, s. 5: negra se convierte en la corchea de antes».
36. **108-Ro9/15(3)S-49b**. «P. 13, s. 5: [...] Es el doble de rápido».
37. **109-Ro9/15(3)S-49c**. «P. 13, s. 5: [...] Como esto sucede, tener presente que todos los tiempos tienen que estar relacionados».
38. **117-Ro9/15(3)S-53a**. «P. 15, s. 4: ahí empieza el *accelerando*».
39. **120-Ro9/15(3)S-53d**. «P. 15, s. 4: [...] Que sea PROGRESIVO [el *accelerando*]».
40. **122-Ro9/15(3)S-54b**. «P. 15, s. 5: [...] La izquierda durante ese tramo en *accel.* tiende a subir demasiado la velocidad, normalmente es más lenta».
41. **123-Ro9/15(3)S-55**. «P. 16, s. 1: aún va en *accel.* hacia el tempo del principio, el tempo del re sostenido, re sostenido, re sostenido, do sostenido y re sostenido semicorcheas».
42. **149-Ro9/15(3)S-68a**. «P. 19, s. 1, c. 5: un poco menos *vif*».
43. **150-Ro9/15(3)S-68b**. «P. 19, s. 1, c. 5: [...] [el *vif*] es para toda la parte hasta p. 20, s. 4, c. 2».

44. **159-Ro9/15(3)S-71a.** «P. 20, s. 4, c. 2: otro tempo, es rapidito así que tener cuidado [...]».
45. **17-M9/15S-8c.** «P. 2, cuatro primeros compases: [...] No olvidar no correr en el segundo compás de este elemento en la mano derecha ya que solo es una semicorchea».
46. **78-M9/15S-39a.** «P. 10, s. 5, c. 4, a partir del t. 2: este elemento en el mismo tiempo que antes [...]».
47. **87-M9/15S-43c.** «P. 11, s. 6: [...] Durante ese sistema *peu retenu* [...]».
48. **07-K10/15(1)O-4.** «S. 4, c. 2: *diminuendo sin ritardando*».
49. **44-K10/15(1)O-22.** «P. 11: mismo tempo siempre».
50. **52-K10/15(1)L-26a.** «C. 3: el elemento que aparece neutro, mostrando lo que hay sin *ritardando* [...]».
51. **03-K10/15(2)S-2.** «P. 13, s. 5: que no se note tanto el cambio de velocidad».
52. **04-K10/15(2)S-3a.** «La referencia de velocidad cogerla de p. 2, s. 3 y de ahí hacer el cálculo de p. 12, s. 4 [...]».
53. **05-K10/15(2)S-3b.** «La referencia de velocidad cogerla de p. 2, s. 3 y de ahí hacer el cálculo [...] de p. 13, s. 5 [...]».
54. **02-Ro12/15(1)O-1b.** «Todo seguido».
55. **03-Ro12/15(1)O-2a.** «Que la melodía tenga muy buena fluidez [...]».
56. **06-Ro12/15(1)O-3.** «P. 2, s. 3, c. último: no *ritenuto* en ningún caso».
57. **07-Ro12/15(1)O-4.** «P. 2, s. 4: intenta volar un poco más».
58. **13-Ro12/15(1)O-5f.** «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] simplemente *cédez légèrement* (menos que *ritenuto*) [...]».
59. **22-Ro12/15(1)O-11a.** «P. 6, s. 5, c. 2: básicamente mismo *tempo*».
60. **25-Ro12/15(1)O-12a.** «P. 7, s. 2: al tempo exacto».
61. **29-Ro12/15(1)O-15.** «P. 9, s. 1: *retenez* verdaderamente [...]».
62. **30-Ro12/15(1)O-16.** «P. 9, s. 2: el tempo que cojas está relacionado con el *ritenuto* que hagas».
63. **31-Ro12/15(1)O-17a.** «P. 9, s. 2, el tema no precipitado [...]».
64. **37-Ro12/15(1)O-21.** «P. 11, s. 4 c. 2: no demasiado lento».
65. **43-Ro12/15(1)L-25a.** «No súper lento [...]».
66. **44-Ro12/15(1)L-25b.** «[...] pero tampoco muy rápido».
67. **45-Ro12/15(1)L-25c.** «Una velocidad aceptable».

68. **55-Ro12/15(1)S-30**. «Era muy rápido, es que cuando suena más rápido la dinámica ya sube demasiado y es muy difícil (casi imposible) hacer *ppp*».
69. **88-Ro12/15(1)S-47**. «P. 14, s. 2, c. 1: es solo una cuestión de tempo».
70. **95-Ro12/15(1)S-51a**. «LA REFERENCIA DE TEMPO se coge con elemento de p. 2, s. 1».
71. **96-Ro12/15(1)S-51b**. «Rouvier dice que la velocidad de corchea o negra con puntillo = 84».
72. **97-Ro12/15(1)S-51c**. «Si es medio puntito más sí, pero si es un punto más (metronómicamente) ya cambia todo y va mal».
73. **34-Ro12/15(2)S-19b**. «P. última, s. 4, c. 1 y 2: [...] justo tiempo».
74. **09-K12/15O-3f**. «-Tener reserva de la velocidad».
75. **19-K12/15O-5f**. «[...] a una velocidad menor para que esté todo supervisado».
76. **24-K12/15O-6e**. «[...] lo mismo en todos los sentidos [a una velocidad menor]».
77. **26-K12/15O-7b**. «[...] lo más rápido que se pueda [...]».
78. **31-K12/15O-8d**. «[...] lento también [...]».
79. **44-K12/15O-15d**. «[...] haciéndolo [...] en lento».
80. **46-K12/15O-15f**. «[...] a tope de rapidez».
81. **49-K12/15O-17b**. «Calmado [...]».
82. **52-K12/15O-17e**. «[...] haciéndolo [...] en lento».
83. **56-K12/15O-18d**. «[...] a tope de velocidad».
84. **60-K12/15O-19d**. «[...] velocidad a tope».
85. **62-K12/15O-20b**. «[...] lento [...]».
86. **71-K12/15O-22d**. «[...] a máxima velocidad».
87. **77-K12/15O-23f**. «[...] lento [...]».
88. **58-K1/16(1)S-37**. «P. 11, s. 3: no es tan rápido, bueno en realidad hacer el tempo que es».
89. **23-K1/16(2)S-10b**. «Experimentar con velocidad [...]».
90. **35-K1/16(2)S-14b**. «P. 2, s. 2: [...] No hacer cambios de tempo aquí ya».
91. **53-K1/16(2)S-28**. «P. 6, s. 2, c. 2, m.i.: más fluir que articular».
92. **04-PI7/16(1)O-3b**. «C. 1: [...] Máximo 108 la negra».
93. **25-PI7/16(1)O-16d**. «Hazla más lenta (negra = 108)».
94. **27-PI7/16(1)O-18a**. «Lo único que rompe la atmósfera es que vas demasiado deprisa [...] pero rompe el clima de *Ondine* ir tan deprisa».
95. **29-PI7/16(1)O-19**. «Tengo en mi cabeza 108 (tempo)».

96. **05-PI7/16(3)S-2a.** «C. 16: *accelerando* progresivo [...]».
97. **11-PI7/16(3)S-6b.** «[...] trabajar lento».
98. **07-PI7/16(4)S-5a.** «C. 366: un poco más lento».
99. **18-Po9/16O-11a.** «El tiempo no debe ser demasiado lento».
100. **19-Po9/16O-11b.** «[el tiempo] Lo tienes que buscar atendiendo a la izquierda».
101. **36-Po9/16O-24.** «Que las dificultades de la derecha no roben tiempo a la izquierda».
102. **47-Po9/16O-31.** «C. 88: no ralentizar demasiado».
103. **48-Po9/16O-32.** «C. 89: intentar que sea el mismo *tempo* que en el inicio».
104. **10-Ra9/16(1)O-8a.** «C. 21: no se acelera [...]».
105. **11-Ra9/16(1)O-8b.** «C. 21: [...] al contrario».
106. **12-Ra9/16(1)O-9.** «Cuando Ravel escribe *cédez* o *retenu* respétalo».
107. **18-Ra9/16(1)O-13.** «C. 71-72: relacionar mejor los *tempi*».
108. **25-Ra9/16(1)L-18.** «Sin *rallentando* en primeras notas, aunque en ese aspecto lo has hecho muy bien».
109. **02-Ra9/16(2)S-2.** «Correspondencia de tempos entre la introducción (c. 1), el c. 32 y la reexposición de la introducción».
110. **20-Ra9/16(2)S-16.** «Cc. 429 al 430: atención a la correspondencia del tempo».
111. **13-V4/17S-8.** «P. 1: A TEMPO TOTAL».
112. **50-V4/17S-30a.** «P. 11, s. 5, c. 5: un pequeño *rallentando* [...]».
113. **08-K7/17(1)O-4a.** «S. 5: la anacrusa del primer compás sin *rit* [...]».
114. **40-K7/17(1)S-21c.** «[...] [todos los silencios] en tiempo estricto».
115. **06-K1/20S-3.** «No te pases de la línea con el tempo».
116. **24-A11/17(2)-8d.** «Luego [...] la tocas [...] a una velocidad que no permita pararte [...]».
117. **37-A11/17(2)-8p.** «[...] hasta que no la [esté] memorizada no subimos la velocidad».
118. **65-A9/18-24c.** «Tocar [...] muy rápido [...]».
119. **100-A6/19-41b.** «Le subes velocidad [...]».
120. **102-A6/19-41d.** «[subirle velocidad si hay] fluidez [...]».

### ***Referencias ambiguas a ir a tempo***

1. **38-K1/15S-18a.** «P. 4, s. 3: es como un reloj [...]».
2. **48-K1/15S-20f.** «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] Ningún pasaje se amplía [...]».

3. **49-K1/15S-20g**. «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] Ningún pasaje [...] se ensancha el tempo al final [...]».
4. **50-K1/15S-20h**. «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] ¡completamente directo!».
5. **55-K1/15S-25**. «P. 13: el enlace entre el s. 2 y 3 casi inmediato».
6. **98-Ro9/15(3)S-45**. «P. 12, s. 1: ahí ya todo directo sin *retenu*».
7. **46-M9/15S-22**. «P. 4, s. 1: en este elemento melódico al igual que antes no perder tiempo».
8. **50-M9/15S-25a**. «P. 4, s. 3: estas semicorcheas son como relojes [...]».
9. **88-M9/15S-43d**. «P. 11, s. 6: [...] siguiente [sistema] *straight on* (directo) [...]».
10. **26-K11/15S-15**. «P. 2, s. 3: no hay tanto material que observar».
11. **16-Ro12/15(1)O-7**. «P. 4, c. 1: *just through*».
12. **47-Ro12/15(1)L-26b**. «S. 2, c. 3: [...] todo en su sitio como un metrónomo».
13. **49-Ro12/15(1)L-27b**. «S. 4, c. 2: [...] En esta pieza está fuera de todo *timing* simplemente como una imagen congelada en el cerebro [...]».
14. **93-K1/16(2)O-51c**. «P. 2: [...] que no se apoye ni un momento».
15. **16-PI7/16(1)O-12b**. «C. 44: [...] totalmente pasivo [...]».
16. **07-PI7/16(2)L-5**. «Ser como un reloj».
17. **06-Ra9/16(1)O-4b**. «C. 5: [...] solo que suceda [la primera nota]».
18. **31-Ra9/16(1)L-23**. «Si mantienes la obra estática obtienes un efecto robótico acorde a *Le Gibet*. En c. 28 y demás parece ser lo que busca Ravel».
19. **18-V4/17S-11b**. «P. 4, c. 5: [...] totalmente directo [el enlace]».
20. **47-V4/17S-28**. «*Scarbo* no tiene prisa no pierde un avión ni un tren».
21. **20-K7/17(1)O-10a**. «P. 7, s. 2: la subida del último grupo con do sostenido en bajo, seguir [...] mientras va al inicio del siguiente compás».

### ***Estabilidad de tempo***

1. **01-K5/14O-1a**. «En *Ondine* sí que tiene que haber estabilidad [...]».
2. **30-K12/14L-16b**. «[...] practicar a un tempo rígido [...]».
3. **32-K1/15S-16c**. «P. 3, s. 2, c. 3: [...] La mano izquierda [...] tempo estricto».
4. **39-K1/15S-18b**. «P. 4, s. 3: [...] la métrica inamovible».
5. **160-Ro9/15(3)S-71b**. «P. 20, s. 4, c. 2: [...] y que se mantenga [el tempo] sobre todo en la p. última, s. 5, cc. 2 al 4 [...]».



6. **10-M9/15S-6a.** «S. 3, cc. 5 y 6: estas seis corcheas crean un patrón melódico que se repite cinco veces más con distinta figuración, recordar mantener siempre el tempo [...]».
7. **19-M9/15S-9b.** «P. 2, s. 2, m.d.: [...] En este pentagrama la mano izquierda estable [...]».
8. **11-K1/16(2)S-5a.** «P. 11, s. 2, c. 5: el arpeggio de semifusas estabilidad [...]».

### ***Flexibilidad de tempo***

1. **02-K5/14O-1b.** «En *Ondine* [...] hay una flexibilidad de tempo que se da con nuestra emoción».
2. **07-K5/14O-2c.** «Más flexibilidad».
3. **09-K7/17(1)O-4b.** «S. 5: la anacrusa del primer compás [...] flexible [...]».

### ***Tomar más tiempo***

1. **09-K5/14O-3a.** «C. 4, m.i., t. 2: Nino toma más tiempo entre sol sostenido y la nota anterior [...]».
2. **26-K8/14S-16.** «C. 366: la semicorchea tomar algo más de tiempo, ten en cuenta que pone *un peu retenu*».
3. **84-Ro9/15(3)S-39a.** «P. 11, s. 1, c. 5 y siguientes: se podría tomar un poco de tiempo para hacer esa subida desde *mf* a *ff* en menos de un compás».
4. **75-M9/15S-37a.** «P. 10, c. 2: esperar a que desaparezca un poco el sonido del compás anterior».
5. **19-Ro12/15(2)S-11.** «P. 11, c. 5: tomar 100% tiempo para el crescendo a *ff*».
6. **48-K1/16(2)S-24.** «P. 3, s. 2, c. 3: antes tomar un poco de tiempo (si quieres)».

### ***Evitar parar***

1. **11-K8/14O-6.** «C. 72 y siguientes: evitar parar entre arpeggios».
2. **19-K8/14S-12.** «No parar tanto en el c. 7 que hay con calderón y *trés long*, parabas 10 compases».
3. **28-K12/14O-15.** «P. 7, s. 2: no pararse mucho».
4. **88-Ro9/15(3)S-41a.** «P. 11, s. 5, c. 2: no pasa mucho entre primer y segundo tiempo (no existe justificación para parar) [...]».
5. **89-Ro9/15(3)S-41b.** «P. 11, s. 5, c. 2: [no existe justificación para parar] al igual que entre p. 11, s. 6, c. 1 bajo y primera semicorchea».

6. **83-M9/15S-41.** «P. 11, s. 4, c. 4: no parar en el tercer tiempo aunque haya un salto de octava».
7. **04-Ro12/15(1)O-2b.** «[...] nunca parar [la melodía] [...]».
8. **89-Ro12/15(1)S-48.** «P. 14, s. 4: si se queda ahí la mano izquierda la derecha no puede parar».
9. **33-K1/16(2)S-13c.** «P. 2, s. 1: [...] no parar en acento de la sostenido».
10. **65-K1/16(2)S-36.** «P. 11 s. 5: hasta el final sin parar».
11. **15-PI7/16(1)O-12a.** «C. 44: no pares [...]».
12. **41-Po9/16O-27a.** «C. 65-66: no parar».
13. **07-V4/17S-4.** «P. 1, s. 4, cc. 6 y siguiente: no parar tanto entre estos dos compases».
14. **17-V4/17S-11a.** «P. 4, c. 5: no parar las fusas de antes para coger ese acorde [...]».
15. **21-K7/17(1)O-10b.** «P. 7, s. 2: la subida del último grupo con do sostenido en bajo [...] no parar mientras va al inicio del siguiente compás».
16. **23-K7/17(1)L-11b.** «Sin paradas, también es importante».

#### **No se retrasa**

1. **07-K1/15O-3.** «P. 1, s. 4, c. 2: el final de este compás no se retrasa final de una frase y comienzo de otra».

#### **No frenar**

1. **31-K1/15S-16b.** «P. 3, s. 2, c. 3: [...] La mano izquierda no frenarla [...]».

#### **No tardar**

1. **45-K10/15(1)O-23.** «P. 12, s. 5: ya lo último no tardar tanto».
2. **33-Ro12/15(2)S-19a.** «P. última, s. 4, c. 1 y 2: no tardar [...]».

#### **No esperar**

1. **01-Ro12/15(1)O-1a.** «No esperar cuando entra la melodía».
2. **12-Ro12/15(1)O-5e.** «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] Mejor no esperar».
3. **05-Ra9/16(1)O-4a.** «C. 5: no esperar para dar la primera nota [...]».
4. **33-V4/17S-22a.** «P. 7, s. 3, c. 2: no esperar para ese re sostenido grave».

#### **Sin pausa**

1. **51-V4/17S-30b.** «P. 11, s. 5, c. 5: [...] sin pausa bajo».

### **Contar**

1. **28-K1/15S-14b.** «P. 2, s. 2, m.i.: [...] Contar por compases».
2. **110-Ro9/15(3)S-50.** «P. 14, s. 2, c. 2 y siguientes cuatro: contar bien».
3. **03-M9/15S-2b.** «También contar muy bien sobre todo en la última corchea para que no se alargue ni un poco más (lo justo)».
4. **31-M9/15S-14a.** «P. 2, s. último, c. 2: vuelve el elemento melódico contar muy bien [...]».
5. **56-Ro12/15(1)S-31a.** «P. anterior a antepenúltima: contar [...]».
6. **60-Ro12/15(1)S-33a.** «P. 1, primeras tres corcheas: contar el primer tiempo del siguiente [...]».
7. **32-Ro12/15(2)S-18b.** «P. 17, s. 5, c. 3: [...] contar bien cuando es el penúltimo compás de esa página».

### **Subdividir**

1. **121-Ro9/15(3)S-54a.** «P. 15, s. 5: con la derecha seguir pensando a dos corcheas porque es lo mismo que antes».
2. **02-M9/15S-2a.** «C. 1: en el grupo de tres corcheas contar interiormente la subdivisión de estas en semicorcheas o incluso en fusas porque es el valor que antes se muestra».
3. **12-PI7/16(2)L-9a.** «C. 12: para hacer el tresillo bien piensa en tresillos, cuéntalos en la cabeza».
4. **13-PI7/16(2)L-9b.** «C. 12: [...] Cada negra equivale a seisillo».

### **Agógica o Rubato**

1. **130-Ro9/15(3)S-60.** «P. 17, s. último, cc. 5 y 6, m.i.: un poquito de prisa pero quédate, pura agógica».
2. **46-Ro12/15(1)L-26a.** «S. 2, c. 3: no *rubato* [...]».
3. **08-PI7/16(2)L-6a.** «*Un peu en dehors, mais sans expression* significa sin *rubato* [...]».
4. **04-PI7/16(4)S-2b.** «C. 313: [...] acelerar las primeras notas y decelerar las siguientes».

### **Referencias ambiguas a Agógica o Rubato**

1. **85-M9/15S-43a.** «P. 11, s. 6: los dos acordes pueden ser más rápidos».

2. **86-M9/15S-43b.** «P. 11, s. 6: [...] los dos acordes pueden ser más rápidos. Lo mismo dos compases más tarde».
3. **104-M9/15S-53.** «P. penúltima, s. 1, c. último: se repite lo mismo, los dos acordes principales pueden ser más rápidos».

### **Ritmo**

1. **21-K12/14O-11f.** «[...] capacidad de tocar preciso [...]».
2. **56-K12/14S-28a.** «Ritmo impresionante [...]».
3. **49-Ro9/15(3)S-19a.** «P. 3, s. 4, c. 5, m.i.: rítmica [...]».
4. **90-Ro9/15(3)S-41c.** «P. 11, s. 5, c. 2: [...] Tiene que quedar claro el ritmo».
5. **125-Ro9/15(3)S-57.** «P. 16, s. 4, c. último: desde aquí asegurarse mucho el ritmo, súper importante».
6. **17-Ro12/15(1)O-8a.** ««La obsesión que tenía Ravel con el ritmo culmina con el *Boléro*».
7. **18-Ro12/15(1)O-8b.** «A Vlado Perlemuter le insistió mucho con uno de los valeses sentimentales, en el que tenía que pensar a dos y a tres al mismo tiempo».
8. **48-Ro12/15(1)L-27a.** «S. 4, c. 2: tresillo aclara el tempo que tengo ahí [...]».
9. **90-Ro12/15(1)S-49.** «P. 16, s. 4, c. último: es solo una cuestión de tempo, saber bien todos los ritmos».
10. **29-Ro12/15(2)S-17a.** «P. 15, s. 5, m.d.: a 2 [...]».
11. **80-K1/16(2)S-43b.** «Después, súper importante el ritmo [...]».
12. **14-PI7/16(3)S-9.** «C. 121: ritmo».
13. **08-Ra9/16(2)S-8.** «C. 121: los acordes que el ritmo sea preciso».
14. **24-V4/17S-15b.** «P. 4, s. 2, cc. 2 y 5: [...] con buena precisión rítmica [...]».
15. **25-V4/17S-15c.** «P. 4, s. 2, cc. 2 y 5: [...] como percusión (IMPORTANTE)».
16. **13-K7/17(1)O-6b.** «P. 3, s. 2, c. 1: [...] En general que se vaya con el ritmo [...]».
17. **05-K1/20S-2.** «El ritmo lo tienes controlado».

### **Silencios**

1. **39-K7/17(1)S-21b.** «Hacer todos los silencios para respirar bien (p. 5, s. 2, c. 3, t. último o p. 5, s. 4, c. 3, t. último) [...]».
2. **73-A11/18-27a.** «Fijar bien silencios [...]».

### **Acople de ritmos en varias manos**

1. **14-K12/14O-9**. «P. 9, s. 2 y siguientes dos sistemas: que las notas coincidan con grupos irregulares de cada mano».
2. **17-K1/15O-9a**. «P. 2, s. 3: el tema como va en arpegios coincide con la primera fusa [...]».
3. **46-K1/15S-20d**. «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] hacerla en agrupaciones de 3+3+3+3+4 (esto sería a la derecha), 4+4+4+4+5 (esto sería la mano izquierda)».
4. **59-Ro12/15(1)S-32**. «P. 14, s. 2, c. 1: las semifusas van en el tiempo».
5. **61-K1/16(1)S-39**. «P. 15, s. 4, m.i.: que cuadre con la derecha».

### **Referencias ambiguas a Acople de ritmos en varias manos**

1. **12-K7/17(1)O-6a**. «P. 3, s. 2, c. 1: no empieces muy rápido con la izquierda para que no se agoten las notas, equilibrar [...]».
2. **14-K7/17(1)O-6c**. «P. 3, s. 2, c. 1: [...] las notas [...] no se adelanten».
3. **07-K1/20S-4**. «La escritura de las olas (p. 15, s. 5 y 6) es demasiado calculada».

### **Valor de las figuras**

1. **41-K1/15S-19a**. «P. 7, s. 3: el silencio son dos tiempos [...]».
2. **42-K1/15S-19b**. «P. 7, s. 3: [los dos tiempos de silencio] también se hace en la p. 8, s. 1».
3. **53-K1/15S-23**. «P. 11, s. 6: pone un *PEU RETENU* pero no perder la lógica de duración de figuras».
4. **63-Ro9/15(1)O-42a**. «P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: el re menor de antes largo [...]».
5. **43-Ro9/15(3)S-17b**. «P. 3, s. 4, c. 3: [...] ese acorde ¡no prolongar!»
6. **106-Ro9/15(3)S-48**. «P. 13, c. 1: que se note la diferencia entre corchea con puntillo y corchea».
7. **09-M9/15S-5c**. «S. 2, c. 1, m.i., t. 2: [...] el silencio que sigue es *très long* (muy largo)».
8. **25-K11/15S-14**. «P. 9, s. 5, c. 3: los acordes que se forman con la mano derecha y mano izquierda tardan más en irse que en entrar las siguientes notas de la melodía».

9. **92-Ro12/15(1)S-50b.** «P. 17, s. último, c. 3: [...] lógica de valores para que todo encaje como un puzle».
10. **94-Ro12/15(1)S-50d.** «P. 17, s. último, c. 3: [...] lógica de valores para que todo encaje como un puzle [...] en la p. 17, s. 3, s. 6, c. 3».
11. **10-PI7/16(4)S-7a.** «C. 435: ojo a las duraciones de los trinos [...]».
12. **11-PI7/16(4)S-7b.** «C. 435: ojo a las duraciones de los trinos [...] [en] c. 439 también».
13. **03-K7/17(2)-2a.** «También no sueltes demasiado rápido [...] las notas».
14. **04-K7/17(2)-2b.** «También no sueltes [...] (a la ligera) las notas».

### ***Primer tiempo***

1. **11-M9/15S-6b.** «S. 3, cc. 5 y 6: [...] sentir siempre la parte fuerte del compás [...]».
2. **20-M9/15S-9c.** «P. 2, s. 2, m.d.: [...] En este pentagrama la mano izquierda [...] escuchando bien el primer tiempo, sobre todo cuando se produce la hemiola [...]».
3. **53-M9/15S-26.** «P. 5, s. 2, c. 4 y los dos siguientes: escuchar bien el primer tiempo».
4. **91-Ro12/15(1)S-50a.** «P. 17, s. último, c. 3: es cuestión de estructura, que se entienda siempre dónde está el primer tiempo [...]».
5. **93-Ro12/15(1)S-50c.** «P. 17, s. último, c. 3: [...] que se entienda siempre donde está el primer tiempo [...] en la p. 17, de s. 3 a s. 6, c. 3 [...]».
6. **06-Ro12/15(2)S-5.** «P. 4, s. 1, c. 2: para que la derecha el tiempo (ritmo) sea aceptable escuchar primer tiempo y segundo de izquierda».

### **Articulación**

1. **07-T130-3b.** «[...] muy *legato* todo».
2. **57-K12/14S-28b.** «[...] y muy articulado [...]».
3. **08-Ro9/15(2)L-4b.** «Y el si bemol (solo) está en medio. Siendo siempre el acento más que el «-« (*tenuto*)».
4. **28-Ro9/15(2)L-13b.** «P. 1, s. 4, c. 3: [...] si lo haces [la octava en el si bemol] (no [acentúes] mucho tampoco) [...]».
5. **48-Ro9/15(2)L-23.** «P. 2, s. 4, c. 2 y siguientes: los si bemol octava que no lleven acento no se tocan con acento».
6. **49-Ro9/15(2)L-24a.** «P. 2, s. 4, c. 2, m.d.: pone *un peu marqué*, simplemente empuja un poco».

7. **50-Ro9/15(2)L-24b.** «P. 2, s. 4, c. 2, m.d.: En la siguiente no pone ya *un peu marqué*».
8. **58-Ro9/15(2)L-31a.** «P. 4, cc. 1 y 2: si no hay acento no tocar acento».
9. **35-Ro9/15(3)S-12b.** «P. 2, s. 4, c. 1: [...] Luego ya cuando se repite en p. 6, s. 6, c. 5 en la mano derecha el acento en tercer tiempo».
10. **50-Ro9/15(3)S-19b.** «P. 3, s. 4, c. 5, m.i.: [...] precisa cuando sea *staccatto* o no».
11. **52-Ro9/15(3)S-20a.** «P. 3, s. 5, c. 2, m.d., t. 1: lleva *staccatto* más pequeño acento «'» (icono de lágrima), no mantener [...]».
12. **55-Ro9/15(3)S-22.** «¡Ser muy escrupuloso con las articulaciones!»
13. **97-Ro9/15(3)S-44b.** «P. 11, s. 6, c. 3: [...] ¡La última semicorchea NO STACCATO!»
14. **128-Ro9/15(3)S-59a.** «P. 17, s. 4, c. 4: bajo no pegarle un acento».
15. **161-Ro9/15(3)S-71c.** «P. 20, s. 4, c. 2: [...] los acentos que están en cada grupo como empujando un poquito».
16. **22-M9/15S-10a.** «P. 2, s. 4, c. 1, m.d.: no escapa tan rápido de la corchea con *staccatto* como de la semicorchea con *staccatto* [...]».
17. **23-M9/15S-10b.** «P. 2, s. 4, c. 1, m.d.: [...] que haya una jerarquía».
18. **26-M9/15S-12.** «P. 2, s. 4, cc. 4 y 5, m.d.: no tan *staccatto* como hacía porque o si no la segunda voz pierde su sentido de la ligadura».
19. **34-M9/15S-16a.** «P. 2, s. último, c. penúltimo: es ligado, más *legato* [...]».
20. **40-M9/15S-18c.** «P. 3, s. 2, c. 3, m.d.: [...] hacer [...] *legato* para que pueda contrastar mejor con la izquierda».
21. **41-M9/15S-19.** «P. 3, s. 2, c. 2: este elemento es igual que el de antes pero en este caso no demasiado *staccatto* la izquierda».
22. **44-M9/15S-21a.** «P. 3, s. 5, cc. 2, 4 y 6, m.d.: la pequeña articulación es como un acento de ataque veloz, no liberarlo tan rápido».
23. **45-M9/15S-21b.** «P. 3, s. 5, cc. 2, 4 y 6, m.d.: [en cuanto al acento] Lo mismo hacer en p. 3, s. último, cc. 1, 3, 4 y 5».
24. **74-M9/15S-36.** «Darse cuenta que en la p. 9, s. 2, cc 3 y 4 está escrita una ligadura sin embargo en la p. 9, s. 5, cc. 1 y 2 no. Que se escuche esa diferencia».
25. **91-M9/15S-45.** «P. 13, s. 5, c. 2: más *tenuto* la derecha».
26. **94-M9/15S-48a.** «P. 14, s. 5, c. 2, m.i.: más *legato* [...]».
27. **95-M9/15S-48b.** «P. 14, s. 5, c. 2, m.i.: [...] el siguiente compás también».

28. **36-K10/15(1)O-18.** «P. 7, s. 2, m.i.: como articulando (exageradamente) cada nota».
29. **46-K10/15(1)L-24a.** «El elemento que permanece durante toda la pieza está bajo tres influencias, la ligadura, el *staccatto* y el acento, examinar bien el sonido que se obtiene de ahí».
30. **53-Ro12/15(1)L-29b.** «P. 4, s. 2, c. 2: [en la] *acciacatura* [...] sentir el acento en la primera».
31. **21-Ro12/15(2)S-12b.** «P. 11, s. último, c. 3: después del acorde con acento el siguiente que se note [...] que no lleva acento [...]».
32. **22-Ro12/15(2)S-12c.** «P. 11, s. último, c. 3: después del acorde con acento el siguiente que se note [...] que no lleva [...] *staccatto*».
33. **55-K12/15O-18c.** «[...] a tope de articulación [...]».
34. **67-K12/15O-21c.** «[...] muy articulado [...]».
35. **44-K1/16(1)S-27b.** «P. 3, s. 4: donde el tema característico quizá más idea [...] de que no está *staccatto*».
36. **57-K1/16(1)S-36c.** «P. 8: lo mismo que antes: quizá más idea [...] de que no esté *staccatto*».
37. **27-K1/16(2)S-11b.** «C. 1: [...] primera acento».
38. **47-K1/16(2)S-23.** «P. 3, s. 4, c. 5: articulación máxima».
39. **56-K1/16(2)S-31a.** «P. 8, s. 2, c. 3: articulación [...]».
40. **81-K1/16(2)S-43c.** «Después, súper importante [...] los *staccatti*».
41. **01-PI7/16(3)S-1a.** «C. 2: el trémolo que no hayan acentos [...]».
42. **15-PI7/16(3)S-10.** «C. 162: agresividad con esos acentos».
43. **39-Po9/16O-26b.** «C. 57: [...] *non legato* [...]».
44. **03-K7/17(1)-1c.** «*Ondine*. [...] más articulado».
45. **67-A9/18-24e.** «Tocar [...] *staccatto* [...]».
46. **115-A10/19(2)-47b.** «Tocar ligando todo con todo».

### ***Velocidad de pulsar y ejercicios de fortalecimiento***

1. **59-Ro9/15(2)L-31b.** «P. 4, cc. 1 y 2: Los acentos que no se pueden tocar desde arriba los haremos con la mayor velocidad de pulsar el dedo».
2. **39-K10/15(1)O-19c.** «[...] porque a veces cuando se toca piano esa técnica se reduce a simples impulsos solamente».
3. **40-K10/15(1)O-19d.** «Obviamente cuanto más movimiento más volumen tendrá».



4. **09-K11/150-5.** «Es esa velocidad de pulsar como una corriente eléctrica la que nos permite hacer sonar o hacer timbrar las cuerdas y aun si bajamos el volumen no pierde calidad».
5. **51-K1/16(2)S-26.** «P. 5, c. 3: velocidad de pulsar no amable».
6. **29-K7/17(1)S-14b.** «[...] en el c. 1 está escrito [...] también acento («>») sobre la primera. Acento se refiere a atacar más rápido».
7. **05-A10/17-4a.** «Capacidad de velocidad del dedo [...], en ocasiones es extraño porque el sonido sale sin proyección ni dirección».
8. **06-A10/17-4b.** «[...] (velocidad y precisión [del dedo] [...])».
9. **49-A1/18-13.** «Para obtener la «brillantez» de la que habla Nino: la mano en una posición, buscar la relajación y velocidad en solo un dedo, pensar en pulsar hacia abajo, con la visualización acumular energía en el dedo que vaya a tocar, cuanto menos movimiento repercute en los otros dedos más energía se concentra en un dedo.
10. Después de todo ese ejercicio mecánico, viene la verdadera música donde ahí obtiene una dimensión».
11. **50-A2/18-14.** «En cuanto a la técnica pianística. Para pulsar muy rápido no teclear con el dedo, que éste se pose sobre la tecla y mentalmente pensar en una energía que fluye hacia el dedo y se concentra en él, ayudan decirnos las palabras relajado y veloz. Cuando visualicemos el dedo tenemos que localizar la zona por la que tiene que fluir la energía, para eso podemos pulsar la tecla con mucha levedad (que no la haga sonar ni siquiera llegar al doble escape)».
12. **69-A9/18-25a.** «También es bueno hacer los ejercicios de fortalecimiento bajando y subiendo lentamente la tecla. Para saber cuán lento, guiarse por que la nota no suene».
13. **91-A4/19-36.** «Serie de ejercicios técnicos para potenciar la fortaleza de los dedos y su independencia».

### **Referencias ambiguas a Velocidad de pulsar y ejercicios de fortalecimiento**

1. **14-K5/140-7.** «C. 42: el acompañamiento son deditos, no dedos».
2. **15-K5/140-8.** «Deletrear todo bien».
3. **16-K5/140-9.** «C. 75: hormigueo».
4. **12-K8/140-7.** «C. 89: que timbre sobre todo en la llegada al registro agudo».

5. **18-K8/14S-11.** «Has adquirido buena mordacidad».
6. **19-K12/14O-11d.** «Cuando empieza lo virtuoso, como perlas [...]».
7. **20-K12/14O-11e.** «Cuando empieza lo virtuoso, [...] puntillismo musical [...]».
8. **23-K12/14O-12a.** «P. 3, s. último, c. 1: como con manos gigantes con dedos grandes pero ligero [...]».
9. **24-K12/14O-12b.** «P. 3, s. último, c. 1: [...] capacidad de pinzar».
10. **25-K12/14O-13a.** «P. 5, s. 2, segunda parte del compás: pequeñito [...]».
11. **58-K12/14S-28c.** «[articular] con potencia de dedo [...]».
12. **59-K12/14S-28d.** «[dedo] activo».
13. **04-K1/15O-2c.** «El primer elemento que sucede es el medio trémolo [...] con mucha luz [...]».
14. **05-K1/15O-2d.** «El primer elemento que sucede es el medio trémolo [...] [,] no apagar nunca».
15. **13-K1/15O-7c.** «P. 2, s. 4: [...] las fusas muy vivo».
16. **30-K1/15S-16a.** «P. 3, s. 2, c. 3: activo [...]».
17. **39-M9/15S-18b.** «P. 3, s. 2, c. 3, m.d.: [...] solo buen timbre [...] para que pueda contrastar mejor con la izquierda».
18. **52-M9/15S-25c.** «P. 4, s. 3: [...] todas las notas [...] con timbre».
19. **01-K10/15(1)O-1a.** «Deletrear bien el elemento principal de *Ondine*».
20. **37-K10/15(1)O-19a.** «Enriquecer el timbre con la técnica que ya se sabe [...]».
21. **06-K12/15O-3c.** «-Tener reserva enorme [de] articulación clara [...]».
22. **07-K12/15O-3d.** «-Tener reserva enorme [de] articulación [...] potente [...]».
23. **14-K12/15O-5a.** «Primer elemento, deletrear súper bien [...]».
24. **29-K1/16(1)O-21c.** «P. 5, s. 3: [...] cuando la línea sube [...] la última con más luz».
25. **54-K1/16(1)S-35.** «P. 7, s. 3: no es necesario deletrear al máximo, va por bloques».
26. **55-K1/16(1)S-36a.** «P. 8: *acciaccaturas* brillantes [...]».
27. **04-K1/16(2)S-2c.** «En algunos momentos más afilado [...]».
28. **06-K1/16(2)S-2e.** «En algunos momentos [...] brillantez de flashes [...]».
29. **36-K1/16(2)S-15.** «P. 2, s. 4, c. 1: deletreando bien».
30. **59-K1/16(2)S-31d.** «P. 8, s. 2, c. 3: [...] metrallita [...]».
31. **92-K1/16(2)O-51b.** «P. 2: [...] pero timbroso [...]».
32. **03-PI7/16(4)S-2a.** «C. 313: arañar [...]».
33. **03-K12/16O-2.** «A veces me falta deditos».

34. **23-V4/17S-15a**. «P. 4, s. 2, cc. 2 y 5: terminando con re sostenido bien timbrado [...]».
35. **48-V4/17S-29a**. «P. 11, s. 3, c. 2, t. 3: la última semifusa arañada [...]».
36. **01-K7/17(1)-1a**. «*Ondine*. Más perlas [...]».
37. **44-K7/17(1)S-24a**. «P. 6, s. último, c. penúltimo: dientes [...]».
38. **47-K7/17(1)S-25b**. «P. 7, s. 4, cc. 1 y 2: [...] notas al final arañar un poco [...]».
39. **54-K7/17(1)S-30**. «P. 13, s. 5: todas las notas de este pasaje deletrear».
40. **08-A10/17-5b**. «Una vez comprendido y muy asimilado y por supuesto conseguido en la praxis, obtener de igual modo [...] timbrar [...] cada nota [...]».
41. **09-A10/17-5c**. «[...] timbrar (al corazón del sonido) [...]».
42. **56-A6/18-19b**. «Quinto dedo [...] siempre con sonido timbroso».
43. **59-A7/18-21**. Esa naturalidad yo la conseguí tras varios días esforzarme con el entrenamiento técnico que sé. Entonces no hice piano durante un día y al siguiente toqué y me salía esa naturalidad, con emoción y técnica que me permitía esa relajación también y ese buen sonido que da.
44. **122-A1/20-51**. «Un impulso muscular a cada nota».

### ***Con calidad***

1. **07-K8/14O-3e**. «C. 66: [...] con calidad de articulación».
2. **20-K8/14S-13**. «C. 80: con calidad».
3. **21-K8/14S-14a**. «Cc. 78 al 79: con calidad de *staccatto*».
4. **05-K1/16(2)S-2d**. «En algunos momentos [...] calidad [...]».

### **Referencias ambiguas a Con calidad**

1. **06-K8/14O-3d**. «C. 66: [...] vigilando cada nota».

### ***Presionar***

1. **67-Ro9/15(1)O-43**. «P. 12: el regulador hacia el *ff* tengo tiempo, lo hace el pedal, no tengo porqué presionar».

### ***Sentir que la tecla vuelve***

1. **13-Ro9/15(2)L-5e**. «[la siguiente nota a la octava acentuada del principio] (sintiendo la tecla volviendo debajo del dedo)».
2. **70-A9/18-25b**. «[...] bajando y subiendo lentamente la tecla».

### **Claridad/Nitidez**

1. **19-Ro9/15(2)L-8a.** «Ravel en comparación con Debussy escribe con un lápiz muy afilado, el dibujo melódico es «always sharp» (debe ser muy claro) [...]».
2. **70-M9/15S-35a.** «P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: clara [...]».
3. **72-M9/15S-35c.** «P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: Lo mismo [es decir, clara] en la p. 9, s. 4, cc. 2 al 5».
4. **89-M9/15S-44a.** «P. 12, s. 3, c. 4 y cinco siguientes: con mucha claridad [...]».
5. **41-Ro12/15(1)L-24a.** «La melodía clara en el c. 3».
6. **40-K1/16(2)S-19.** «P. 3, c. 4: nitidez derecha».
7. **03-Po9/16O-2a.** «Muy claro cada acorde [...]».
8. **14-Po9/16O-8a.** «Todo muy claro».
9. **28-Po9/16O-18.** «C. 41: un poco más clara la izquierda».
10. **37-Po9/16O-25.** «C. 55: bajo más claro».
11. **44-Po9/16O-29.** «C. 75: más claro».
12. **45-Po9/16O-30a.** «C. 83: más claras las fusas [...]».

### **No tanta claridad**

1. **09-Ro9/15(3)S-3a.** «C. 2: las notas repetidas no deben ser tan repetidas [...]».
2. **11-Ro9/15(3)S-3c.** «C. 2: las notas repetidas [...] no tenemos la necesidad de aclarar o limpiar».
3. **13-Ro9/15(3)S-4.** «En general que no sea mucho tocata».
4. **33-K7/17(1)S-18a.** «C. 57: ¡difuminar es un gesto artístico [...]».

### **Que la tecla rebote**

1. **07-Ra9/16(2)S-7.** «C. 95 y similares: replegar el dedo exageradamente. Tanto que la tecla rebote».

### **Referencias ambiguas a Articulación**

1. **24-Ro12/15(2)S-14a.** «P. 13, s. 5: absolutamente mecánico [...]».
2. **67-K1/15S-29c.** «P. 16: los primeros compases [...] muy mecánico».
3. **10-Ro9/15(3)S-3b.** «C. 2: las notas repetidas [...] es solo una vibración [...]».
4. **61-Ro12/15(1)S-33b.** «P. 1, primeras tres corcheas: [...] y PAM...».
5. **17-K12/15O-5d.** «[...] muy mecánicamente todo [...]».
6. **22-K12/15O-6c.** «[...] lo mismo en todos los sentidos [muy mecánicamente todo]».

7. **43-K1/16(1)S-27a.** «P. 3, s. 4: donde el tema característico quizá más idea (¿vibración?) [...]».
8. **56-K1/16(1)S-36b.** «P. 8: [...] lo mismo que antes: quizá más idea (¿vibración?) [...]».
9. **02-K7/17(1)-1b.** «*Ondine*. no tan empañado [...]».
10. **30-K7/17(1)S-15.** «En el c. 2 izquierda de vez en cuando enseñame que tocas».
11. **45-K7/17(1)S-24b.** «P. 6, s. último, c. penúltimo: [...] cada nota, todo».

### **Valoración**

1. **03-K1/16(2)S-2b.** «[...] has alcanzado ya buena calidad pero también se nota la facilidad con la que lo haces (ahí hay trabajo)».

### **Digitación**

1. **02-Ro9/15(1)O-2a.** «El primer acorde que aparece 3-2-1 [luego 5, etc.] en el primer elemento que aparece en fusas [...]».
2. **04-Ro9/15(1)O-2c.** «Con 4 se puede bloquear la repetición [...]».
3. **10-Ro9/15(1)O-5.** «Hacer la digitación de la p. 1 y solo ss. 1 y 2 de la p. 2 que pone la partitura».
4. **12-Ro9/15(1)O-7a.** «P. 2, s. 1: [...] ahí es el único lugar donde pongo 4-2-1 [...]».
5. **13-Ro9/15(1)O-7b.** «P. 2, s. 1: [...] en el siguiente compás vuelvo a cambiar a 3-2-1.»
6. **14-Ro9/15(1)O-8a.** «P. 2, s. 3, m.d.: para subir 3-2 [...] que respecto al codo es más natural».
7. **15-Ro9/15(1)O-8b.** «P. 2, s. 3, m.d.: [...] para bajar 4-2 [...] que respecto al codo es más natural».
8. **19-Ro9/15(1)O-11.** «P. 2, s. 5, c. 1, m.i.: las primeras fusas 4-3-2, 4-3-2 es mejor que el 5».
9. **25-Ro9/15(1)O-14.** «P. 3, c. 4, m.d.: re sostenido fa doble sostenido con 2-1, así ya tienes la posición».
10. **26-Ro9/15(1)O-15.** «P. 3, s. 4, c. 1, m.d., primer acorde: fa sostenido mi sostenido con 1».
11. **32-Ro9/15(1)O-21.** «P. 4, s. 2, s. 3: hacer la digitación que pone la partitura».
12. **33-Ro9/15(1)O-22.** «P. 5, s. 3, m.d.: hacer la digitación que pone».

13. **38-Ro9/15(1)O-25b.** «P. 5, s. 4, c. 2: hacer [las] digitaciones [que están puestas en la partitura]».
14. **42-Ro9/15(1)O-29a.** «P. 6, s. 4, m.d.: la primera fusa 3-1 [...]».
15. **43-Ro9/15(1)O-29b.** «P. 6, s. 4, m.d.: [...] cuando se repite cambiar a 3-2».
16. **46-Ro9/15(1)O-32.** «P. 7, s. 3: hacer la digitación que pongo en la partitura».
17. **47-Ro9/15(1)O-33a.** «P. 8, s. 2: hacer la digitación que pone».
18. **48-Ro9/15(1)O-33b.** «P. 8, s. 2: [...] Lo mismo en el siguiente sistema».
19. **52-Ro9/15(1)O-37a.** «P. 9, s. 5: recordar siempre que en la subida es 3-2 [...]».
20. **53-Ro9/15(1)O-37b.** «P. 9, s. 5: recordar siempre que [...] en la bajada 4-2».
21. **55-Ro9/15(1)O-38b.** «P. 10: [...] Cuando se termine el *glissando* 5-4-2-1 [...]».
22. **56-Ro9/15(1)O-38c.** «P. 10: [...] después mano izquierda 1-2-3-4 (5) [...]».
23. **57-Ro9/15(1)O-38d.** «P. 10: [...] mano derecha 4-3-2-1 [...]».
24. **58-Ro9/15(1)O-38e.** «P. 10: [...] mano izquierda 1-2-3-4 y ya como sigue».
25. **36-Ro9/15(2)L-15e.** «[...] tocar el dedo índice con el dedo meñique escondiendo el corazón y el anular sujetando a estos dos últimos con el pulgar (mano cornuta)».
26. **45-Ro9/15(2)L-21a.** «P. 2, s. 2, c. 2: si bemol con uno».
27. **29-Ro9/15(3)S-9d.** «[...] (1, 2, 4 con 5 o solo con 5, 5) digitación».
28. **69-Ro9/15(3)S-30a.** «P. 8, s. 3, c. 6, m.d.: 5-2 (ornamento), 1-4-2 (con izquierda) 1».
29. **70-Ro9/15(3)S-30b.** «P. 8, s. 3, c. 6, m.d.: [...] Hacer lo mismo 2 cc. después».
30. **82-Ro9/15(3)S-37b.** «P. 10, s. último, c. 3, m.i.: [...] 1-2-4-1-2-4-1-2-5-4».
31. **94-Ro9/15(3)S-42b.** «P. 11, s. 6, c. 1: [...] Importante es el elemento con las octavas (poner misma digitación que en la partitura porque así adelantas la posición del siguiente acorde en la derecha».
32. **102-Ro9/15(3)S-46d.** «P. 12, s. 3, c. 4: [...] la última (1) junto con Do Fa semicorchea».
33. **55-M9/15S-28a.** «P. 6, s. 6, c. 5, m.d.: la digitación terminando en 1 por el acento [...]».
34. **56-M9/15S-28b.** «P. 6, s. 6, c. 5, m.d.: [...] hacer lo mismo [poner 1 en acento] varios compases después en la p. 7, c. 5 [...]»
35. **42-K10/15(1)O-21a.** «S. 3, c. 2: cuando termina el *glissando* hacer ese re sostenido con 1 [...]».
36. **43-K10/15(1)O-21b.** «S. 3, c. 2: [...] sugerencia: igual el *glissando* justo de antes que hace la izquierda. También terminar con pulgar».

37. **50-Ro12/15(1)L-28a.** «P. 3, s. 1, c. 3: la *acciacatura* con mano derecha con 1-2-5 [...]».
38. **51-Ro12/15(1)L-28b.** «P. 3, s. 1, c. 3: [...] 4 en melodía [...]».
39. **52-Ro12/15(1)L-29a.** «P. 4, s. 2, c. 2: *acciacatura* con 2 [...]».
40. **54-Ro12/15(1)L-29c.** «P. 4, s. 2, c. 2: [...] La segunda 2 y así cogemos sonido mejor».
41. **62-Ro12/15(1)S-34a.** «P. 1, s. 3: último 5-4-2 etc. Es más natural».
42. **68-Ro12/15(1)S-36c.** «P. 3, s. 4, [...] C. 2: intentar la digitación 1-2-1-2-3-5-4».
43. **69-Ro12/15(1)S-37a.** «P. 3, s. 4, c. 4, m.d., último grupo: 1-2-3-5-4».
44. **76-Ro12/15(1)S-38f.** «P. 4, s. 1, m.i.: [...] C. 2, t. 3, m.i.: digitación 5-2-1 (mi)-1 (mi sostenido)».
45. **09-Ro12/15(2)S-7.** «P. 5, s. 3, c. 4, m.d.: 5-4 (voz superior)».
46. **31-Ro12/15(2)S-18a.** «P. 17, s. 5, c. 3: misma digitación 5-4 (voz superior) que en p. 5, s. 3, c. 4».
47. **20-PI7/16(1)O-14.** «C. 72: el *glissando* hacerlo con los cuatro dedos (2, 3, 4, 5) con la parte de la uña en la superficie de la tecla».
48. **03-PI7/16(3)S-1c.** «C. 2: [...] [digitación] (3-2-1-2 o 2-1-2-1) [...]».
49. **15-PI7/16(4)S-10a.** «C. 472: las teclas negras las hace 2-3-4-5».
50. **16-PI7/16(4)S-10b.** «C. 472: las teclas [...] blancas [las hace] el pulgar».
51. **10-Ra9/16(2)S-10a.** «C. 196, m.d.: digitación para las dos notas superiores 4-2 [...]».
52. **11-Ra9/16(2)S-10b.** «C. 196, m.d.: digitación para las dos notas superiores [...] 5-3».
53. **17-Ra9/16(2)S-13.** «En el prefacio de los estudios de Debussy él escribió que no había anotado digitaciones porque quería dejar esa búsqueda al servicio de la idea del intérprete».
54. **21-Ra9/16(2)S-17a.** «C. 430: 3-1-3-4-5-4-3-1».
55. **23-Ra9/16(2)S-18.** «C. 448: ergonomía de la digitación».
56. **32-V4/17S-21.** «P. 6, s. 6, c. 5, m.d.: 1-2-1-2-1 mejor porque aquí pone acento».
57. **27-A11/17(2)-8g.** «Después, coges la partitura, la empiezas a digitar [...]».
58. **123-A1/20-52.** «Método de comprobar qué digitación es mejor. La mejor digitación será la que, una vez puestos los dedos en unas teclas, menos tengan que cambiar de teclas».

### ***Fijar***

1. **06-K12/14O-3.** «Fijar bien la digitación en la p. 3, s. 2, c. 2».
2. **60-K12/14S-29.** «P. 2, s. último, c. último: fijar digitación».
3. **35-Ro9/15(2)L-15d.** «P. 2, c. 1, m.i.: [...] «También fijar posición [...]».

### ***Adaptación***

1. **07-K12/14O-4a.** «P. 6, s. 3, t. 3: [...] en el cambio de armonía que se escucha sol menor - fa sostenido mayor se puede hacer cambio de mano».
2. **49-K12/14S-24a.** «P. 2, s. 1, c. 2, m.i.: tiene un fa doble sostenido, esa nota coger con la mano derecha».
3. **50-K12/14S-24b.** «P. 2, s. 1, c. 2, m.i.: [...] Lo mismo en el último compás [coger] el primer mi sostenido [con la mano derecha]».
4. **55-K12/14S-27.** «Fijar todos los arreglos de la partitura».
5. **52-K1/15S-22.** «P. 8, s. 4, c. 4, m.i.: no hacer todo eso de coger el re más agudo con la derecha».
6. **17-Ro9/15(1)O-10a.** «P. 2, s. 4, c. 2, t. último: mi, sol sostenido. Si se cogen con la izquierda [...] controlas más el sonido [...]».
7. **18-Ro9/15(1)O-10b.** «P. 2, s. 4, c. 2, t. último: [...] esto aplicar cuando venga después».
8. **20-Ro9/15(1)O-12a.** «P. 3, c. 1: tal cual está escrito [...]».
9. **21-Ro9/15(1)O-12b.** «P. 3, c. 1: [...] la izquierda lo suyo [...]».
10. **22-Ro9/15(1)O-12c.** «P. 3, c. 1: [...] la derecha lo que le corresponde [...]».
11. **23-Ro9/15(1)O-12d.** «P. 3, c. 1: [...] nada de arreglos».
12. **27-Ro9/15(1)O-16.** «P. 3, s. 4, c. 1: toda m.i. sin adaptaciones».
13. **28-Ro9/15(1)O-17.** «P. 3, s. 5, c. 1: hacer lo mismo que en p. 3, s. 4, c. 1, todo con mano izquierda sin ayudar mano derecha así se tiene mejor control de la línea».
14. **29-Ro9/15(1)O-18.** «P. 3, s. 5, c. 2: los arreglos que he puesto en la partitura, hacer».
15. **30-Ro9/15(1)O-19.** «Frase de Vlado Perlemuter «si haciendo un arreglo y practicándolo durante un minuto no sale, deshazte de él»».
16. **36-Ro9/15(1)O-24.** «P. 5, s. 4, c. 2, t. 2, m.d.: mi sostenido».
17. **37-Ro9/15(1)O-25a.** «P. 5, s. 4, c. 2: hacer todos los arreglos que están puestos en la partitura [...]».



18. **40-Ro9/15(1)O-27.** «P. 6: la octava de re se puede coger con la mano derecha «aunque yo no lo hago»».
19. **41-Ro9/15(1)O-28.** «P. 6, s. 3: hacer todos los arreglos que están puestos en la partitura».
20. **45-Ro9/15(1)O-31.** «P. 7, s. 2, c. 2: en la primera corchea el si de la izquierda cogerlo con la derecha».
21. **54-Ro9/15(1)O-38a.** «P. 10: en el *glissando* relevar la derecha cuando esté por el inicio del siguiente compás».
22. **62-Ro9/15(1)O-41.** «P. 11, s. 1: hacer el arreglo que pongo en la partitura».
23. **68-Ro9/15(1)O-44.** «P. 12, s. 2: cuando empieza la melodía sol sostenido, fa sostenido, do sostenido, re sostenido. Todas con la izquierda menos el sol sostenido».
24. **20-Ro9/15(3)S-7b.** «Una digitación mejor del s. 3, c. 6, primer acorde [...] y el fa doble sostenido con la derecha [...]».
25. **22-Ro9/15(3)S-7d.** «[...] así en todos [el fa doble sostenido con la derecha]».
26. **59-Ro9/15(3)S-24.** «Sugerencia: p. 4, s. 2, c. 5 ese re sostenido cogerlo con la izquierda para poder hacer mejor el *diminuendo*».
27. **73-Ro9/15(3)S-32a.** «P. 9, s. 2, c. 3: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Primera opción izquierda coge el do sostenido [...]».
28. **74-Ro9/15(3)S-32b.** «P. 9, s. 2, c. 3: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Primera opción [...] coge [...] derecha re y mi».
29. **75-Ro9/15(3)S-33a.** «P. 9, s. 5, c. 1: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Segunda opción izquierda coge el sol [...]».
30. **76-Ro9/15(3)S-33b.** «P. 9, s. 5, c. 1: ajuste de digitación que facilita el pasaje. Segunda opción [...] coge [...] derecha la bemol».
31. **81-Ro9/15(3)S-37a.** «P. 10, s. último, c. 3, m.i.: la natural [...]».
32. **86-Ro9/15(3)S-39c.** «P. 11, s. 1, c. 5 y siguientes: [que coja] la derecha unas notas de [la línea melódica que se oculta en la izquierda]».
33. **99-Ro9/15(3)S-46a.** «P. 12, s. 3, c. 4: dos primeras fusas izquierda [...]».
34. **103-Ro9/15(3)S-47a.** «P. 12, s. 4, c. 2: el último re bemol, la bemol (semicorchea) cogemos con izquierda [...]».
35. **104-Ro9/15(3)S-47b.** «P. 12, s. 4, c. 2: [...] las semicorcheas con una nueva ligadura con izquierda también [...]».

36. **105-Ro9/15(3)S-47c.** «P. 12, s. 4, c. 2: [...] y el Do que forma parte de la melodía con la derecha».
37. **35-M9/15S-16b.** «P. 2, s. último, c. penúltimo: [...] en el compás siguiente hacer lo que está puesto en la partitura la sostenido, fa sostenido y re natural con la mano izquierda».
38. **41-K10/15(1)O-20.** «P. 10: lo del relevo que me dijo Rouvier no me convence, igual hacer todo con la izquierda».
39. **07-PI7/16(3)S-3.** «C. 32: arreglo para coger partes agudas de la izquierda con la derecha».
40. **12-PI7/16(3)S-7.** «C. 91: mi sostenido último de la izquierda que lo coja la derecha».
41. **13-PI7/16(3)S-8.** «C. 94: arreglo de que la izquierda coja la primera nota de la derecha.»
42. **17-PI7/16(4)S-11a.** «C. 476: antepenúltima segunda la coge la izquierda [...]».
43. **18-PI7/16(4)S-11b.** «C. 476: [...] penúltima [segunda] la derecha [...]».
44. **19-PI7/16(4)S-11c.** «C. 476: [...] la última [segunda] la izquierda otra vez».
45. **04-Ra9/16(2)S-4.** «C. 16: coger cuarto acorde con mano derecha».
46. **16-Ra9/16(2)S-12c.** «C. 313: [...] la línea melódica tocándola aun [...] dividida en las dos manos».
47. **41-V4/17S-25.** «P. 9, s. 2, c. 3, m.d.: *top note take it* (mi)».
48. **53-V4/17S-32.** «P. 12, s. 4, c. 4: con dos manos para mejor *legato*».
49. **61-V4/17S-37a.** «P. 20, s. 5, c. 5, m.i.: la segunda última sí o sí con izquierda [...]».

### ***Digitación y adaptación***

1. **44-K1/15S-20b.** «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] lo segundo, el final de este arpeggio como posibilidad se puede hacer con la mano derecha tocando el do sostenido con 1 y el la natural con 5».
2. **24-Ro9/15(1)O-13.** «P. 3, c. 2, t. 2, m.i.: el sol sostenido y re sostenido en segundo y tercer lugar respectivamente se pueden coger con la derecha: 3-1».
3. **07-Ro9/15(3)S-2a.** «C. 2: yo hago acorde con izquierda. Notas repetidas derecha (un solo dedo el 3)».
4. **08-Ro9/15(3)S-2b.** «C. 2: [...] Rouvier hace acorde con derecha. Notas repetidas de la izquierda (1 y 2+3)».

5. **19-Ro9/15(3)S-7a.** «Una digitación mejor del s. 3, c. 6, primer acorde coger dos primeras notas con pulgar izquierda [...]».
6. **21-Ro9/15(3)S-7c.** «[...] así en todos [las dos primeras notas con el pulgar de la izquierda]».
7. **100-Ro9/15(3)S-46b.** «P. 12, s. 3, c. 4: [...] siguientes cuatro con derecha, (1-2-3-5) [...]».
8. **101-Ro9/15(3)S-46c.** «P. 12, s. 3, c. 4: [...] siguientes tres izquierda (3-2-1) [...]».
9. **24-Ro12/15(1)O-11c.** «P. 6, s. 5, c. 2: [...] [tocar] las notas de la melodía con las manos y dedos correspondientes».
10. **03-V4/17S-2a.** «P. 1, s. 2, c. 2, m.i.: sugerencia alternar con derecha (la primera y tercera fusa con el pulgar de la derecha [...]».
11. **04-V4/17S-2b.** «P. 1, s. 2, c. 2, m.i.: [...] la segunda y cuarta fusa con el pulgar de la izquierda) [...]».

### ***Cruce de mano***

1. **78-Ro9/15(3)S-35a.** «P. 10, c. 1, tercer grupo: por debajo de la izquierda [...]».
2. **82-Ro12/15(1)S-43.** «P. 10, c. 1: segundo grupo por debajo así es mejor el regulador de más a menos».

### **Pedalización**

1. **61-K1/15S-26f.** «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] hacer bien el cambio de pedal cuando cambia de tesitura y sigue subiendo».
2. **72-K1/15S-32.** «P. último, s. 5, c. 5: la primera nota, tal vez dejar resonar un poco».
3. **34-Ro9/15(1)O-23a.** «P. 5, s. 2: con el pedal nos vamos poco a poco antes de que llegue la melodía en la izquierda.
4. **35-Ro9/15(1)O-23b.** «P. 5, s. 2: La idea es que el bajo desaparezca antes de que entre la melodía principal».
5. **39-Ro9/15(1)O-26.** «P. 5, s. 5, c. 2: hacer lo mismo en p. 5, s. 2».
6. **51-Ro9/15(1)O-36.** «P. 9, s. 2: el pedal conforme a las notas de la melodía».
7. **59-Ro9/15(1)O-39.** «P. 10, s. 3: el pedal desde el *glissando* hasta cuando da el bajo fa sostenido».
8. **61-Ro9/15(1)O-40b.** «P. 10, s. 4, c. 1, t. 3: [...] igual hacer con los que vienen».
9. **66-Ro9/15(1)O-42d.** «P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: [...] cada vez menos y menos pedal».

10. **17-Ro9/15(2)L-7a.** «P. 1, s. 2, c. 3: pedal cambio en la primera nota [...]».
11. **18-Ro9/15(2)L-7b.** «P. 1, s. 2, c. 3: pedal cambio en [...] tercera [nota] (de la melodía)».
12. **20-Ro9/15(2)L-8b.** «[...] [la melodía] de alguna forma con el menor pedal posible».
13. **26-Ro9/15(2)L-12.** «P. 1, s. 4, c. 2: cambiar pedal en la blanca primera».
14. **33-Ro9/15(2)L-15b.** «P. 2, c. 1, m.i.: [...] medio pedal».
15. **37-Ro9/15(2)L-16a.** «P. 2, c. 3: mantén el pedal *una corda*, a veces yo lo hago con medio *una corda*».
16. **40-Ro9/15(2)L-17.** «P. 2, c. 2: no quitar pedal en la nota en pequeñito».
17. **47-Ro9/15(2)L-22.** «P. 2, s. 2, c. 3, t. 3: a partir de aquí cambiar pedal en cada una».
18. **51-Ro9/15(2)L-25.** «P. 3, c. 1 y siguientes: pedal en cada nota de la melodía para dar esa inexpresión».
19. **52-Ro9/15(2)L-26.** «P. 3, t. 1: cambiar pedal justo cuando entra derecha».
20. **03-Ro9/15(3)S-1c.** «[...] [las semifusas] sin pedal [...]».
21. **14-Ro9/15(3)S-5.** «También mientras se esté tocando (cc. 2 al 6 excepto cuando estén los silencios de corchea) se puede hacer *vibrato* de pedal».
22. **18-Ro9/15(3)S-6d.** «S. 3, c. 5: puedes quedarte con el pedal quizá no desde el primer compás, pero después sí, más bien ponerlo desde el s. 4, c. 1, hasta el s. 4, c. 6».
23. **36-Ro9/15(3)S-13a.** «P. 2, s. 4, c. 3: un poco de pedal [...]».
24. **40-Ro9/15(3)S-15.** «P. 3, s. 2, c. 3 hasta s. 3 y c. 2: sordina».
25. **41-Ro9/15(3)S-16.** «Desde s. 3, c. 3 a s. 4, c. 3: sin sordina».
26. **42-Ro9/15(3)S-17a.** «P. 3, s. 4, c. 3: pedal en ese acorde [...]».
27. **44-Ro9/15(3)S-18a.** «P. 3, s. 4, c. 4: sin pedal [...]».
28. **45-Ro9/15(3)S-18b.** «P. 3, s. 4, c. 4: [...] el acorde donde termina un poco de pedal [...]».
29. **47-Ro9/15(3)S-18d.** «P. 3, s. 4, c. 4: [...] A partir de ahí (desde el segundo tiempo) sordina otra vez hasta el s. 5, c. 4 [...]».
30. **48-Ro9/15(3)S-18e.** «P. 3, s. 4, c. 4: [...] [en] el s. 5, c. 4 segundo tiempo quitamos sordina».
31. **51-Ro9/15(3)S-20b.** «P. 3, s. 5, c. 2, m.d., t. 1: lleva *staccatto* más pequeño acento «'» (icono de lágrima), [...] [no] poner pedal».
32. **63-Ro9/15(3)S-26c.** «P. 5, s. 4, c. 4, m.i.: [...] Pedal rítmico en cada compás».

33. **66-Ro9/15(3)S-28a.** «P. 6, s. 2, c. 5: pedal [...]»
34. **67-Ro9/15(3)S-28b.** «P. 6, s. 2, c. 5: [pedal] fuera cuando resuelve el acorde de la derecha».
35. **79-Ro9/15(3)S-35b.** «P. 10, c. 1, tercer grupo: [...] ya con sordina».
36. **83-Ro9/15(3)S-38.** «P. 11, c. 2: cambiar pedal porque es armonía totalmente distinta».
37. **95-Ro9/15(3)S-43.** «P. 11, s. 6, c. 2, t. 2 y 3: no mucho pedal».
38. **96-Ro9/15(3)S-44a.** «P. 11, s. 6, c. 3: pedal mantener hasta el final del compás».
39. **124-Ro9/15(3)S-56.** «P. 16, s. 3: no quitar pedal al mismo tiempo que se origina el regulador a menos, una cosa no implica la otra y es mejor si se queda el pedal aunque haciendo el efecto del regulador de más a menos».
40. **129-Ro9/15(3)S-59b.** «P. 17, s. 4, c. 4: [...] Rouvier lo tocaba con pedal normal».
41. **133-Ro9/15(3)S-61c.** «P. 18, s. 4, c. 2: [...] Pedal al comienzo de ligadura».
42. **134-Ro9/15(3)S-62.** «P. 18, s. 6, cc. 1 y 2: puedes poner pedal desde la primera semicorchea».
43. **135-Ro9/15(3)S-63a.** «P. 18, s. 6, c. 3: tomar más el pedal».
44. **136-Ro9/15(3)S-63b.** «P. 18, s. 6, c. 3: [...] Tres primeros compases pedal en medio compás [...]».
45. **137-Ro9/15(3)S-63c.** «P. 18, s. 6, c. 3: [...] cuatro restantes el pedal durante todo el compás».
46. **139-Ro9/15(3)S-65a.** «P. 19, s. 4, c. último: pedal, lo cambiamos en tercer tiempo hasta s. 5, c. 2, t. 3 [...]».
47. **140-Ro9/15(3)S-65b.** «P. 19, s. 4, c. último: 5, c. 2, t. 3 ahí volvemos a cambiar [pedal]».
48. **141-Ro9/15(3)S-65c.** «P. 19, s. 4, c. último: [...] y en s. 5, c. 3, t. 1 [cambiamos pedal] otra vez».
49. **142-Ro9/15(3)S-65d.** «P. 19, s. 4, c. último: [...] Cambiamos pedal en s. 5, c. 2, t. 2».
50. **148-Ro9/15(3)S-67.** «P. 20, s. 4, c. 1: con pedal el si».
51. **151-Ro9/15(3)S-69.** «P. 20, s. 2, c. 5 y c. 7: pedal».
52. **152-Ro9/15(3)S-70a.** «P. 20, s. 3: pedal en cc 1».
53. **153-Ro9/15(3)S-70b.** «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 3».
54. **154-Ro9/15(3)S-70c.** «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 4».
55. **155-Ro9/15(3)S-70d.** «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 5».

56. **156-Ro9/15(3)S-70e.** «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 6».
57. **157-Ro9/15(3)S-70f.** «P. 20, s. 3: pedal en cc [...] 7».
58. **21-M9/15S-9d.** «P. 2, s. 2, m.d.: [...] [en la mano izquierda en] la hemiola [...] se pone un pedal que llegará hasta el s. 3, c. 7».
59. **33-M9/15S-15.** «P. 2, s. 2, c. 5: el pedal que se pone ahí no se quita hasta el s. 3, c. 7».
60. **68-M9/15S-34a.** «P. 8, s. 6, c. 1: sin pedal [...]».
61. **92-M9/15S-46.** «P. 14, c. 2: no hace falta soltar el pedal con el trino».
62. **108-M9/15S-57a.** «P. última, c. penúltimo: esas semifusas pedal [...]».
63. **109-M9/15S-57b.** «P. última, c. penúltimo: [...] y seguidamente volver a cambiar [pedal] con el re sostenido y mi sostenido [...]».
64. **20-K10/15(1)O-9.** «En general llevar cuidado con el pedal izquierdo. Al ponerlo pierdes brillantez, calidad de sonido».
65. **24-K10/15(1)O-12a.** «P. 3, s. 2, c. 2: posibilidad fundamentada con la no aparición de la ligadura en la mano izquierda, de poder hacerla sin pedal pero manteniendo el re sostenido».
66. **25-K10/15(1)O-12b.** «P. 3, s. 2, c. 2: [...] Lo mismo en el s. 4, c. 2 pero hay que mantener el acorde que se forma, por eso yo creo que pedal de en medio es mejor».
67. **28-K10/15(1)O-14a.** «P. 5, s. 3, c. 1, t. último: ese elemento cambiar el pedal [...]».
68. **29-K10/15(1)O-14b.** «P. 5, s. 3, c. 1, t. último: ese elemento [...] no poner mucho pedal».
69. **65-K10/15(1)L-31.** «P. 3, s. 4: como necesito pedal durante lo que dure el bajo hacer pequeños cambios pero no totales».
70. **08-K10/15(2)S-5a.** «No cambiar pedal en p. penúltima, s. 1, c. 5 [...]».
71. **09-K10/15(2)S-5b.** «No cambiar pedal en p. penúltima, s. 1, c. 5, y las que se repitan».
72. **16-K11/15S-10a.** «El pedal nunca se trata como un elemento percusivo siempre pegado el pie al pedal como si fuese otra parte de tu cuerpo [...]».
73. **17-K11/15S-10b.** «[...] por eso es importante saber a partir de qué [gradación] empieza a coger esa resonancia y en qué punto poniendo el pedal en una nota puede desaparecer (la nota)».
74. **19-K11/15S-12a.** «P. 8, s. 2, c. 3: se puede poner un poco de pedal [...]».

75. **21-K11/15S-12c.** «P. 8, s. 2, c. 3: [...] Respecto al pedal hay notas en las que se puede poner estratégicamente p. 8, s. 3, cc. 3 [...] (fa sostenido 3 [...]).»
76. **22-K11/15S-12d.** «P. 8, s. 2, c. 3: [...] Respecto al pedal hay notas en las que se puede poner estratégicamente p. 8, s. 3, cc. [...] 5 ([...] si sostenidos 2)».
77. **32-K11/15S-21.** «Dar espacios en el pedal cuando se quiera vislumbrar la armonía o acordes pero no es una norma».
78. **33-K11/15S-22a.** «Utilizar el pedal para que las armonías que tocamos queden en el oído entre la p. 8, s. 2, c. 3 y la p. 9 s. 6 [...].»
79. **34-K11/15S-22b.** «[...] vigilar las partes muy activas de *Scarbo* (antes del agigantamiento normalmente) para que el pedal no sea percusivo».
80. **21-Ro12/15(1)O-10b.** «P. 5 [...] S. 2: en las últimas cuatro fusas 0% pedal ya».
81. **28-Ro12/15(1)O-14.** «P. 8, s. 3: el pedal puede quitarse en el quinto acorde».
82. **33-Ro12/15(1)O-18a.** «P. 10, s. 2: cambio de pedal en el acorde de la mano derecha [...]».
83. **34-Ro12/15(1)O-18b.** «P. 10, s. 2: [...] [el cambio de pedal] lo mismo en el acorde de después».
84. **38-Ro12/15(1)O-22a.** «P. 12, s. 4: creo que es mejor sin pedal central [...]».
85. **39-Ro12/15(1)O-22b.** «P. 12, s. 4: [...] es buena idea mantener bajo (do sostenido), pero creo que es demasiado sofisticada».
86. **58-Ro12/15(1)S-31c.** «P. anterior a antepenúltima [...] S. 6, c. 5 y 6: [...] Samson François lo hacía sin pedal».
87. **63-Ro12/15(1)S-34b.** «[...] P. 1, s. 3: [...] El pedal puedes dejarlo desde el c. 1, si es más claro es muy material».
88. **65-Ro12/15(1)S-35.** «P. 2, s. 6, c. 2: con pedal cogemos arpegios».
89. **66-Ro12/15(1)S-36a.** «P. 3, s. 4, c. 3: una pizca de pedal para que entendamos la armonía, cuando tocas el arpegio [...]».
90. **67-Ro12/15(1)S-36b.** «P. 3, s. 4, c. 3: [...] el pedal debe estar antes de tocar el mi sostenido de abajo del todo [...]».
91. **81-Ro12/15(1)S-42.** «P. 10, c. 1: de ese al siguiente cambiar claramente pedal».
92. **03-Ro12/15(2)S-3a.** «P. 1, s. 4, compás antes del c. 1, con pedal [...]».
93. **04-Ro12/15(2)S-3b.** «P. 1 [...] el c. 1 del s. 4 igual con el mismo pedal».
94. **26-Ro12/15(2)S-15.** «P. 14, s. 2, c. 1: las semifusas cuando se terminan quitar un poco de pedal».
95. **18-K12/15O-5e.** «[...] sin pedal [...]».

96. **23-K12/15O-6d.** «[...] lo mismo en todos los sentidos [sin pedal]».
97. **27-K12/15O-7c.** «[...] sin pedal».
98. **33-K12/15O-8f.** «[...] Se admite pedal».
99. **54-K12/15O-18b.** «[...] sin pedal [...]».
100. **59-K12/15O-19c.** «[...] nada de pedal [...]».
101. **63-K12/15O-20c.** «[...] con pedal [...]».
102. **66-K12/15O-21b.** «[...] nada de pedal [...]».
103. **70-K12/15O-22c.** «[...] sin pedal [...]».
104. **78-K12/15O-23g.** «[...] admite pedal».
105. **42-K1/16(1)S-26.** «P. 2, s. 2: posibilidad de hacer con no mucho pedal».
106. **10-K1/16(2)S-4c.** «[...] p. 11, s. 5 y siguientes [...] en cada bajo [...] ahí pedal».
107. **18-K1/16(2)S-8.** «P. penúltima, s. 1: pedal engloba cc. 5 y 3 siguientes hasta s. 2 c. 4».
108. **26-K1/16(2)S-11a.** «C. 1: funciona bien con pedal [...]».
109. **43-K1/16(2)S-20c.** «P. 3, s. 2, c. 4, m.i.: [...] un poco de pedal, si quieres».
110. **63-K1/16(2)S-35a.** «P. 10, s. 3, c. 3: pedal hasta la siguiente indicación [...]».
111. **64-K1/16(2)S-35b.** «P. 10, s. 3, c. 3: [...] (probar [pedal] si se puede todo en una)».
112. **73-K1/16(2)S-39b.** «P. 13, s. 6, c. 2: [...] no mucho pedal».
113. **86-K1/16(2)S-47b.** «P. 19, s. 1, c. 3: [...] Pedal como ya se ha dicho [en p. penúlt., s. 1]».
114. **90-K1/16(2)S-50b.** «P. 20: [...] ¿Pedal en los inicios de ligadura?»
115. **07-PI7/16(1)O-6.** «La pedalización en el impresionismo va más de mezclar armonías. Es que además no molestan».
116. **08-PI7/16(1)O-7a.** «C. 30: si sostenido y si natural en el mismo pedal [...]».
117. **09-PI7/16(1)O-7b.** «C. 30: [...] luego *vibrato* de pedal para cambiar pedal».
118. **14-PI7/16(1)O-11.** «C. 37 o similar: no quites el pedal si eliminas el bajo».
119. **19-PI7/16(1)O-13.** «C. 56: sol mayor descansa en do sostenido, mezcla pedal con esto».
120. **22-PI7/16(1)O-16a.** «Experimenta con el pedal [...]».
121. **23-PI7/16(1)O-16b.** «[...] sé más arriesgado [con el pedal]».
122. **26-PI7/16(1)O-17.** «Al final yo no pondría pedal central para el do sostenido porque es súper importante ese *ppp*».



123. **30-PI7/16(1)O-20.** «¡Hay una cosa que tienes que aprender del impresionismo y su juego de colores: el pedal es totalmente diferente, al uso me refiero!»
124. **31-PI7/16(1)O-21a.** «En el s. 3 c. 1 con el si sostenido no cambiar [o] si cambias sólo medio pedal pero lo más importante es que no se quede solo».
125. **33-PI7/16(1)O-22.** «Esta actitud general de pedalización es completamente diferente en el impresionismo».
126. **34-PI7/16(1)O-23a.** «Conclusiones del impresionismo: no es tanto las modulaciones distantes, los acordes más ricos o las escalas exóticas como la pedalización [...]».
127. **04-PI7/16(2)L-2.** «*Sourdine* = pedal izquierdo».
128. **14-PI7/16(2)L-10.** «C. 28: pedal derecho en cada nota de la melodía».
129. **06-PI7/16(3)S-2b.** «C. 16: [...] y mezclar pedal de este *accelerando* con lo del c. 23 y siguientes».
130. **08-PI7/16(3)S-4.** «Del c. 37 al c. 50 en un mismo pedal».
131. **18-PI7/16(3)S-12b.** «C. 232: [...] después [de tocar el bajo] no poner pedal porque la resonancia del bajo dura como 3 segundos en desaparecer».
132. **09-PI7/16(4)S-6.** «C. 386: tener cuidado con el tiempo que se necesita para que los apagadores apaguen las notas graves».
133. **13-PI7/16(4)S-8b.** «C. 436: [...] El pedal adecuar lo más posible a esto [es decir, la línea de bajo que empieza ahí]».
134. **27-PI7/16(4)S-18.** «C. 626: quitar pedal cuando se toque el si (al mismo tiempo)».
135. **08-Po9/16O-4b.** «[...] sin pedal [...]».
136. **33-Po9/16O-22a.** «C. 46: pisar pedal [...]».
137. **34-Po9/16O-22b.** «C. 46: [...] e ir cambiando poco a poco [el pedal] en los siguientes compases».
138. **35-Po9/16O-23.** «C. 52: nuevo pedal».
139. **05-Ra9/16(2)S-5.** «C. 41: un poco de pedal».
140. **04-K12/16S-3a.** «Me faltó pedal (por ejemplo, en la explosión más pedal [...]».
141. **05-K12/16S-3b.** «[...] que se vaya sumando sonido) [...]».
142. **06-K12/16S-3c.** «[...] ser ocurrente [con el pedal]».
143. **11-V4/17S-7a.** «P. 2, s. 2: con pedal [...]».
144. **31-V4/17S-20.** «P. 6, s. 2, c. 2: aquí se quita el pedal izquierdo que se pone en la p. 5, s. 4, c. 4».

145. **43-V4/17S-26b.** «P. 10, c. 1: [...] Y cambiando el pedal para el siguiente compás».
146. **49-V4/17S-29b.** «P. 11, s. 3, c. 2, t. 3: [...] justo después [de la última semifusa] fuera pedal».
147. **10-K7/17(1)O-4c.** «S. 5: [...] en el tiempo fuerte limpiar pedal».
148. **11-K7/17(1)O-5.** «P. 2, s. 4, c. 2, tt. 2 y 3: reducir exceso de pedal».
149. **38-K7/17(1)S-21a.** «El c. 121 es *sourdine* no te olvides».
150. **55-K7/17(1)S-31a.** «P. 16, s. 1: casi sin pedal».
151. **56-K7/17(1)S-31b.** «P. 16, s. 1: [...] Como sugerencia se podría poner pedal de en medio».
152. **53-A4/18-17.** «Rouvier: »la semana que mejoré más yo fue cuando estuve practicando sin pedal. Mejora muchísimo el *legato*»».
153. **77-A12/18-28b.** «Antes de eso, además quita los pedales».

### ***Estrategias de pedalización***

1. **17-K5/14O-10.** C. 84: la octava de re se presiona silenciosamente, se pone el pedal de en medio y así obtenemos resonancia de eso durante todos esos cuatro compases.
2. **60-Ro9/15(1)O-40a.** «P. 10, s. 4, c. 1, t. 3: un truco de pedal sería manteniendo la mano izquierda, cambiamos el pedal solo en las notas de la segunda voz de la derecha (melodía) [...]».
3. **22-Ra9/16(1)O-15.** «C. 83: presionar silenciosamente todas las notas que puedas con la izquierda desde la nota más grave para aportar color al pedal del c. 84».
4. **08-V4/17S-5.** «Sugerencia: pon pedal izquierdo en la última semicorchea del sexto compás y se crea un efecto de descenso dinámico (que es el que buscas) y te permite mejor no parar».

### ***Referencias ambiguas a Pedalización***

1. **35-PI7/16(1)O-23b.** «Conclusiones del impresionismo: no es tanto las modulaciones distantes, los acordes más ricos o las escalas exóticas como [...] que se cree una atmósfera».
2. **10-Po9/16O-4d.** «[...] pones pedal buscando más en la escala de grises». [...]

### **Plano sonoro**

1. **10-K5/14O-3b.** «C. 4, m.i., t. 2: [...] a ese sostenido le da más intensidad».

2. **02-K8/14O-2.** «C. 1: no insistir en el acompañamiento».
3. **05-K8/14O-3c.** «C. 66: [...] Más generosidad armónica [...]».
4. **32-K12/14L-17a.** «Es como un *perpetuum mobile* de si bemol (no cesa), así que tiene que escucharse bien siempre esa nota [...]».
5. **42-K12/14L-21d.** «P. 2, s. 2, c. 2: [...] que se siga escuchando el si bemol».
6. **08-K1/15O-4.** «P. 2, s. 3: el elemento en fusas cambia constantemente de tesitura que se escuche».
7. **11-K1/15O-7a.** «P. 2, s. 4: durante esta zona estamos en *ppp* que se escuche el tema [...]».
8. **19-K1/15O-10.** «P. 4, c. 1: el si becuadro cambia a si sostenido».
9. **54-K1/15S-24.** «P. 12, s. 3, c. 4: el primer si bemol se tiene que escuchar porque desde ahí se halla una nueva armonía».
10. **49-Ro9/15(1)O-34.** «P. 8, s. 4, m.d.: en los acordes, las notas de en medio que se escuchen bien porque están ligadas dos tiempos».
11. **16-Ro9/15(2)L-6.** «P. 1, s. 2, c. 1, m.i.: la semicorchea última la bemol, mi bemol, si bemol va a mi bemol si bemol y fa».
12. **22-Ro9/15(2)L-9a.** «P. 1, s. 4, c. 1: de hecho más melodía [...]».
13. **30-Ro9/15(2)L-14a.** «P. 1, s. 4, c. 3: el último si bemol lo más *p* que puedas».
14. **31-Ro9/15(2)L-14b.** «P. 1, s. 4, c. 3: [...] Lo mismo en p. 2, s. 2, c. 1».
15. **41-Ro9/15(2)L-18a.** «P. 2, c. 3: más melodía [...]».
16. **44-Ro9/15(2)L-20.** «P. 2, s. 2, c. 2: la segunda nota que tocamos no mucho».
17. **46-Ro9/15(2)L-21b.** «P. 2, s. 2, c. 2: [...] La segunda al límite de lo que podríamos escuchar».
18. **06-Ro9/15(3)S-1f.** «Ahora, no significa que no se tenga que tener en cuenta las resoluciones de los cromatismos (do doble sostenido–re sostenido, mi sostenido – fa sostenido)».
19. **12-Ro9/15(3)S-3d.** «C. 2: [...] Cuando ya no hay derecha y se queda sola la izquierda está bien que se escuche».
20. **32-Ro9/15(3)S-11b.** «P. 2, s. 2: [...] Se repite el mismo esquema que en el principio. Lo más importante es la quinta y la cuarta, lo demás simplemente se funde».
21. **33-Ro9/15(3)S-11c.** «P. 2, s. 2: [...] Es por eso que se tiene que escuchar el la sostenido yendo al mi sostenido».

22. **46-Ro9/15(3)S-18c.** «P. 3, s. 4, c. 4: [...] la nota más importante de ese acorde es la más grave = el re sostenido».
23. **60-Ro9/15(3)S-25.** «En el elemento que va antes de los mi (nota) a diferentes octavas, poner más en primer plano la voz de arriba de la derecha».
24. **61-Ro9/15(3)S-26a.** «P. 5, s. 4, c. 4, m.i.: la primera un poquito».
25. **62-Ro9/15(3)S-26b.** «P. 5, s. 4, c. 4, m.i.: [...] Esto hacer donde se repita, o sea, en los siguientes cc.».
26. **85-Ro9/15(3)S-39b.** «P. 11, s. 1, c. 5 y siguientes: [...] En la izquierda escuchar la línea melódica que se oculta [...]».
27. **93-Ro9/15(3)S-42a.** «P. 11, s. 6, c. 1: las semicorcheas de armonía do mayor pueden ser en **p**».
28. **131-Ro9/15(3)S-61a.** «P. 18, s. 4, c. 2: formar línea con pulgares [...]».
29. **132-Ro9/15(3)S-61b.** «P. 18, s. 4, c. 2: [...] igual en el último compás».
30. **146-Ro9/15(3)S-66d.** «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: [...] escuchar bien porque yo le daba demasiado potencia [...]».
31. **05-M9/15S-4a.** «C. 2: escuchar sobre todo la mano izquierda el mi más agudo [...]».
32. **12-M9/15S-6c.** «S. 3, cc. 5 y 6: [...] y escuchar el inicio de cada patrón».
33. **18-M9/15S-9a.** «P. 2, s. 2, m.d.: posee un diseño similar al principio, que se escuche el mi sostenido del quinto compás».
34. **37-M9/15S-17b.** «P. 3, c. 4, m.d.: [...] Es importante escuchar la última nota de este grupo».
35. **60-M9/15S-30a.** «P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: comienza *ppp* escuchar bien [...]».
36. **62-M9/15S-30c.** «P. 7, s. 3, c. 2, m.d.: Lo mismo [...] [es decir] escuchar bien *ppp* cuando comienza] en p. 8, s. 1».
37. **67-M9/15S-33.** «P. 8, s. 5, c. 2: aún con pedal esos *staccatto* que se escuchen».
38. **71-M9/15S-35b.** «P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: [...] que se escuche el contexto armónico».
39. **73-M9/15S-35d.** «P. 9, cc. 4, 5 y dos siguientes, m.i.: Lo mismo [es decir, que se escuche el contexto armónico] en la p. 9, s. 4, cc. 2 al 5».
40. **81-M9/15S-40a.** «P. 11, s. 1, c. 5: escuchar muy bien el bajo. Re, mi, re, re bemol y repite».
41. **93-M9/15S-47.** «P. 14, s. 4, c. 2: las corcheas escuchar muy bien la escritura en el sistema de abajo (la melodía que hace la izquierda)».

42. **03-K10/15(1)O-1c.** «[...] [ejercitar] escuchando solo el la o el acorde».
43. **05-K10/15(1)O-2.** «En la derecha escuchando siempre los cambios armónicos».
44. **08-K10/15(1)O-5.** «P. 2, m.d.: escuchar bien las correspondencias de notas con las que se forman octavas».
45. **35-K10/15(1)O-17b.** «P. 9, s. 2: [...] pero que se siga perfectamente la melodía».
46. **55-K10/15(1)L-26d.** «C. 3: [...] ahora todas las voces son importantes».
47. **64-K10/15(1)L-30.** «P. 3, s. 3, c. 2: lo que entra más lejano (elemento melódico)».
48. **66-K10/15(1)L-32.** «P. 4, s. 3, c. 3, m.i.: que se distinga bien entre cuando se hace una octava y una nota sola».
49. **05-K11/15O-3b.** «[...] aunque hay corrientes muy veloces también hay muchos horizontales, eso me faltó».
50. **42-Ro12/15(1)L-24b.** «La melodía estaría en el pulgar de la mano izquierda».
51. **10-Ro12/15(2)S-8a.** «P. 8: el dibujo (de la línea melódica) no tapar [...]».
52. **11-Ro12/15(2)S-8b.** «P. 8: el dibujo (de la línea melódica) [...] (solo concentrarse en eso)».
53. **23-Ro12/15(2)S-13.** «P. 12, m.i.: primera nota del bajo y de la mano derecha inmediatamente que se escuche el efecto».
54. **18-K1/16(1)O-14.** «S. 4, c. 2 y siguiente compás: cambio de armonía sentir bien».
55. **46-K1/16(1)S-29.** «P. 4, s. 2: semicorchea más grave escuchar».
56. **52-K1/16(1)S-34b.** «P. 7, s. 1: elemento ligado en mano derecha [...] sentir bajo [...]».
57. **09-K1/16(2)S-4b.** «[...] p. 11, s. 5 y siguientes. Armonía que se reclame en cada bajo [...]».
58. **31-K1/16(2)S-13a.** «P. 2, s. 1: re sostenido bajo penetrante [...]».
59. **37-K1/16(2)S-16.** «P. 2, s. 6, c. 2: armonía rica».
60. **38-K1/16(2)S-17.** «P. 2, s. 4, c. 4: armonía no sobrepongo a melodía».
61. **41-K1/16(2)S-20a.** «P. 3, s. 2, c. 3, m.i.: importante [...]».
62. **57-K1/16(2)S-31b.** «P. 8, s. 2, c. 3: [...] melodía primer plano [...]».
63. **78-K1/16(2)S-42.** «P. 15, s. 5, m.i.: principio de arpegio me falta. Do sostenido, re sostenido, mi sostenido, sol sostenido».
64. **94-K1/16(2)O-52.** «P. 3, s. 5, c. 1, m.i.: bajo la sostenido, segundo compás, si».
65. **15-PI7/16(2)L-11.** «Nunca pierdas la línea del bajo».
66. **17-PI7/16(3)S-12a.** «C. 232: el bajo muy fuerte [...]».
67. **06-PI7/16(4)S-4.** «C. 345: melodía en todas las voces».

68. **12-PI7/16(4)S-8a.** «C. 436: Plagge también se dio cuenta de la línea de bajo que empieza aquí».
69. **22-PI7/16(4)S-13b.** «C. 564: [...] lo que hay que escuchar es el si mayor que lo hace la derecha».
70. **24-PI7/16(4)S-15.** «C. 592: menos intensidad en los arpeggios de acompañamiento».
71. **20-Po9/16O-12.** «C. 14: escucha la izquierda como dos voces».
72. **26-Po9/16O-16.** «C. 29: fa sostenido 3 (octava central) un poco más».
73. **46-Po9/16O-30b.** «C. 83: [...] la última más fuerte».
74. **03-Ra9/16(2)S-3.** «C. 2: exponer los choques de segunda».
75. **01-K12/16O-1a.** «P. 2, s. 4: me sobró melodía [...]».
76. **02-K12/16O-1b.** «P. 2, s. 4: [...] me faltó relleno».
77. **09-V4/17S-6a.** «P. 2, s. 1: no queda más remedio que, para hacer ese regulador de menos a más, el bajo re sostenido tiene que ser más fuerte [...]».
78. **14-V4/17S-9.** «P. 2, s. 4, c. 4: no pierdas la melodía. Las segundas no son importantes».
79. **15-V4/17S-10a.** «P. 3, c. 4: bajo [...] más fuerte».
80. **19-V4/17S-12.** «P. 2, c. 3: m.d. fuerte».
81. **28-V4/17S-18.** «P. 5, s. 2, c. 4: bajo».
82. **29-V4/17S-19a.** «Este trabajo de escuchar perfectamente la *top voice* hacer en el resto [de la pieza] [...]».
83. **30-V4/17S-19b.** «Este trabajo de escuchar perfectamente la *top voice* hacer en [...] de la p. 5, s. 4, c. 4 a la p. 6, s. 6, c. 4».
84. **36-V4/17S-23a.** «P. 7, s. 5, c. 5: [respecto al bajo] lo mismo que en la p. 3, c. 4».
85. **62-V4/17S-37b.** «P. 20, s. 5, c. 5, m.i.: [...] escuchando el la sostenido de la derecha».
86. **24-K7/17(1)L-11c.** «Recuerda, Ravel dice que [el motivo de si bemol] es lo que más se tiene que escuchar».
87. **32-K7/17(1)S-17.** «C. 55: escuchar mejor do sostenido, re sostenido, la sostenido, sol sostenido, do sostenido y sol sostenido».

### **Quintos dedos**

1. **42-Ro9/15(2)L-18b.** «P. 2, c. 3: [...] más meñique».
2. **65-Ro9/15(3)S-27b.** «P. 6, s. 2, cc. 4 y 5, m.d.: [...] 5 c.: más meñique».

3. **61-K10/15(1)L-28b.** «P. 2, s. 2, c. 2: [...] en los acordes consecutivos más la más grave [...]».
4. **62-K10/15(1)L-28c.** «P. 2, s. 2, c. 2: [...] en los acordes consecutivos más [...] la más aguda».
5. **77-Ro12/15(1)S-39.** «P. 6, s. 4, c. 3: a veces la articulación del acorde corto (mano derecha) no se escucha bien la superior, ¡quinto dedo más!»
6. **25-K1/16(1)O-19.** «P. 7, s. 3: los bajos que se escuchen».
7. **31-K1/16(1)O-21e.** «P. 5, s. 3: [...] ¡Por eso quintos dedos son importantes nos dan eso [juego de luces y sombras]!»
8. **36-K1/16(1)L-23a.** «Mismo quintos dedos [...]».
9. **47-K1/16(1)S-30.** «P. 5, s. 3: en el *f* quinto dedo siempre en estos elementos».
10. **50-K1/16(1)S-33.** «P. 6, s. 4: también quinto necesario».
11. **59-K1/16(1)S-38a.** «P. 11, s. 5: practicar para que suene muy bien el quinto dedo».
12. **30-Po9/16O-19b.** «C. 42: [...] quinto dedo [...]».
13. **16-V4/17S-10b.** «P. 3, c. 4: [...] quinto dedo más fuerte».
14. **21-V4/17S-13b.** «P. 6, s. 3, c. 3: [...] quintos dedos».
15. **26-V4/17S-16.** «P. 4, s. 2, c. último: quinto dedo porque es melodía».
16. **27-V4/17S-17.** «P. 5, s. 3: más quinto dedo melodía».
17. **37-V4/17S-23b.** «P. 7, s. 5, c. 5: [respecto al quinto dedo] lo mismo que en la p. 3, c. 4».
18. **59-V4/17S-35b.** «P. 16, s. 4, c. 5: [...] escuchar la parte que sigue, aplicar lo mismo dicho antes [en p. 4 s. 2, c. último] con quinto dedo porque es melodía».
19. **55-A6/18-19a.** «Quinto dedo que se note [...]».

### **Otra forma de decir Quintos dedos**

1. **30-K1/16(1)O-21d.** «P. 5, s. 3: [...] Si no hay juego de luces y sombras en el impresionismo donde los hay, sol y profundidad del océano».
2. **60-K1/16(1)S-38b.** «P. 11, s. 5: [...] Espectacular [quinto dedo]».
3. **14-K1/16(2)S-6a.** «P. penúltima: juego de luces [...]».
4. **40-V4/17S-24c.** «P. 8, s. 2, c. 3: [...] Y quinto dedo de agudos que haga chispas».

### ***Pulgar***

1. **60-Ro9/15(2)L-32a.** «P. 4, s. 1, c. 2: cuando entra la izquierda más pulgar [...]».
2. **143-Ro9/15(3)S-66a.** «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: nos interesa más escuchar el pulgar porque así hay más juego de registros».

3. **79-Ro12/15(1)S-41a.** «P. 9, s. 6: las dos semicorcheas consecutivas más pulgar de derecha [...]».
4. **80-Ro12/15(1)S-41b.** «P. 9, s. 6: [...] más pulgar de [...] izquierda [...]».

### ***Referencias ambiguas a Plano sonoro***

1. **34-K10/15(1)O-17a.** «P. 9, s. 2: que se escuchen todas las notas, no sólo las de la melodía [...]»
2. **14-K11/15S-9a.** «Cuando digo que falta potencia no me refiero a más volumen sino que tienes que dar perspectiva al sonido por ejemplo: en la p. 11, s. 6, c. 1 coges bajo y ya tapas con los dos acordes [...]».
3. **15-K11/15S-9b.** «[...] necesitas más respiración (espacio) [...]».
4. **78-Ro12/15(1)S-40.** «P. 9, s. 5, c. 3: me gustaría hacer una línea con ese elemento».
5. **20-K1/16(1)O-16a.** «P. 2, s. 4: cantar melodía [...]».
6. **33-K1/16(1)O-22b.** «La página después de clímax, s. 3: nota superior luz (donde los patrones) [...]».
7. **34-K1/16(1)O-22c.** «La página después de clímax, s. 3: luz (donde los patrones) [...] nota inferior [...]».
8. **29-Po9/16O-19a.** «C. 42: gotas de agua [...]».
9. **22-V4/17S-14.** «P. 4, c. 1, m.i.: ¡bajo re sostenido grande!»
10. **54-V4/17S-33a.** «P. 13, s. 3, c. 5: re sostenido más grave».
11. **55-V4/17S-33b.** «P. 13, s. 3, c. 5: [...] do sostenido más agudo».
12. **58-V4/17S-35a.** «P. 16, s. 4, c. 5: bajo, mi sostenido, importante [...]».

### ***Valoración***

1. **01-Ra9/16(2)S-1.** «Le enseñé la idea de destacar el sol sostenido del c. 436 y la línea que crea con los siguientes bajos hasta el sol sostenido del c. 468 y la aplaudió, literalmente».

### ***Sonido***

1. **38-K12/14L-20b.** «[...] con exigencia sonora».
2. **12-K1/15O-7b.** «P. 2, s. 4: durante esta zona estamos en *ppp* [que se escuche una] calidad sonora que se dibuja con las fusas [...]»
3. **58-K1/15S-26c.** «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] los compases que siguen a estos cuatro exigir una calidad sonora impresionante [...]».



4. **07-Ro9/15(1)O-3b.** «P. 1, s. 3, c. 1, t. 2: [...] Aunque si yo fuese a empezar esta pieza lo haría con la variación porque es un poco más difícil y a parte porque le otorga más timbre».
5. **13-K1/16(2)S-5c.** «P. 11, s. 2, c. 5: el arpeggio de semifusas [...] sonoridad acórdica».
6. **04-A9/17-3.** «Al principio pensaba »si suena bien ya está», adaptando cada vez el nivel de »bien» a la habilidad que poseía».
7. **47-A12/17-12b.** «Sonido bonito [...]».
8. **74-A11/18-27b.** «[...] mejorar sonido».

### ***Referencias ambiguas a Sonido***

1. **05-K5/14O-2a.** «Aquí se puede sacar magia».
2. **06-K5/14O-2b.** «Hechizar el sonido».
3. **09-K8/14O-5a.** «C. 41: llena atmósfera con color y timbre».
4. **10-K8/14O-5b.** «C. 41: [...] Muy acuático, imita peces».
5. **37-K12/14L-20a.** «Crear atmósfera [...]».
6. **57-K1/15S-26b.** «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] cada nota con su propio sonido [...]».
7. **64-Ro9/15(1)O-42b.** «P. 11, s. 4, c. 2 y siguientes tres: [...] *white colour* [...]».
8. **145-Ro9/15(3)S-66c.** «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: [...] [Ravel] quiere crear más efecto [con el *f* con *sordina*]».
9. **58-K10/15(1)L-27c.** «C. 6: [...] evaluar bien cada elemento [...]».
10. **04-K11/15O-3a.** «Parecía que tuviera un carácter más cercano a *Mephisto* con entradas demasiado espectaculares y me falta más difuminado [...]».
11. **36-K11/15S-24.** «Me faltó la atracción del sonido».
12. **16-PI7/16(3)S-11.** «C. 228: maximizar el efecto».
13. **04-K1/20S-1d.** «Todas esas pequeñas cosas tienen que ser muy espectaculares».

### ***Lleno***

1. **24-K8/14S-15a.** «C. 314: es *ppp* pero llenar sala».
2. **38-K10/15(1)O-19b.** «[...] no preocuparse porque se queda fuerte, no se queda fuerte sino »rico» [...]».
3. **81-A1/19-30b.** «Hay que llenar».

## Referencias ambiguas a Llenu

1. **57-Ro9/15(3)S-23b.** «P. 4, s. 3: este elemento [...] [tocarlo lo más *ppp* que puedas] sin perder sonoridad [...]».
2. **01-Po9/16O-1a.** «Calcula el límite para tocar *p*, aunque sea *ppp*. Era difícil de escuchar».
3. **02-Po9/16O-1b.** «Pero tú debes sentir el límite».
4. **62-A8/18-23.** «Lo que me decía Nino es simplemente que llene espacio, porque yo imaginariamente lo siento así, o sea, como con más sonido».

## Técnica

1. **32-M9/15S-14b.** «P. 2, s. último, c. 2: [...] que los dedos correspondan a la velocidad que se requiere».
2. **11-K10/15(1)O-7b.** «[...] Durante la práctica la artesanía siempre estamos mejorando y podemos estar descontentos [...]».
3. **30-K10/15(1)O-15a.** «P. 7, s. 3: dominio pianístico [...]».
4. **02-K11/15-2a.** «La mecánica es una parte de la técnica».
5. **03-K12/15O-2.** «Para insistir después hay que insistir ahora».
6. **13-K12/15O-4.** «Si hay un signo de que me cuesta no hay libertad y no es totalmente al 100% buena y no puedo llegar a la PERFECCIÓN».
7. **36-K12/15O-10.** «No es más importante parte animal (técnica, intuición) que parte espiritual e intelectual (emoción, psíquica). ¡Se complementan!».
8. **40-K12/15O-14.** «Para llegar a esa calidad deportiva que tienen los rusos y los chinos hay que pasar esa etapa».
9. **16-K7/17(1)O-8a.** «Mecánica [...]».
10. **71-A10/18-26a.** «En la técnica pianística la técnica existe: es ese entrenamiento que aunque no haya ninguna emoción te sale todo al 100% y con muy buen sonido».
11. **82-A1/19-31a.** «La práctica está para destruir barreras».

## ***No despegar las manos del teclado***

1. **76-A12/18-28a.** «Al final de las obras hasta que no se termine no despegues las manos del teclado».

## ***Hasta el fondo del teclado***

1. **97-A5/19-39.** «Los dedos hasta el fondo del teclado incluso cuando hay ligaduras».

### ***Tocar desde el teclado***

1. **03-T130-2b.** «[...] [hacer el acorde repetido] muy cerca del teclado [...]».
2. **14-Ro12/15(2)S-8e.** «P. 8: [...] S. 3, c. último, mano derecha: [...] En la melodía la repetición de notas desde cerca».
3. **05-Po9/16O-2c.** «[...] [dedo] muy de cerca».

### ***Tocar desde fuera del teclado***

1. **09-Ro9/15(2)L-5a.** «Para hacer el acento mejor, no cerca del teclado [...]».
2. **10-Ro9/15(2)L-5b.** «Para hacer el acento mejor [...] desde arriba [...]».

### ***Doble escape***

1. **12-Ro9/15(2)L-5d.** «[...] [la siguiente nota a la octava acentuada del principio] no desde el doble escape pero casi [...]».
2. **04-PI7/16(3)S-1d.** «C. 2: [...] y [el trémolo] si se puede desde el doble escape».

### ***Punta del dedo***

1. **10-K11/15O-6a.** «Por eso no necesitamos tanta yema sino sólo la punta [...]».
2. **11-K11/15O-6b.** «[...] es como la punta de una pluma de oro».
3. **04-Po9/16O-2b.** «[...] más punta del dedo [...]».
4. **17-Po9/16O-10.** «Las puntas de los pulgares utilizarlas más».

### ***Cambio de posición***

1. **09-K12/14O-5a.** «P. 6, s. 4, cc. 1 y 2: al principio del compás [tocar con] velocidad [...] la mano izquierda para llegar sin perder calidad del sonido [...]».
2. **53-Ro9/15(2)L-27a.** «P. 3, s. 2, c. 1, primer acorde: se puede anticipar posición con la derecha, hacerlo».
3. **54-Ro9/15(2)L-27b.** «P. 3, s. 2, c. 1, primer acorde: [...] Lo mismo las veces que se repita».
4. **57-M9/15S-28c.** «[...] en la p. 7, c. 5 [...] aprovechar anticipando la posición después».
5. **28-K11/15S-17.** «P. 3, s. 2, c. 4: no tardar en el cambio en la izquierda».
6. **71-Ro12/15(1)S-38a.** «P. 4, s. 1, m.i.: cuando tú tienes estas cosas simplemente trasladar posición a otra [...]».
7. **08-Ro12/15(2)S-6b.** «P. 3, s. 4, c. 3, m.i.: practicar tocando anterior compás y yendo a la posición lo antes posible, sobre todo a los dedos 3-2».

8. **12-Ro12/15(2)S-8c.** «P. 8: [...] S. 3, c. último, mano derecha: mover rápido de las apoyaturas o si no no llego».
9. **13-Ro12/15(2)S-8d.** «P. 8: [...] S. 3, c. último, mano derecha: [...] Llegar rápido y pulsar».
10. **13-Ra9/16(2)S-11b.** «C. 232: [...] por posiciones».

### **Referencias ambiguas a Cambio de posición**

1. **42-K1/16(2)S-20b.** «P. 3, s. 2 [...] m.i.: [...] c. 4 capturar [...]».

#### ***Arpegios***

1. **02-Ro9/15(2)L-2a.** «No arpegios»
2. **03-Ro9/15(2)L-2b.** «Si no lo puedes tocar lo divides en dos y das prioridad a la segunda. «Es una indicación directa de Ravel»».
3. **23-Ra9/16(1)O-16.** «C. 88: el hacer arpegios por posiciones es lo que pone en relación Ravel con Liszt».

#### ***Mano predominante***

1. **45-K1/15S-20c.** «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] lo tercero, guiar a la mano izquierda con la mano derecha [...]».
2. **118-Ro9/15(3)S-53b.** «P. 15, s. 4: [...] La derecha conduce el *accelerando* [...]».
3. **119-Ro9/15(3)S-53c.** «P. 15, s. 4: [...] la izquierda se adapta [al *accelerando*]».
4. **30-Ro12/15(2)S-17b.** «P. 15, s. 5, m.d.: [...] empiezas el *accelerando* y sigues a la derecha en todo momento».
5. **01-V4/17S-1a.** «Recomendación en escalas y en música, siempre que tenga escalas con dos manos la mano izquierda lidera [...]».
6. **02-V4/17S-1b.** «Recomendación en escalas y en música, siempre que tenga escalas con dos manos [...] que la cabeza siga a la izquierda».

#### ***Tácticas***

1. **08-Ro9/15(1)O-4a.** «En esta parte en general pensar como si la mano estuviese separada en 1-2-3 y el 5 [...]».
2. **23-K11/15S-13a.** «P. 8, s. 6, c. 2: truco de hacer octavas para no fallar los bajos [...]».
3. **24-K11/15S-13b.** «P. 8, s. 6, c. 2: [...] después simular la posición de la octava sin tocarla».

4. **48-K1/16(1)S-31.** «Mano izquierda cuando tienes el *staccatto* si lo piensas en tresillos te es más fácil. ¡Truco!»
5. **61-K1/16(2)S-33.** «P. 8, s. 6: octava para ayudarte».
6. **09-Ra9/16(2)S-9.** «C. 171, m.i.: piensa el la bemol como parte de la octava».
7. **19-Ra9/16(2)S-15.** «C. 346: los bajos en octava estudiarlos tocando solo el pulgar pero con la posición de la mano en octava. Lo llama *octavas fantasma*».

### **Valoración**

1. **03-K1/16(1)-2b.** «En general está muy bien técnicamente en detalle».
2. **02-PI7/16(1)O-2.** «Técnicamente tienes mucho potencial porque tus dedos son finos y largos».

### **Corrección**

#### **Perfección**

1. **40-K1/15S-18c.** «P. 4, s. 3: [...] PERFECCIÓN MÁXIMA».
2. **07-K10/15(2)S-4b.** «¡Ya es hora de [...] hacerlo perfecto!»

#### **No dejar pasar ni una**

1. **06-K10/15(2)S-4a.** «¡Ya es hora de no dejar pasar ni una [...]!».

#### **Hacer bien**

1. **19-K7/17(1)O-9.** «P. 6, s. 5, c. 2: muy bien todas las notas».
2. **46-K7/17(1)S-25a.** «P. 7, s. 4, cc. 1 y 2: hacer súper bien [...]».

#### **Concentración**

1. **44-A11/17(3)-10.** «La cabeza por delante de los dedos».

#### **Control**

1. **04-K10/15(1)O-1d.** «[Tener] Control impresionante de todo».
2. **34-K1/16(2)S-14a.** «P. 2, s. 2: ¡control ya!»

#### **Escuchar y tocar todas las notas**

1. **02-PI7/16(3)S-1b.** «C. 2: [...] y se escuchan todas [...]».
2. **15-K7/17(1)O-7.** «Todas las notas».
3. **12-V4/17S-7b.** «P. 2, s. 2: [...] pero que se entiendan todas las semicorcheas».
4. **34-K7/17(1)S-18b.** «C. 57: [...] en realidad quiero oír todo!».

5. **35-K7/17(1)S-19.** «C. 93: oír todas las notas».
6. **36-K7/17(1)S-20a.** «Del c. 110 al c. 114 todas las notas de la izquierda [...]».
7. **37-K7/17(1)S-20b.** «Del c. 110 al c. 114 todas las notas [...] de la derecha».
8. **42-K7/17(1)S-22b.** «P. 5, s. 4, c. 4: todas las notas [...] toca».
9. **50-K7/17(1)S-26b.** «P. 8, s. 2, c. 3: [...] todas las notas».
10. **02-A9/17-2a.** «Tienen que sonar todas las notas».

### **No fallar**

1. **41-K12/14L-21c.** «P. 2, s. 2, c. 2: [acordes] no fallar [...]».
2. **02-K7/17(2)-1b.** «[...] cuando falles corrige en seguida!».

### **No rozar notas**

1. **01-K7/17(2)-1a.** «¡No te acostumbres a rozar ni una nota [...]!».

### **Sin perder sonidos**

1. **22-K12/14O-11g.** «[capacidad de tocar] sin perder ningún sonido».
2. **43-M9/15S-20b.** «P. 3, s. 4, c. 4: [...] El acorde al que se dirige no perder nunca el re sostenido que hace de bajo».

### **Correcciones**

1. **08-K12/14O-4b.** «P. 6, s. 3, t. 3: [...] En el cuarto tiempo do natural mano izquierda».
2. **13-K12/14O-8.** «P. 9, s. último: siempre en m.d. re natural».
3. **23-K1/15S-12a.** «Corregir las notas falsas de *Scarbo* de la p. 14, s. 6, c. 1, t. 2 [...]».
4. **47-K1/15S-20e.** «P. 7, s. 4, cc 1 al 3: [...] Por último recordar que sube una octava más».
5. **68-Ro9/15(3)S-29.** «P. 6, s. 6, c. 4, m.d.: ¡hace si sostenido re natural no sol sostenido si natural!»
6. **71-Ro9/15(3)S-31a.** «P. 9, c. 4, m.i.: sol mayor no sol menor».
7. **72-Ro9/15(3)S-31b.** «P. 9, c. 4, m.i.: sol mayor [...] y siguientes también».
8. **15-Ro12/15(1)O-6.** «C. 4, m.i.: en el último grupo si bemol, ¡do natural!, sol natural. Yo hacía do sostenido».
9. **83-Ro12/15(1)S-44.** «P. 10, c. último, m.i.: ¡mi sostenido!»

## Supresión o adición

1. **113-Ro9/15(3)S-52a.** «P. 14, c. último: contar bien [...]».
2. **114-Ro9/15(3)S-52b.** «P. 14, c. último: contar bien también los dos [compases] que vienen».
3. **138-Ro9/15(3)S-64.** «P. 19, s. 4, c. 2: me la como, son cuatro veces».
4. **13-K10/15(2)S-6d.** «Penúltima p.: [...] el grupo que me como, cuidado».
5. **35-Ro12/15(1)O-19.** «P. 10, s. 3: 7 veces. Después 3, después 3».
6. **57-Ro12/15(1)S-31b.** «P. anterior a antepenúltima [...] S. 6, c. 5 y 6: son 2 compases».
7. **27-Ro12/15(2)S-16a.** «P. 15, s. 3: cuidado, yo añadido una más [...]».
8. **47-K12/15O-16.** «P. 4, s. 1: son seis veces ese elemento».
9. **28-K1/16(2)S-12a.** «P. 1, s. 5: son 7 [...]».
10. **03-PI7/16(1)O-3a.** «C.1: has hecho un grupo de más».

## Advertencia

1. **12-K12/14O-7.** «P. 7, s. 3, y siguientes cinco sistemas: ¡Atención! Mano derecha y mano izquierda».
2. **28-Ro12/15(2)S-16b.** «P. 15, s. 3: [...] ¡leer bien!»
3. **45-K1/16(1)S-28.** «P. 2, c. 3: peligro».
4. **28-PI7/16(1)O-18b.** «¡Ah! y también cuidado con la desigualdad de la derecha al principio (compás 1 - compás 14)».

## Erratas

1. **01-T13O-1.** «En *Ondine* el patrón que hace la m.d. no se cambia incluso cuando está en la p. 1, s. 3, c. 1, t. 3».
2. **24-K1/15S-12b.** «[...] 14, s. 6, c. 1, t. 2 es un error de la edición porque escribe fa sostenido en vez de fa becuadro».
3. **29-Ro9/15(2)L-13c.** «P. 1, s. 4, c. 3: [...] (la octava en el si bemol acentuado que no aparece a octava), posiblemente sea fallo de la editorial».
4. **43-Ro9/15(2)L-19.** «P. 2, c. 3, t. 4, m.d., semicorchea: fallo de edición, es mi bemol 4 no mi natural».
5. **56-Ro9/15(2)L-29.** «P. 3, s. 3, c. 3: do natural en izquierda, es fallo de edición».
6. **77-Ro9/15(3)S-34.** «P. 9, s. 6, c. 3, tercer acorde, m.d.: *la bemol*, fallo de edición».
7. **80-Ro9/15(3)S-36.** «P. 10, c. 5, m.i.: mi natural, falta de la edición».

### ***Respetar lo escrito en la partitura***

1. **02-K12/14O-1b.** «[...] [tocarla] leyendo muy bien lo que está en la partitura».
2. **10-K12/14O-5b.** «P. 6, s. 4, cc. 1 y 2: [mano izquierda veloz] haciendo lo que está escrito».
3. **27-K12/14O-14.** «Está lleno de cambios drásticos. ¡Hacerlos!»
4. **45-K12/14S-23b.** «[...] [tocar la obra] fijando todo lo que está en la partitura (articulaciones, dinámicas, arreglos) [...]».
5. **16-K1/15O-8c.** «[...] tener en cuenta [...] todo lo que está en la partitura».
6. **78-K1/15L-34b.** «[...] fijarnos en todos los detalles [...]».
7. **09-B9/15-5a.** «Hay que saberse la partitura al milímetro».
8. **10-B9/15-5b.** «Hay que saberse [...] Absolutamente todo [lo que está en la partitura]».
9. **33-K10/15(1)O-16.** «P. 6, s. 5, c. 2: hacer lo que está escrito».
10. **32-K12/15O-8e.** «[...] con rigurosidad [...]».
11. **48-A12/17-12c.** «[...] e interpretación correcta».
12. **84-A2/19-32.** «Con una de las profesoras no era tan difícil interpretar. Había que hacer lo que ponía en la partitura y ya está, el sentimiento es inherente a la persona».
13. **101-A6/19-41c.** «[...] [subir velocidad si] todo lo que está escrito se cumple [...]».

### **Alternativas a lo escrito**

1. **15-K12/14O-10.** «P. 11, s. 1: en cuanto al arpegiado del final del compás, el sol sostenido 1 es como si estuviera ligado al bajo del siguiente compás (sol sostenido 1)».
2. **36-K12/14L-19.** «P. 4, s. 1, c. 1, la sexta corchea (contando el silencio) la nota más baja de la izquierda: como ya la toco en el acorde anterior se podría decir que está ligada. Hacemos esto porque no llega mi mano a dar el acorde completo, y entonces lo que estaba diciendo de hacer es no tocar el fa bemol porque como antes el re bemol está ligado al siguiente acorde el fa bemol podría también estarlo (a lo mejor es fallo de la editorial) aunque no lo está».
3. **43-K12/14L-22.** «P. 4, s. 2, c. 2: el fa bemol que se anticipa, ligado al acorde».
4. **53-K12/14S-26a.** «P. 8, s. 2, c. 3: para evitar tocar la tercera de sol sostenido si sostenido podemos incluir la tercera en el arpegiado de la derecha, arpegiando la



tercera obviamente. Esto se puede hacer (si lo quiero hacer bien, si no también bien) porque es casi imperceptible que se den cuenta».

5. **54-K12/14S-26b**. «P. 8, s. 2, c. 3: [...] Lo mismo [esto es incluir la tercera en el arpegio de la derecha arpegiándola] cuando se repita compases después».
6. **06-Ro9/15(1)O-3a**. «P. 1, s. 3, c. 1, t. 2: la variación que surge en este elemento y en los siguientes fue permitida por Ravel, de hecho a su alumno Perlemuter le permitió también hacerlo de la manera «fácil»».
7. **44-Ro9/15(1)O-30**. «P. 6, s. 5, c. 2: aquí Rouvier hacía otra métrica que consiste en hacer todo un arpegio (opción de agrupar cuatro contra tres, se cogen las tres de abajo más segunda, tercera y cuarta fusa de la mano derecha)».
8. **27-Ro9/15(2)L-13a**. «P. 1, s. 4, c. 3: «yo no lo hago» (la octava en el si bemol acentuado que no aparece a octava), aunque si lo haces no pasa nada [...]».
9. **60-V4/17S-36**. «P. 20, s. 4, c. 2, m.d.: te sugeriría (algo ridículo) en vez de lo que está escrito haz fa sostenido-re sostenido-do doble sostenido-fa sostenido».
10. **07-K7/17(1)O-3**. «Ahora hay una idea de moda, que dice que el motivo del acompañamiento no cambia en la repetición como en el c. 4, t. 2. «Hazlo si quieres, yo lo hacía así»».

### Fraseo

1. **26-K12/14O-13b**. «P. 5, s. 2, segunda parte del compás: [...] con bellas frases».
2. **62-K1/15S-27**. «Hacer un buen enlace con la frase que comienza en la p. 13, s. 5, c.1».
3. **09-Ro9/15(1)O-4b**. «[...] la otra cosa es que ningún acorde está en el mismo nivel (cada uno es más para arriba)».
4. **07-Ro9/15(2)L-4a**. «En cuanto al elemento con octava de si bemol, el primero es el más sonoro, más *p* el segundo».
5. **07-M9/15S-5a**. «S. 2, c. 1, m.i., t. 2: teniendo en cuenta que es *pp* y está en el segundo tiempo bastante menos [...]».
6. **15-M9/15S-8a**. «P. 2, cuatro primeros compases: esto es un elemento melódico en la derecha, parecido a Chopin en el primer compás. El punto de éxtasis sería el tercer tiempo (m.d.)».
7. **16-M9/15S-8b**. «P. 2, cuatro primeros compases: [...] [el punto de éxtasis sería el tercer tiempo (m.d.)]. Parecido es tres compases después, solo que se termina la frase».

8. **105-M9/15S-54.** «P. penúltima, s. 4, c. 5: hacer lo correspondiente cuando aparece por primera vez el elemento melódico».
9. **06-K10/15(1)O-3.** «S. 2, c. 1, m.i.: hay que tener en cuenta que parece una síncopa, pero también es el inicio de la ligadura, por tanto las dos están en el mismo nivel de importancia».
10. **39-K12/15O-13.** «P. 4, s. 1 desde ahí hasta la p. 6. s. último: nueva frase».
11. **17-K1/16(1)O-13.** «S. 3, segunda nota: melodía a tercera nota».
12. **26-Ra9/16(1)L-19.** «La nota siguiente a la que tiene el acento menos intensidad».

### ***Ligadura***

1. **126-Ro9/15(3)S-58a.** «P. 17, s. 3, c. 2: empieza la ligadura que se note [...]».
2. **127-Ro9/15(3)S-58b.** «P. 17, s. 3, c. 2: que se note [...] [que empieza la ligadura] en s. 4, c. 2 y c. 4 t. 3 y demás».
3. **26-Ro12/15(1)O-12b.** «P. 7, s. 2: [...] C. 2: las notas de la melodía con dirección de ligadura».
4. **27-Ro12/15(1)O-13.** «P. 8, s. 2: cuando se termina la ligadura si no me sale pensar en que están relacionadas con do sostenido (fuera de ligadura está)».
5. **20-Ro12/15(2)S-12a.** «P. 11, s. último, c. 3: después del acorde con acento el siguiente que se note final de ligadura [...]».

### ***Dibujar***

1. **06-K1/15O-2e.** «El tema que viene después dibujar una línea bastante buena».
2. **59-K1/15S-26d.** «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] dibujando una línea [...]».
3. **60-K10/15(1)L-28a.** «P. 2, s. 2, c. 2: cada voz dibuja su propio dibujo [...]».
4. **02-K1/16(1)-2a.** «Dibujar muy bien todo».
5. **21-K1/16(1)O-16b.** «P. 2, s. 4: [...] dibujar línea de izquierda».
6. **27-K1/16(1)O-21a.** «P. 5, s. 3: dibujar mejor [...]».

### **Referencias ambiguas a Dibujar**

1. **95-K1/16(2)O-53a.** «Describir melodía [...]».

### ***Tocar con el sonido que deje la anterior nota***

1. **11-Ro9/15(2)L-5c.** «[...] [la siguiente nota a la octava acentuada del principio] con la potencia que sobre del anterior [...]».

2. **05-Ro12/15(1)O-2c.** «[...] y relación súper 100% de la nota anterior con la presente».
3. **04-Ra9/16(1)O-3b.** «[...] que no haya notas que se escapen con su intensidad (acentos) del horizontal».
4. **07-Ra9/16(1)O-5.** «Que no haya notas que son muy *p* y otras muy *f* porque eso rompe la melodía que sea difícil de unir».
5. **21-Ra9/16(1)O-14c.** «C. 80: [...] no el pulgar más fuerte que las otras notas».

### **Referencias ambiguas a Tocar con el sonido que deje la anterior nota**

1. **16-Po9/16O-9.** «Tienes que escuchar cómo desciende la intensidad de la nota desde que es percutida».
2. **03-Ra9/16(1)O-3a.** «El tema del inicio cuidar la línea [...]».
3. **20-Ra9/16(1)O-14b.** «C. 80: [...] melodía que esté cohesionada [...]».
4. **98-A6/19-40.** «Escuchar cómo decae el sonido de una nota para ir a la siguiente».

### ***Hacia delante hasta el final de la frase***

1. **20-K1/15O-11a.** «En general teniendo muy en cuenta que no sea ecléctico (que no se divida mucho la frase) [...] ya que está ese elemento primogénito en fusas».
2. **22-K1/15O-11c.** «NOTA: el final de una frase del tema se enlaza con otra, es un eje de melodía».
3. **30-K11/15S-19.** «P. 3, s. 2, c. 3: hasta cuando se termina esa frase siempre en adelante».
4. **24-Po9/16O-14b.** «Creo que quiere decir «siempre hacia delante»».
5. **32-Po9/16O-21.** «Si no pone ninguna indicación de respiración o *rit* o calderón, siempre adelante».
6. **42-Po9/16O-27b.** «C. 65-66: [...] Siempre hacia delante».
7. **79-A12/18-29b.** «Dentro de una línea que hay que siempre seguir adelante».
8. **109-A8/19-43d.** «[...] siempre adelante hasta el final».
9. **110-A8/19-43e.** «[...] Gran frase».

### **Referencias ambiguas a Hacia delante hasta el final de la frase**

1. **15-K1/16(2)S-6b.** «P. penúltima: [...] en s. 2 acordes en semicorcheas a la terminación».

2. **32-K1/16(2)S-13b.** «P. 2, s. 1: [...] en una línea todo [...]».
3. **12-Po9/16O-6.** «Es una canción muy larga, no fragmentarla».
4. **21-Po9/16O-13a.** «C. 16: no cortes este compás del anterior [...]».
5. **22-Po9/16O-13b.** «C. 16: [...] todo seguido».
6. **23-Po9/16O-14a.** «Todo más flexible [...]».
7. **78-A12/18-29a.** «Como si todo estuviese dentro de una misma ligadura».
8. **108-A8/19-43c.** «[...] con dirección [...]».

### ***Distinguir/Diferenciar/Separar***

1. **24-M9/15S-11a.** «P. 2, s. 4, c. 3: división de elementos, escucharlos bien [...]».
2. **25-M9/15S-11b.** «P. 2, s. 4, c. 3: [...] [división de elementos] escucharlos bien también durante toda la pieza».
3. **65-M9/15S-32a.** «P. 8, s. 4, c. 4: totalmente distinto [...]».
4. **76-M9/15S-37b.** «P. 10, c. 2: [...] En ese momento vuelve a aparecer el elemento melódico por eso hay que distinguir entre uno y otro».
5. **77-M9/15S-38.** «P. 10, s. 2, cc. 1 y 2: viene el elemento en *staccatto*, también diferenciar de lo que le precede y de lo que sigue».
6. **79-M9/15S-39b.** «P. 10, s. 5, c. 4, a partir del t. 2: este elemento [...] también distinguirlo del resto [...]».
7. **80-M9/15S-39c.** «P. 10, s. 5, c. 4, a partir del t. 2: [distinguir un elemento] del resto (esto hacerlo cada vez que se repita esta estructura)».
8. **97-M9/15S-50.** «P. 16, s. 4, c. último: a partir de aquí distinguir muy bien cada elemento».
9. **99-M9/15S-51b.** «P. 17, s. 3, c. 2: [...] esa ligadura [...] diferente del resto».
10. **110-M9/15S-57c.** «P. última, c. penúltimo: [...] es como una especie de armonía de *blues* y es precisamente lo que predomina en *Scarbo* (esos elementos tan distintos son recursos regulares en ese estilo) (separar una frase larga de un elemento breve y muy diferente)».

### **Respirar**

1. **29-M9/15S-13c.** «P. 2, s. 4, c. último, m.d.: [...] Una vez más cabe decir que es importante respirar bien entre los pequeños elementos de *Scarbo* [...]».
2. **30-M9/15S-13d.** «P. 2, s. 4, c. último, m.d.: [...] Una vez más cabe decir que es importante respirar bien entre [...] las ligaduras aunque sean cortas».

3. **59-M9/15S-29b.** «P. 7, s. 2, cc. 3 y 4: [...] a parte recordar respirar entre elementos».
4. **106-M9/15S-55.** «P. penúltima, s. 5: entre c. 3 y c. 4 escuchar bien la respiración entre elementos».
5. **107-M9/15S-56.** «P. penúltima, s. 6: el anterior y primer cp. también hacer eso, la respiración entre elementos».
6. **29-K11/15S-18.** «Que se escuchen las respiraciones».
7. **23-PI7/16(4)S-14.** «C. 573: respirar».
8. **51-K7/17(1)S-27.** «P. 10, s. 2, c. 3: ¡la respiración importante!»

### ***Expresividad interválica***

1. **59-K10/15(1)L-27d.** «C. 6: [...] evaluar bien [...] intervalos».
2. **94-A4/19-37c.** «Prestar atención al diseño: si [...] salta [...]».
3. **95-A4/19-37d.** «Prestar atención al diseño: [...] procede con una distancia de 4ª o superior, etc. Esto suele ser una señal de que la melodía comienza una nueva semifrase».

### **Referencias ambiguas a Expresividad interválica**

1. **18-K10/15(1)O-8a.** «P. 1, s. 4, c. 1, m.i.: en la distancia de esa quinta la primera es luminosa [...]».
2. **19-K10/15(1)O-8b.** «P. 1, s. 4, c. 1, m.i.: en la distancia de esa quinta [...] la segunda es más profunda».

### ***Escuchar hasta el final***

1. **34-V4/17S-22b.** «P. 7, s. 3, c. 2: [...] Escuchar cómo empieza (la conexión) y cómo termina ese artificio (arpeggio) sol sostenido – la».
2. **35-V4/17S-22c.** «P. 7, s. 3, c. 2: [...] Lo mismo [escuchar cómo empieza y termina] cuando se repita».
3. **44-V4/17S-27a.** «P. 10, s. 3, c. 4: escuchar aquí igual que antes (en p. 7, s. 3, c. 2; escuchar cómo empieza [la conexión] y como termina ese artificio) siempre [...]».
4. **45-V4/17S-27b.** «P. 10, s. 3, c. 4: [...] por eso me daba la impresión de que corrías, pierdes la atención de la última nota de una frase (ejemplo: p. 10, s. 4, c. 2: do natural)».
5. **46-V4/17S-27c.** «P. 10, s. 3, c. 4: [...] Escuchar hasta la última nota».

6. **63-V4/17S-38a.** «¡No te olvides de escuchar el principio y hasta el final de una frase porque están relacionadas siempre! Ejemplo la p. 3, c. 4 con p. 3, s. 4, c. 5».
7. **112-A9/19-45.** «Escuchar la melodía hasta el final del valor las notas».

## **Emoción**

1. **08-K8/14O-4.** «C. 30: más emotivo».
2. **46-K12/14S-23c.** «[fijar lo que está en la partitura] siempre con toda la emoción».
3. **76-K1/15L-33d.** «[...] con mucha expresión».
4. **07-B9/15-4b.** «Estudiar con la emoción, es importante también como corrector [...]».
5. **08-B9/15-4c.** «Estudiar con la emoción [...] nos lleva a ser más realistas y espirituales».
6. **63-K10/15(1)L-29.** «P. 3, s. 2: la nueva ligadura que aparece en los últimos tiempos posee ya más expresión».
7. **30-K12/15O-8c.** «[...] con verdadera musicalidad [...]».
8. **75-K12/15O-23d.** «[...] esa conexión [...]».
9. **05-K1/16(1)-4.** «Temas más sentidos».
10. **14-K1/16(1)-11.** «P. 5, s. 2: me pareció muy técnico, ¡EMOTIVIDAD A TOPE!»
11. **15-K1/16(1)O-12a.** «Emotividad [...]».
12. **62-K1/16(2)S-34.** «P. 10, c. 2: *cantabile*».
13. **83-K1/16(2)S-45.** «Sentir cada elemento».
14. **88-K1/16(2)S-49.** «P. 20, s. 4, c. 2, m.i.: más emotivo».
15. **96-K1/16(2)O-53b.** «[...] expresar desde el alma [...]».
16. **97-K1/16(2)O-53c.** «expresar [...] desde tu inmediata voz».
17. **13-Po9/16O-7.** «Pronunciar todas las notas con expresión».
18. **15-Po9/16O-8b.** «*Cantabile*».
19. **25-Po9/16O-15.** «C. 21: más expresivo».
20. **31-Po9/16O-20.** «Siempre expresivo».
21. **19-Ra9/16(1)O-14a.** «C. 80: más expresivo [...]».
22. **06-K7/17(1)-2c.** «*Scarbo* [...] a veces hay más *cantabile*».
23. **41-K7/17(1)S-22a.** «P. 5, s. 4, c. 4: todas las notas siente [...]».
24. **03-K1/20S-1c.** «Me faltó emoción».
25. **25-A11/17(2)-8e.** «[...] con implicación emocional».

26. **28-A11/17(2)-8h.** «[...] (es bueno también que digitándola también te emociones [...])».
27. **33-A11/17(2)-8m.** «[...] [analizar la estructura] siempre con todo el sentimiento adecuado ya al nivel de conocimiento que tenemos de la obra».
28. **41-A11/17(2)-8t.** «[...] [la memorización corporal] siempre conectados a la música».
29. **54-A5/18-18.** «Lo más importante es cuánto sentimiento (emoción o pasión) pongas en una interpretación. Eso es lo que fascina a todos los humanos».
30. **72-A10/18-26b.** «Ahora, lo que engancha es esa emoción que desgarrar de alguna forma y provoca una expansión del ser, una sensación de exaltación».
31. **80-A1/19-30a.** «Exageramos emociones».
32. **83-A1/19-31b.** «El sentimiento [está] para hacer amena la práctica».

### ***Emoción como generadora de gestualidad***

1. **04-K5/14O-1d.** «La emoción también te da mucha expresividad corporal, es decir, gestual».
2. **13-K8/14L-8.** «En el motivo *perpetuum mobile* hay una línea interna de dirección. La posición corporal que se vea afectada por esto».

### ***Carácter***

1. **11-K5/14O-4.** «*ppp* ya no es tanto intensidad como carácter».
2. **29-K1/15S-15.** «P. 2, s. 6, c. 2: cambio de carácter».
3. **51-K1/15S-21.** «P. 10, c. 2 y los tres siguientes: calmado».
4. **58-M9/15S-29a.** «P. 7, s. 2, cc. 3 y 4: las notas de adorno con carácter [...]».
5. **64-M9/15S-31.** «P. 8, s. 2, c. 3, m.d.: las notas en pequeñito junto a la nota real a la que corresponde, con más carácter».
6. **38-V4/17S-24a.** «P. 8, s. 2, c. 3: esas notas de adorno con carácter».
7. **39-V4/17S-24b.** «P. 8, s. 2, c. 3: esas notas de adornos con carácter. Igual cuando se repita».

### ***Referencias ambiguas a tocar con emoción***

1. **12-K5/14O-5.** «Trabajar como un poeta».
2. **01-K1/15O-1.** «Aunque sea música impresionista que no esté desprovista de una conexión fuerte que «despierte interior»».

3. **03-K1/150-2b.** «[...] «yo quiero vivir cada carácter» (elemento), quiero vivir la seriedad y contención con pasión».
4. **06-K11/150-3c.** «Eso que ya no me sale depende ya de la parte artística en general».
5. **11-K12/150-3h.** «-Unión con esta música [...]».
6. **12-K12/150-3i.** «[...] viviendo cada detalle».
7. **38-K12/150-12.** «Es una muy alta poesía con la rigidez de un estudio muy ortodoxo, has interpretado de un costado, a partir de ahora sí que insistirás más a la hora de practicar».
8. **42-K12/150-15b.** «[...] conectarse [...]».
9. **50-K12/150-17c.** «[...] como descanso conectarse [...]».
10. **16-K1/16(1)O-12b.** «[...] imagínate viviendo la poesía [...]».
11. **19-K1/16(1)O-15.** «P. 2, s. 3: ya haberse exaltado lo suficiente».
12. **26-K1/16(1)O-20.** «P. 4, s. 2: con toda la belleza cuando entra».
13. **69-K1/16(2)S-38b.** «P. 13, s. 5: [...] sensibilizar capacidad de captar [...]».
14. **04-K7/17(1)-2a.** «Scarbo. A veces no hay tanta garra [...]».
15. **05-K7/17(1)-2b.** «Scarbo. A veces [no es] tan impulsivo [...]».
16. **18-K7/17(1)O-8c.** «[...] cantando siempre».
17. **42-A11/17(2)-8u.** «Cada vez que se toque el piano que sea por devoción».
18. **51-A3/18-15.** «Sí es necesario canto interior (desde la pura emoción) desde la pura belleza y regocijar cerrando sentidos utilizando exclusivamente el oído».
19. **57-A6/18-20a.** «Practicar desde la espiritualidad [...]».
20. **58-A6/18-20b.** «[...] escuchando cerca».
21. **87-A3/19-34a.** «Emoción. Pasar todo melodiosamente. No hay acompañamientos, hay melodías».
22. **88-A3/19-34b.** «Siempre cantando».
23. **89-A3/19-34c.** «Siempre con intensidad ya sea *f* o *p*».
24. **90-A3/19-35.** «Pensar que todo es melodía».
25. **107-A8/19-43b.** «Cantar (interiormente) ligado [...]».
26. **111-A8/19-44.** «Las escalas han de estar guiadas con canto interior también».



### ***Diferencia de expresión***

1. **02-K1/15O-2a.** «Lo que podemos sacar del romanticismo en cuanto a sentir no podemos sacarlo de Bach, por lo que en el impresionismo no podemos expresar de la misma manera [...]».
2. **06-K1/16(1)-5.** «*Ondine* es belleza expresiva, no romántico».
3. **98-K1/16(2)O-54.** «Importante: no es expresión romántica, es tan expresiva como romántica, expresamos de otra manera. Es otro tipo de expresión, melodía es melodía y ya está».
4. **01-K1/20S-1a.** «No es música romántica pero es emocional (c. 32 al 35, por ejemplo)».

### ***Armonía afecta la emoción***

1. **34-K1/15S-17b.** «P. 3, s. 4, c. 5: [...] escuchar la armonía bien y después tocarlo con esa emoción [...]».
2. **24-PI7/16(1)O-16c.** «Intenta sentir acordes con más tensiones como si fuesen tónicas».

### ***El sonido y tu voz tienen que estar relacionados***

1. **03-K5/14O-1c.** «Tú escuchas mucho, vigilas, controlas, que está muy bien pero también quiero escuchar la relación entre el sonido y tu voz, tu alma, emoción pura».
2. **12-K1/16(1)-9.** «En los cantantes, la voz bonita refleja de alguna forma el alma, generosa».
3. **13-K1/16(1)-10.** «En el piano nuestra voz está en cómo lo sentimos».

### ***Dirigir el estudio técnico hacia cómo queremos que suene***

1. **13-K5/14O-6.** «Cuando trabajamos la mecánica siempre lo estamos haciendo con vistas a una idea de cómo lo queremos».
2. **10-K10/15(1)O-7a.** «No es solamente un ejercicio instrumental sino también poético, reforzar la imaginación poética y también la pianística en cuanto a sonoridades que se producen».
3. **01-K11/15-1.** «En general la parte mecánica es a veces tan grande que ocupa mucha imaginación artística».
4. **03-K11/15-2b.** «A partir de ahora que la técnica se apoye en impulsos artísticos, sobre todo en Ravel».

5. **75-A11/18-27c.** «[...] Estudiar técnica desde emoción».

### ***Escuchar interiormente cómo queremos que suene y materializarlo***

1. **01-B9/15-1a.** «Antes de tocar una obra, pasaje, etc., es necesario *singing it inside right*, (cantarlo interiormente bien) después ya tocarlo».
2. **02-B9/15-1b.** «Si nosotros queremos adquirir alguna diferencia en lo que tocamos primero debemos plantearnos el pasaje de esta forma, después saber lo que queremos bien especificado y saber cómo hacerlo más tarde».
3. **03-B9/15-2a.** «Primero, saber lo que queremos».
4. **04-B9/15-2b.** «Segundo, tocar para ver si ello se corresponde con nuestro canto interior».
5. **05-B9/15-3.** «Para estudiar bien lo que pone en la partitura, lo que queremos y tocamos debe ser coherente».
6. **06-B9/15-4a.** «En cuanto ponemos la emoción a veces los dedos no hacen exactamente lo que pone [y queremos], es por eso que dicho momento ha de ser más asegurado».
7. **16-K12/15O-5c.** «[...] como yo quiero una versión (la que yo escucho interiormente) [...]».
8. **03-A9/17-2b.** «[...] [tienen que sonar las notas] con el sonido que quieres».
9. **113-A10/19(1)-46.** «Reproducir mentalmente lo que tocarás antes de tocarlo».

### ***No predictibilidad***

1. **48-M9/15S-24a.** «P. 4, s. 2, c. último: escuchar todas las notas al tiempo adecuado [...]».
2. **49-M9/15S-24b.** «P. 4, s. 2, c. último: [tener en cuenta] lo mismo las veces que se repita [el motivo]».
3. **45-A11/17(3)-11.** «Interpreta la obra como si fuese la primera vez que la tocas».
4. **85-A3/19-33a.** «Gesto. No adelantar movimiento».
5. **86-A3/19-33b.** «Aguantar posición hasta que ya toque dar la/s siguiente/s nota/s».
6. **96-A4/19-38.** «Al principio aplicaba un impulso/movimiento de muñeca/movimiento emocional para cada nota».
7. **116-A10/19(2)-48a.** «Tocar nota a nota. [...] Ej: do 4, re 4, mi 4 negras. Aquí, para la primera nota haremos un movimiento (siempre cantando imaginariamente) y, aunque la intensidad de la nota decaiga nuestro canto interior no lo hará. No nos moveremos. No tenemos que imaginar lo que viene después simplemente cantar

esa nota. Luego, para tocar la siguiente nota, el canto interior debe ser directo (cortante, brusco) a la siguiente nota. De la misma manera los movimientos de los dedos, la muñeca, el brazo, en resumen, TODO EL CUERPO también será directo. Para pasar a la siguiente nota se procederá de la misma forma. A veces lo que hay que hacer es sensibilizar al alumno de la altura de la nota».

8. **117-A10/19(2)-48b.** «Sin adelantar».
9. **118-A10/19(2)-48c.** «Que todo vaya a su tiempo (movimientos de los dedos, movimientos de la muñeca, codo brazo y, lo más importante, canto interior)».

### **Valoración**

1. **07-K1/16(2)S-3.** «Musicalmente me ha gustado p. 10, s. 1, c. 2».

### **Técnica corporal y movimiento**

1. **04-T130-2c.** «[...] [hacer el acorde repetido con] la mano hacia el pulgar».
2. **16-K12/14O-11a.** «Quietud».
3. **03-Ro9/15(1)O-2b.** «[...] se debe de utilizar además de los dedos un poco la muñeca».
4. **05-Ro9/15(1)O-2d.** «La idea es que el movimiento es en ocho».
5. **11-Ro9/15(1)O-6.** «P. 1, s. 3, t. 2 y 3, m.i.: «bastante alta»».
6. **24-Ro9/15(2)L-10.** «P. 1, s. 4, t. 4, m.d.: usar codo, el si bemol lo cojo bastante alto».
7. **23-Ro9/15(3)S-8a.** «P. 2, s. 1, c. 1, el tercer tiempo, derecha: sonaba *mf* cuando yo lo hacía, todo el brazo [fijo] [...]».
8. **24-Ro9/15(3)S-8b.** «P. 2, s. 1, c. 1, el tercer tiempo, derecha: sonaba *mf* cuando yo lo hacía [...] mano [fija] [...]».
9. **25-Ro9/15(3)S-8c.** «P. 2, s. 1, c. 1, el tercer tiempo, derecha: sonaba *mf* cuando yo lo hacía [...] dedos fijados (fijos) [...]».
10. **28-Ro9/15(3)S-9c.** «Mano (en bloque) fija [...]».
11. **30-Ro9/15(3)S-10.** «No hacer movimientos innecesarios».
12. **64-Ro9/15(3)S-27a.** «P. 6, s. 2, cc. 4 y 5, m.d.: no se escucha bien primer tiempo [...] Se debe utilizar un poco la muñeca para que se escuche bien [primer tiempo]».
13. **36-M9/15S-17a.** «P. 3, c. 4, m.d.: impulso para poder tocarlo con calidad o más bien ayudar a que salga con más facilidad».

14. **66-M9/15S-32b**. «P. 8, s. 4, c. 4: [...] la mano derecha dar un pequeño impulso como antes».
15. **18-K11/15S-11**. «Nunca olvidar que por mucha técnica de dedo la muñeca y el codo facilita pasajes como en la p. 8, s. 2, c. 3».
16. **27-K11/15S-16**. «P. 2, s. 4, c. 4, m.d.: es más el impulso».
17. **72-Ro12/15(1)S-38b**. «P. 4, s. 1, m.i.: [...] no te vayas para el lado [...]».
18. **73-Ro12/15(1)S-38c**. «P. 4, s. 1, m.i.: [...] no hacer posiciones raras con la muñeca [...]».
19. **74-Ro12/15(1)S-38d**. «P. 4, s. 1, m.i.: [...] no hacer posiciones raras con [...] el codo [...]».
20. **87-Ro12/15(1)S-46**. «P. 11, s. 6, c. 3, tercer acorde: dedos fijados (*fixed fingers*) [...]».
21. **64-K1/16(1)S-40c**. «[...] (desde más arriba [...] [la secuencia de acordes]».
22. **65-K1/16(1)S-40d**. «P. 19: [...] aplicar a lo de antes [es decir, a la p. 11, s. 5, c. 2 al 5]».
23. **52-K1/16(2)S-27**. «P. 5, s. 4, c. 4: menos posición ya intimida articulando al máximo».
24. **82-K1/16(2)S-44**. «P. 18, s. 4, c. 4, m.d.: utilizar no solo dedos, también muñeca».
25. **85-K1/16(2)S-47a**. «P. 19, s. 1, c. 3: la escritura que se note en la mano».
26. **06-Po9/16O-3**. «La mano no blanda».
27. **59-K7/17(1)S-33**. «P. última, s. 4, c. 3: a veces entras sin preparación, sientes ese impulso que surge antes que la mano».
28. **43-A11/17(3)-9**. «Que la mitad de la banqueta sea justo el pedal de en medio».
29. **105-A7/19-42**. «Comprendí que dentro de una misma ligadura pueden haber más de un movimiento de muñeca/codo/brazo».
30. **121-A12/19-50**. «El tronco (cuerpo) siempre acompaña a las manos. En los ejercicios de endurecimiento me he dado cuenta de la importancia de esto».

### ***Flexibilidad***

1. **09-K10/15(1)O-6**. «P. 2, s. 3: a partir de aquí notar como si en el cuerpo se inyectase la flexibilidad».
2. **26-K10/15(1)O-13a**. «P. 4, s. 4: vuelve a inyectarse la flexibilidad [...]».
3. **73-K12/15O-23b**. «[...] flexible [...]».

4. **14-PI7/16(4)S-9.** «C. 448: las segundas están relacionadas con la flexibilidad del pulgar de Ravel».
5. **17-K7/17(1)O-8b.** «[...] flexibilidad [...]».
6. **13-A11/17(1)-7a.** «Movimiento de espalda [...] flexibilidad [...]».
7. **15-A11/17(1)-7c.** «Movimiento de [...] brazo [...] flexibilidad [...]».
8. **17-A11/17(1)-7e.** «Movimiento de [...] codo [...] flexibilidad [...]».
9. **19-A11/17(1)-7g.** «Movimiento de [...] muñeca (flexibilidad [...])».
10. **60-A8/18-22a.** «Todas las enseñanzas de Patsy (flexibilidad de muñeca [...] seguir en todo) no hay que olvidar».
11. **61-A8/18-22b.** «Todas las enseñanzas de Patsy (flexibilidad de [...] codo seguir en todo) no hay que olvidar».

### ***Acordes hacia arriba***

1. **10-K10/15(2)S-6a.** «Penúltima p.: los acordes hacia arriba [...]».
2. **35-K11/15S-23.** «P. 11, s. 6, c. 1: los acordes hacia arriba».
3. **57-K7/17(1)S-32a.** «P. penúltima: como un león [...]».
4. **58-K7/17(1)S-32b.** «P. penúltima: [...] las manos desde mucha altura se refiere Nino».

### ***Referencias ambiguas a Técnica corporal y movimiento***

1. **27-K10/15(1)O-13b.** «P. 4, s. 4: [...] como si te llevase la corriente».
2. **08-Ro12/15(1)O-5a.** «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: en suspensión [...]».
3. **09-Ro12/15(1)O-5b.** «P. 3, s. 1, cc. 1 y 2: [...] tu brazo como el viento de ligero».
4. **75-Ro12/15(1)S-38e.** «P. 4, s. 1, m.i.: [...] muy sencillo».
5. **63-K1/16(1)S-40b.** «P. 19: [...] que al final sea espectacular [la secuencia de acordes] [...]».
6. **12-K1/16(2)S-5b.** «P. 11, s. 2, c. 5: el arpeggio de semifusas [...] comodidad [...]».

### ***Peso***

1. **27-Ro9/15(3)S-9b.** «Practicar dando el peso al primer acorde, el segundo como cansado del primero y coger altura soltando el peso de todo el brazo cuando estemos sobre el tercer acorde».
2. **147-Ro9/15(3)S-66e.** «P. 20, s. 1, cc. 2 y 3, m.i.: [...] [cuando hace sordina con f] es solo peso».

3. **01-A8/17-1.** «Enseñanzas de dejar el peso de Rouvier. Siempre con la respiración de diafragma.

Estando sentado. Elevamos un poco el hombro para iniciar la subida. Empezamos a subir el codo únicamente. Entonces sentiremos cómo la tensión se forma en el hombro específicamente en el músculo deltoides. Cuando ya el codo esté paralelo al hombro paramos de subir, y nos aseguramos de que la parte después del codo esté muy relajada cogiendo el bíceps. Una vez llegados aquí, hacemos grúa del tronco hacia delante y del brazo hacia el teclado. Cuando esté en el teclado ponemos la mano y volvemos a asegurar que esté muy relajada de la misma manera mencionada. Entonces ya liberamos la tensión. La tensión del deltoides sentirla desde ahí hasta la mano (es muy importante notar como fluye y desemboca).

Estando de pie. Trabajando los ejercicios de dejar caer el peso del brazo que me enseñó Rouvier antes de ponerse al piano trabajarlos de pie (se siente mejor el peso, en mi opinión). Mientras los practico de pie es importante subir el brazo tal cual lo hacemos cuando estoy sentado, con el codo a la altura del hombro. A continuación nos aseguramos que el deltoides tiene su tensión, que el antebrazo está totalmente relajado. Primero sentir con los ojos cerrados la liberación de esa tensión. Y segundo, sentir con los ojos cerrados la liberación de tensión con la mano puesta en la zona que liberamos.

Observaciones: También se puede detener la caída con el brazo opuesto cuando se hace la caída y liberación de esa tensión para comprobar que el brazo objeto del ejercicio está totalmente relajado».

4. **11-A11/17(1)-6a.** «Peso [...]».

### **Referencias ambiguas a Peso**

1. **12-A11/17(1)-6b.** «[...] (sonido)».

#### ***Relajar***

1. **20-Ro12/15(1)O-10a.** «P. 5, s. 3, m.d.: relajada».
2. **40-Ro12/15(1)O-23.** ««Ayer cuando empezaste el tema, la muñeca estaba aquí (muy alta), relaja por favor»».
3. **28-K12/15O-8a.** «Después relajar [...]».
4. **17-Ra9/16(1)O-12.** «C. 67: parece que tu mano está un poco tensa, relájala».

5. **07-A10/17-5a.** «Una vez comprendido y muy asimilado y por supuesto conseguido en la praxis, obtener de igual modo la relajación [...]».
6. **14-A11/17(1)-7b.** «Movimiento de espalda, [...] relajación [...]».
7. **16-A11/17(1)-7d.** «Movimiento de [...] brazo [...] relajación [...]».
8. **18-A11/17(1)-7f.** «Movimiento de [...] codo [...] relajación [...]».
9. **20-A11/17(1)-7h.** «Movimiento de [...] muñeca (relajación [...])».

### **Descansar**

1. **57-K12/15O-19a.** «Descansar, yo elijo».
2. **69-K12/15O-22b.** «[...] descanso [...]».

### **Fórmulas de estudio**

1. **02-T13O-2a.** La cosa importante es concentrarse en el acorde repetido, hacerlo muy cerca del teclado, la mano hacia el pulgar, y muy delicado.
2. **06-T13O-3a.** «La m.i. estudiarla [toda] *legato*».
3. **22-K8/14S-14b.** «Cc. 78 al 79: [...] Practica con más intensidad».
4. **01-K12/14O-1a.** «[tocarla] una vez leyendo muy bien lo que está en la partitura».
5. **03-K12/14O-1c.** «[...] [luego de leer muy bien la partitura] meterle velocidad [...]».
6. **11-K12/14O-6.** «P. 6, s. ultimo, c. 2 y siguientes 2: practicar aunque son muy incómodos».
7. **17-K12/14O-11b.** «El principio estudiarlo solo los acordes no el floreo (la natural) a tempo rápido».
8. **29-K12/14L-16a.** «En general practicar a un tempo rígido y un poco más de lo normal».
9. **39-K12/14L-21a.** «P. 2, s. 2, c. 2: estudiar a tempo acordes [...]».
10. **44-K12/14S-23a.** «[tener la obra] en los dedos fijando todo lo que está en la partitura (articulaciones, dinámicas, arreglos) siempre con toda la emoción [...]».
11. **47-K12/14S-23d.** «En general meterle velocidad [después de hacer lo anterior]».
12. **51-K12/14S-25a.** «La parte central estudiar muy bien a velocidad real».
13. **68-K1/15S-30a.** «P. 16, s. 3, c. último: estudiar en una dirección el patrón [...]».
14. **69-K1/15S-30b.** «P. 16, s. 3, c. último: estudiar [...] el patrón [...] en dirección contraria».
15. **73-K1/15L-33a.** «Practicar con potencia sonora y más rápido con mucha expresión [...]».

16. **77-K1/15L-34a**. «Necesitamos el vuelo del pájaro que es, después de haber tocado rápido, fijarnos en todos los detalles tocando lento».
17. **80-K1/15L-35a**. «Practicar rápido es muy beneficioso».
18. **26-Ro9/15(3)S-9a**. «Practicar dando el peso al primer acorde, el segundo como cansado del primero y coger altura soltando el peso de todo el brazo cuando estemos sobre el tercer acorde».
19. **54-M9/15S-27**. «P. 5, s. 4, c. 4: a partir de aquí estudiar muy bien la mano izquierda para aclarar, mejorar y hacer más preciso todo».
20. **02-K10/15(1)O-1b**. «Cuando se esté haciendo este elemento ejercitar escuchando solo el la o el acorde».
21. **23-Ro12/15(1)O-11b**. «P. 6, s. 5, c. 2: [...] Este pasaje practicar solo las notas de la melodía con las manos y dedos correspondientes».
22. **07-Ro12/15(2)S-6a**. «P. 3, s. 4, c. 3, m.i.: practicar tocando anterior compás y yendo a la posición lo antes posible [...]».
23. **04-K12/15O-3a**. «Hay tres líneas estratégicas de estudio: [...] -Tener reserva enorme [de] articulación clara [...]».
24. **05-K12/15O-3b**. «Hay tres líneas estratégicas de estudio: [...] -Tener reserva enorme [de] articulación [...] potente en cada nota».
25. **08-K12/15O-3e**. «Hay tres líneas estratégicas de estudio: [...] -Tener reserva de la velocidad».
26. **10-K12/15O-3g**. «Hay tres líneas estratégicas de estudio: [...] -Unión con esta música, viviendo cada detalle [...]».
27. **15-K12/15O-5b**. «[...] como yo quiero una versión (la que yo escucho interiormente) tengo primero que hacerlo muy mecánicamente todo sin pedal a una velocidad menor para que esté todo supervisado».
28. **20-K12/15O-6a**. «Para calmar en *pp* y lo mismo en todos los sentidos [...]».
29. **25-K12/15O-7a**. «Después, practicar lo más rápido que se pueda [...]».
30. **29-K12/15O-8b**. «[...] nos vamos a la parte más difícil (si hay varias difíciles pues a la que quieras) con verdadera musicalidad y lento también pero con rigurosidad. Se admite pedal».
31. **34-K12/15O-9a**. «Después ya hacer las primeras cuatro páginas hasta el primer pentagrama como serán en cuanto al resultado».
32. **41-K12/15O-15a**. «Como descanso conectarse y desde el mismo sitio (p. 4, s. 1) haciéndolo como resultado final pero en lento».



33. **45-K12/15O-15e.** «Y ahora lo mismo [desde p. 4, s. 1] pero a tope de rapidez».
34. **48-K12/15O-17a.** «Calmado hacemos lo mismo: como descanso conectarse y desde el mismo sitio (p. 4, s. 1) haciéndolo como resultado final pero en lento».
35. **53-K12/15O-18a.** «Desde la p. 6, s. último hasta p. 11, primer acorde: nueva frase sin pedal a tope de articulación y a tope de velocidad».
36. **58-K12/15O-19b.** «Ahora lo estamos haciendo desde el mismo sitio (p. 6, s. últ.). Nada de pedal y velocidad a tope».
37. **61-K12/15O-20a.** «Ahora lo mismo desde p. 6, s. últ hasta p. 11 primer acorde, lento con pedal como resultado final».
38. **65-K12/15O-21a.** «Desde la p. 11: [...] nada de pedal muy articulado hasta el final».
39. **68-K12/15O-22a.** «Desde la p. 11: descanso, sin pedal y otra vez a máxima velocidad».
40. **72-K12/15O-23a.** «Desde la p. 11: flexible con sonoridad, esa conexión, adaptándose, lento; admite pedal».
41. **22-K1/16(2)S-10a.** «Experimentar con velocidad [...] cuando estudies».
42. **24-K1/16(2)S-10c.** «Experimentar con [...] fuerza cuando estudies».
43. **58-K1/16(2)S-31c.** «P. 8, s. 2, c. 3: [...] metrallera para practicar».
44. **10-PI7/16(3)S-6a.** «Para alcanzar una interpretación de alto nivel hay que trabajar lento».
45. **26-PI7/16(4)S-17.** «C. 616: si ofrece dificultades el trémolo, trabájalo como un trino do doble sostenido – re sostenido».
46. **07-Po9/16O-4a.** «Primero trabajar sin pedal [...]».
47. **09-Po9/16O-4c.** «[...] luego pones pedal buscando más en la escala de grises».
48. **38-Po9/16O-26a.** «C. 57: estudiar *non legato* [...]».
49. **40-Po9/16O-26c.** «C. 57: [...] luego [estudiar] por grupos».
50. **43-Po9/16O-28.** «C. 72: practicar los *glissandi*».
51. **49-Po9/16O-33a.** «Trabajar por fragmentos [...]. Aunque eso tiene el peligro de fragmentar».
52. **50-Po9/16O-33b.** «Trabajar [...] por páginas. Aunque eso tiene el peligro de fragmentar».
53. **12-Ra9/16(2)S-11a.** «C. 232: estudiar por posiciones».
54. **15-Ra9/16(2)S-12b.** «C. 313: [...] Compases anteriores practicar la línea melódica tocándola aun si está dividida en las dos manos».
55. **21-A11/17(2)-8a.** «Primero se escucha la obra [...]».

56. **22-A11/17(2)-8b.** «[...] luego se vuelve a escuchar con la partitura que utilizarás para estudiarla y haciendo como de director».
57. **23-A11/17(2)-8c.** «Luego coges la partitura y la tocas a primera vista a una velocidad que no permita pararte con implicación emocional».
58. **26-A11/17(2)-8f.** «Después, coges la partitura, la empiezas a digitar (es bueno también que digitándola también te emociones; mejor está si esto lo haces fuera del piano para mejorar la escucha interna de la música)».
59. **29-A11/17(2)-8i.** «Una vez que esté digitada buscas información sobre el contexto histórico de la obra y del compositor en esa época».
60. **31-A11/17(2)-8k.** «Cuando ya lo tienes todo esto vuelves al piano y empiezas a analizar la estructura de las frases encontrando en cada frase pequeñas inspiraciones (ahí se descubren los elementos más pequeños de la pieza) siempre con todo el sentimiento adecuado ya al nivel de conocimiento que tenemos de la obra [...]».
61. **34-A11/17(2)-8n.** «Ya ahí comenzamos la memorización [...]».
62. **36-A11/17(2)-8o.** «[...] hasta que no la tengamos completamente memorizada no subimos la velocidad».
63. **38-A11/17(2)-8q.** «Teniéndola ya en la cabeza pasamos a la memorización corporal comprobando bien todos los movimientos (ajustados también al contexto de la obra) siempre conectados a la música».
64. **46-A12/17-12a.** «Trabajar hasta sentirse satisfecho con una obra, después pasar a otra y así progresarán a una velocidad increíble».
65. **63-A9/18-24a.** «Tocar variando un fragmento u obra en *fff* y muy rápido [...]».
66. **66-A9/18-24d.** «Tocar variando un fragmento u obra en [...] *staccato* y *ppp*, etc».
67. **99-A6/19-41a.** «Coges una página y la repites una y otra vez. Le subes velocidad conforme veas que todo lo que está escrito se cumple con fluidez y automatismo. Con las repeticiones ya casi la tendrás de memoria».
68. **106-A8/19-43a.** «Cantar (interiormente) ligado con dirección siempre adelante hasta el final. Gran frase».
69. **114-A10/19(2)-47a.** «Tocar ligado todo con todo. Derivado del canto ligado».

### **Observaciones**

1. **79-K12/150-24.** «Lo he tocado una vez (desde p. 11)».

2. **62-K1/16(1)S-40a.** «P. 19: los mismos acordes seguir practicando para romper cualquier barrera [...]».
3. **46-K1/16(2)S-22.** «Lo he repetido 3 veces desde p. 2 hasta p. 4, s. 2, c. 5».
4. **60-K1/16(2)S-32.** «Repetí desde la p. 6, s. 6, c. penúltimo hasta p. 10, c. 2».

### ***Tocar como versión definitiva***

1. **35-K12/15O-9b.** «[...] como serán en cuanto al resultado».
2. **43-K12/15O-15c.** «[...] haciéndolo como resultado final [...]».
3. **51-K12/15O-17d.** «[...] haciéndolo como resultado final [...]».
4. **64-K12/15O-20d.** «[...] como resultado final».

### **Memorización**

1. **35-A11/17(2)-8ñ.** «[...] comenzamos la memorización [...]».
2. **39-A11/17(2)-8r.** «[...] pasamos a la memorización corporal comprobando bien todos los movimientos [...]».
3. **103-A6/19-41e.** «Con las repeticiones ya casi la tendrás de memoria».
4. **104-A6/19-41f.** «La memoria no debe venir impuesta sino debe ser por la repetición constante».

### **Puesta en escena**

1. **01-K8/14-1.** «Academicismo lo hacemos en casa, en el escenario hay que dar algo nuevo».
2. **12-K10/15(1)O-7c.** «[...] pero una vez que interpretamos todo eso [es decir, el descontento con la técnica] se olvida [...]».
3. **13-K10/15(1)O-7d.** «[...] ya no criticamos [...]».
4. **14-K10/15(1)O-7e.** «[...] no juzgamos [...]».
5. **15-K10/15(1)O-7f.** «[...] observamos [...]».
6. **16-K10/15(1)O-7g.** «[...] dejando que vuele [...]».
7. **17-K10/15(1)O-7h.** «[...] ya no controlamos tanto».
8. **37-K11/15S-25a.** «*Scarbo* es virtuosismo impresionante, tú eres muy de reflexionar, despreocupa en el escenario [...]».
9. **38-K11/15S-25b.** «[...] luego [de despreocuparte en el escenario] escuchar».
10. **02-K1/16(2)S-2a.** «*Scarbo* se puede soltar más [...]».

## Contextualización o Análisis

1. **08-K5/140-2d.** «Sigue siendo una petición de amor, según Nino».
2. **10-K1/150-6.** «En realidad, esta obra aparenta ser un *perpetuum mobile* con el tema, al igual que lo es la segunda pieza con el elemento sobre el si bemol».
3. **33-K1/15S-17a.** «P. 3, s. 4, c. 5: esto es muy español [...]».
4. **01-Ro9/15(1)O-1.** *Ondina* es una sirena.
5. **31-Ro9/15(1)O-20.** «Su mejor grabación de *Gaspar de la Nuit* es la que hizo en los cincuenta sobre todo *Ondine* y *Le Gibet*».
6. **01-Ro9/15(2)L-1.** «*Le Gibet* significa el patíbulo, no la horca. El patíbulo era tal vez el título del grabado. *Le Gibet* sí es *La Horca*».
7. **21-Ro9/15(2)L-8c.** «Debussy escribe más mezclando colores».
8. **116-Ro9/15(3)S-52d.** «P. 14, c. último: [...] [funciona como] puente o preparación para lo que viene p. 15, s. 2».
9. **01-M9/15S-1.** «Es un gnomo».
10. **04-M9/15S-3.** «En realidad *Scarbo* es como un fantasma demoníaco, se muestra en elementos cortos».
11. **82-M9/15S-40b.** «P. 11, s. 1, c. 5: [...] Digamos que ahora no sólo termina en el primer tiempo sino que añade otra negra más en octava».
12. **51-K10/15(1)L-25d.** «Cuando alguien muere por causa natural es como muy triste pero tienes recuerdos de lo maravilloso de esa persona. En cambio, cuando es muerte por castigo no sólo pesa al que es castigado sino también a quien castiga y de alguna forma la humanidad se siente responsable».
13. **12-K11/15O-7.** «Si es buena música se alimenta de tradiciones en el buen sentido (no conservadores), comprende todos los logros, da su propio único aporte y da camino al siguiente».
14. **80-K12/15O-25.** «Leer las poesías de *Gaspard de la Nuit*».
15. **04-K1/16(1)-3.** «Ravel tenía fascinación por los relojes, por lo que hay dentro de ellos».
16. **11-K1/16(1)-8.** «Destacado: Cuentos Andersen, *La sirenita*, *Soldado de plomo* y *Bailarina*».
17. **84-K1/16(2)S-46.** «P. 18, s. 6, c. 3: esta parte como que hace guiño a *Ondine* en el sitio de máximo clímax».
18. **89-K1/16(2)S-50a.** «P. 20: justo el final también es como *Ondine*».

19. **01-PI7/16(1)-1.** «Me hace unas preguntas para saber qué sé sobre la obra. Me dice «¡Bravo!» cuando le respondo que la repetición es el elemento o material pianístico que une *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*».
20. **05-PI7/16(1)O-4.** «La tónica de la obra se compone de muchas más notas: do sostenido, re sostenido, mi sostenido, sol sostenido, la natural, si natural».
21. **06-PI7/16(1)O-5.** «El juego de armonías lo pone en relación con la *Vallée des cloches* de *Miroirs*».
22. **32-PI7/16(1)O-21b.** «La tónica que establece Ravel es muy rica: do sostenido, mi sostenido, sol sostenido, la natural y si natural».
23. **01-PI7/16(2)L-1a.** «*Le Gibet* = Armonía [...]».
24. **02-PI7/16(2)L-1b.** «[...] *Ondine* = Melodía [...]».
25. **03-PI7/16(2)L-1c.** «[...] *Scarbo* = Ritmo».
26. **06-PI7/16(2)L-4.** «Parecido de la melodía del p. 3, s. 1 a un western clásico *Toca la canción de la muerte para mi* (título en alemán)».
27. **01-PI7/16(4)S-1a.** «C. 314 y siguientes: revisa todas las tonalidades por las que pasa Ravel».
28. **02-PI7/16(4)S-1b.** «C. 314 y siguientes: [...] [hay] Relación mediántica».
29. **08-Ra9/16(1)O-6.** «Es curioso que *Ondine* empieza en el registro agudo y se va poco a poco hacia el registro grave».
30. **18-Ra9/16(2)S-14.** «Una de las diferencias entre Ravel y Debussy es que Debussy sigue más la técnica de Chopin y Ravel la de Liszt que se basa en la interválica interna de los acordes».
31. **64-V4/17S-38b.** «¡El re sostenido siempre está por ahí!»
32. **30-A11/17(2)-8j.** «[...] [buscar] información sobre el contexto histórico de la obra y del compositor en esa época».
33. **32-A11/17(2)-8l.** «[...] analizar la estructura de las frases encontrando en cada frase pequeñas inspiraciones (ahí se descubren los elementos más pequeños de la pieza) [...]».
34. **40-A11/17(2)-8s.** «[...] (ajustados también al contexto de la obra) [...]».

### Referencias ambiguas sin clasificación

1. **03-K8/14O-3a.** «C. 66: más libertad [...]».
2. **04-K8/14O-3b.** «C. 66: [...] [como un] Neptuno».
3. **14-K8/14L-9a.** «El pedal de si bemol tiene que molestar de lo insistente».

4. **15-K8/14L-9b.** «Hurgar en el sonido (idea de los clavos de Cristo parecido a Bach en la fuga en sol menor con la repetición del do en la primera aparición del sujeto, idea mía)».
5. **16-K8/14L-10a.** «Hay sentimiento y fascinación».
6. **17-K8/14L-10b.** «Escenario de horror, lamento».
7. **33-K12/14L-17b.** «[...] [el si bemol] que se quede en el oído por insistencia».
8. **34-K12/14L-17c.** «Tiene que llegar a resultar molesto como una obsesión».
9. **56-K1/15S-26a.** «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: son amenazantes [...]».
10. **60-K1/15S-26e.** «P. 13, s. 3, los cuatro primeros compases: [...] línea muy misteriosa y ocultista [...]».
11. **65-K1/15S-29a.** «P. 16: los primeros compases son como algo de hueso [...]».
12. **15-Ro9/15(2)L-5g.** «[...] un tanto percusivo».
13. **34-Ro9/15(2)L-15c.** «P. 2, c. 1, m.i.: [...] Un sonido como cuando te tapas la nariz».
14. **38-Ro9/15(2)L-16b.** «P. 2, c. 3: [...] Pero tiene que estar como en otro planeta [...]».
15. **39-Ro9/15(2)L-16c.** «P. 2, c. 3: [...] no muy positivo».
16. **62-Ro9/15(2)L-33.** «P. 4, s. 2, c. 2: el fa bemol-si bemol. Sobre todo la primera como cantando el anuncio del fin».
17. **115-Ro9/15(3)S-52c.** «P. 14, c. último: [...] Mismo elemento que p. 13, s. 4, cualquier c., como un ectoplasma que no se sabe qué es».
18. **06-M9/15S-4b.** «C. 2: [...] [el mi más agudo] (es como la luz)».
19. **08-M9/15S-5b.** «S. 2, c. 1, m.i., t. 2: [...] (esto sería la sombra de la luz anterior) [...]».
20. **28-M9/15S-13b.** «P. 2, s. 4, c. último, m.d.: [...] que parezca un murmullo diabólico».
21. **69-M9/15S-34b.** «P. 8, s. 6, c. 1: [...] la mano derecha como una auténtica sorpresa».
22. **84-M9/15S-42.** «P. 11, s. 5, cc. 1 y 2: es como una nueva inspiración».
23. **100-M9/15S-52a.** «P. 13, s. 5: desde aquí hasta cuando vuelve el desarrollo principal es como algo muy etéreo después de la gran intensidad de antes [...]».
24. **21-K10/15(1)O-10a.** «P. 2, s. 4: a partir de aquí la cuerda esa tensa que llevábamos hasta ahora con absoluta precisión se convierte en algo más».
25. **22-K10/15(1)O-10b.** «P. 2, s. 4: [...] Es como si un Neptuno empezase a crear más formas».

26. **23-K10/15(1)O-11.** «P. 2, s. 4: a partir de aquí la mano izquierda va cogiendo más profundidad».
27. **31-K10/15(1)O-15b.** «P. 7, s. 3: empieza a crear la tormenta [...]».
28. **32-K10/15(1)O-15c.** «P. 7, s. 3: empieza a crear la tormenta [...] pero como que está todo controlado».
29. **47-K10/15(1)L-24b.** «Ha faltado un poco más de horror».
30. **49-K10/15(1)L-25b.** «Este elemento puede simbolizar [...] el chirrido de la cuerda del ahorcado, debido a la fricción con la madera [...]».
31. **50-K10/15(1)L-25c.** «Este elemento puede simbolizar [...] también el propio balanceo del cadáver».
32. **53-K10/15(1)L-26b.** «C. 3: el elemento que aparece neutro [...] se podría interpretar casi como una sentencia [...]».
33. **54-K10/15(1)L-26c.** «C. 3: el elemento que aparece neutro [...] se podría interpretar casi como [...] un rezo [...]».
34. **56-K10/15(1)L-27a.** «C. 6: esto es más algo llegado desde el llanto [...]».
35. **57-K10/15(1)L-27b.** «C. 6: esto es [...] más subjetivo [...]».
36. **11-K10/15(2)S-6b.** «Penúltima p.: los acordes [...] hacia las estrellas [...]».
37. **12-K10/15(2)S-6c.** «Penúltima p.: los acordes [...] que quemen el tímpano [...]».
38. **08-K11/15O-4.** «Yo estaba todo el rato en acción. Más »contemplación«».
39. **13-K11/15O-8.** «Está a punto, un poco más impresionista es *Ondine*».
40. **20-K11/15S-12b.** «P. 8, s. 2, c. 3: [...] es [...] casi como una especie de casi danza, con carácter chulesco tenebrosamente».
41. **31-K11/15S-20.** «P. 4, c. 5: rabiosa».
42. **32-Ro12/15(1)O-17b.** «P. 9, s. 2, [...] sí *large* (grande)».
43. **64-Ro12/15(1)S-34c.** «P. 1, s. 3: [...] Debe ser un ectoplasma, está (se siente) pero no está».
44. **01-K12/15O-1a.** «Verdaderamente sentirse dentro [...]».
45. **02-K12/15O-1b.** «[...] como pez en el agua».
46. **37-K12/15O-11.** «»Música es único ruido en el universo«, escuchar eso cuando estés tocando».
47. **07-K1/16(1)-6.** «*Gibet* expresa horror».
48. **08-K1/16(1)-7a.** «*Scarbo* es curioso [...]».
49. **09-K1/16(1)-7b.** «*Scarbo* [es] intimidante [...]».
50. **10-K1/16(1)-7c.** «*Scarbo* [...] juega [...]».

51. **23-K1/16(1)O-18a.** «P. 3, s. 2: »misterioso« [...]».
52. **24-K1/16(1)O-18b.** «P. 3, s. 2: [...] yo [Nino] diría como en una nube».
53. **32-K1/16(1)O-22a.** «Clímax sin restricciones».
54. **37-K1/16(1)L-23b.** «[...] es más frío [...]».
55. **38-K1/16(1)L-23c.** «[...] austero con corazón congelado».
56. **39-K1/16(1)S-24.** «P. 1, s. último: que el elemento asuste».
57. **40-K1/16(1)S-25a.** «P. 2, s. 3: quiere asustar [...]».
58. **49-K1/16(1)S-32.** «P. 6, s. 2, c. 2: compás felino».
59. **51-K1/16(1)S-34a.** «P. 7, s. 1: elemento ligado en mano derecha tenebroso [...]».
60. **53-K1/16(1)S-34c.** «P. 7, s. 1: [...] bajo, profundo».
61. **16-K1/16(2)S-7a.** «P. penúltima, s. 5, c. 3, t. 2: como entrando otra vez en la sombra».
62. **17-K1/16(2)S-7b.** «P. penúltima, s. 5, c. 3, t. 2: [...] El c. siguiente como olas».
63. **19-K1/16(2)S-9a.** «P. 13, s. 5: «orquídea venenosa» (Lev Naumov)».
64. **20-K1/16(2)S-9b.** «P. 13, s. 5: [...] Mágico [...]».
65. **21-K1/16(2)S-9c.** «P. 13, s. 5: [...] bruma [...]».
66. **39-K1/16(2)S-18.** «P. 2, s. 4, c. 5: bruma».
67. **49-K1/16(2)S-25a.** «P. 4, s. 2, c. 7: malicioso [...]».
68. **50-K1/16(2)S-25b.** «P. 4, s. 2, c. 7: [...] para asustar».
69. **54-K1/16(2)S-29.** «P. 6, s. 6, c. penúltimo: hora de jugar».
70. **55-K1/16(2)S-30.** «P. 7, s. 3, c. 2: capas (bajo cascada)».
71. **68-K1/16(2)S-38a.** «P. 13, s. 5: partículas invisibles [...]».
72. **70-K1/16(2)S-38c.** «P. 13, s. 5: [...] [hacer] Magia pura [...]».
73. **71-K1/16(2)S-38d.** «P. 13, s. 5: [...] [hacer] alquimia [...]».
74. **87-K1/16(2)S-48.** «P. 19, s. 4, c. 5: resumiendo».
75. **11-PI7/16(1)O-9a.** «Recuerda cuando te acercas al mar cómo cambia el olor [...]».
76. **12-PI7/16(1)O-9b.** «Recuerda cuando te acercas al mar cómo cambia [...] el aire».
77. **05-PI7/16(2)L-3.** «Visualizar el escenario del poema: cadáver siendo comido por arañas, moscas, etc., inmisericordemente».
78. **05-PI7/16(4)S-3.** «C. 236: risas de *Scarbo* (según Plagge)».
79. **08-PI7/16(4)S-5b.** «C. 366: [...] Corresponde a cuando en el poema dice que *Scarbo* se hace tan grande como una iglesia».
80. **25-PI7/16(4)S-16.** «C. 616: sonajero».



81. **11-Po9/16O-5.** «El tema es una canción. Tocas tímido, que sea como con más vida».
82. **02-Ra9/16(1)O-2.** «*Ondine* podría ser más secreto».
83. **13-Ra9/16(1)O-10a.** «En el segundo tema (sol sostenido mayor) [no] secreto [...]».
84. **14-Ra9/16(1)O-10b.** «En el segundo tema (sol sostenido mayor) [...] más descubierto [...]».
85. **15-Ra9/16(1)O-10c.** «En el segundo tema (sol sostenido mayor) [...] asertivo».
86. **16-Ra9/16(1)O-11.** «El bajo más aterrador en c. 45».
87. **24-Ra9/16(1)O-17.** «La sucesión de acordes mayores Raekallio las interpreta como las carcajadas de *Ondine*».
88. **06-Ra9/16(2)S-6.** «En *Scarbo* me gustaría más sentir un sonido como un soplo».
89. **05-V4/17S-2c.** «P. 1, s. 2, c. 2, m.i.: [...] Esto como *tamburo militare* cuando se quede sola en el último grupo».
90. **57-V4/17S-34b.** «P. 13, s. 5: [...] la luz del día viene y *Scarbo* ya no tiene poder».
91. **49-K7/17(1)S-26a.** «P. 8, s. 2, c. 3: baile descarado [...]».
92. **02-K1/20S-1b.** «Juega un poco más».

### ***Referencias ambiguas con instrumentos musicales***

1. **66-K1/15S-29b.** «P. 16: los primeros compases con como [...] castañuelas [...]».
2. **14-Ro9/15(2)L-5f.** «Este elemento se puede representar como una campana [...]».
3. **32-Ro9/15(2)L-15a.** «P. 2, c. 1, m.i.: una campana oscura [...]».
4. **61-Ro9/15(2)L-32b.** «P. 4, s. 1, c. 2: [...] pulgar como un oboe».
5. **65-Ro9/15(2)L-35a.** «P. 4, s. 4, c. 2: siempre la misma campana [...]».
6. **162-Ro9/15(3)S-72.** «P. 20, s. 4, c. 6: como *pizzicato* de arpa».
7. **48-K10/15(1)L-25a.** «Este elemento puede simbolizar la campana que en un pueblo suena cuando alguien fallece [...]».
8. **66-K1/16(2)S-37a.** «P. 12, s. 3: campanas de la iglesia [...]».
9. **56-V4/17S-34a.** «P. 13, s. 5: todo aquí son campanas [...]».
10. **53-K7/17(1)S-29.** «P. 13, s. 3, c. 5: me gusta el re sostenido primero como campana».

## Otros

### *Alusión a otra clase*

1. **05-K12/14O-2.** «Importante leer lo que dice Patsy Toh en anterior página [véase la primera clase de este anexo]».

### *Valoraciones sin relación con otras categorías*

1. **07-K11/15O-3d.** «Le ha gustado bastante».
2. **01-K1/16(1)-1.** «¡Está muchísimo mejor!»
3. **01-K1/16(2)-1.** «Han mejorado las tres piezas».
4. **01-Ra9/16(1)O-1.** «Has hecho muy buenas cosas».

### *Ininteligibles*

1. **158-Ro9/15(3)S-70g.** «P. 20, s. 3: [...] En la partitura están puestos [los pedales]».
2. **02-Ro12/15(2)S-2.** «P. 3, c. 5: quizá la síncopa un poco más clara».
3. **18-Ro12/15(2)S-10.** «P. 10: aquí me dice una posibilidad de digitación».
4. **76-K12/15O-23e.** «[...] adaptándose [...]».
5. **35-K1/16(1)O-22d.** «La *acciaccatura* antes de la próxima p. bajo re sostenido».
6. **67-K1/16(2)S-37b.** «P. 12, s. 3: [...] el trino de antes».
7. **10-PI7/16(1)O-8.** «Arreglos en *Ondine* están en la partitura que estudié con él y luego también hay en la partitura que me dio (Wiener Urtext edition)».
8. **21-PI7/16(1)O-15.** «Le da mucha importancia a las progresiones armónicas».
9. **52-V4/17S-31.** «P. 12, s. 2, c. 3, m.d.: *break a neck*».
10. **52-A3/18-16.** «Si quieres destacar otra vez tiene que escucharse la resolución de dicha voz si no se escuchan como melodía».



## **7.8. Interpretación de *Gaspard de la nuit***

Este apartado es el correspondiente a la interpretación grabada por el autor del trabajo Francisco José García Verdú de la obra *Gaspard de la nuit* de Ravel en el concierto ofrecido en *La Sala de la Muralla* del Colegio Mayor Rector Peset de la Universidad de Valencia en Valencia el 14 de enero de 2020. Esta ejecución forma parte del trabajo de investigación autoetnográfico y performativo que se puede consultar en el capítulo 4 y viene expresamente referenciado en el punto *Reflexión sobre los resúmenes y apuntes* (4.4). La interpretación se ha entregado en formato digital al repositorio institucional de la Universitat Politècnica de València. A continuación, se presenta el folleto del concierto para demostrar la interpretación de la obra mencionada.

**DIMARTS 28 DE GENER, A LES 19 H.**

Auditori Joan Plaça del Jardí Botànic  
Miguel Albenca, clarinet  
Álvaro Márquez, piano  
Álvaro Blázquez, bateria  
Marina Comes, flauta  
Autors: J. Coltrane, B. Goodman, C. Corea, etc.

**DIMECRES 5 DE FEBRER, A LES 19 H.**

Capella de la Sapiència del Centre Cultural La Nau  
Jenny Castro Jiménez, soprano  
Adrià Gràcia Gálvez, clavicèmbal i piano  
Autors: B. Strozzi, G. Fauré, J. R. Gil-Tàrraga, etc.

**DIMARTS 11 DE FEBRER, A LES 19 H.**

Sala de la Muralla del Col·legi Major Rector Peset  
José Benjamin Falces Vaquero, saxòfon  
Alessandro Soccorsi, piano  
Obres de J. Benjamin Falces  
*Cicle Joves Intèrprets de l'Institut Valencià de Cultura*



**DIMARTS 18 DE FEBRER, A LES 19 H.**

Auditori Joan Plaça del Jardí Botànic  
*Alumnes del XI Curs d'Interpretació Pianística*  
Isidro Navarrete, Antonio Piris i Miguel Torner, piano  
Autors: F. Liszt, R. Schumann, etc.

[www.uv.es/cultura](http://www.uv.es/cultura)

**AULA de MÚSICA**

Vicerektorat de Cultura i Esport

Francisco José García Verdú, *piano*

**COL·LEGI MAJOR RECTOR PESET**

SALA DE LA MURALLA

DIMARTS, 14 DE GENER, 19 H

Entrada Lliure. Aforament limitat

**CONCERTS  
HIVERN 2020**



**CMRPESET**  
UNIVERSITAT ID VALÈNCIA

**Sala de la Muralla**  
Plaça Forn de Sant Nicolau, 4  
46001 València

UNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA



GENERALITAT  
VALENCIANA



INSTITUT  
VALENCIÀ  
DE CULTURA

### Francisco José García Verdú, *concertista de piano i compositor*

Guardonat amb 45 premis internacionals i nacionals, ha guanyat a més 39 primers premis. Per citar-ne alguns, Mundi Awards 2019, Concurs Internacional Frechilla Zuloaga de Valladolid, Premi Alexander Scriabin de París, Premi de la Societat de Concerts d'Alacant, Premi Marisa Montiel de Linares, Infanta Cristina de Madrid, Premi Internacional Lagny sur Marne (França), Premi Internacional Eivissa, Ciutat de Carlet, Ciutat de Llíria, Maria Herrero de Granada, Premi Iberia "Arthur Rubinstein", International Music Competition "Grand Prize Virtuoso" de Londres, nomenat Artista de l'Any 2017, entre altres.

A 10 anys visita, en una audiència al Palau de la Zarzuela, a la reina Letizia amb la Fundació Teresa Rabal, fruit dels seus 2 primers premis en els televisats Veo Veo. La revista *Magazine* el descriu com a "jove extraordinari".

Dos anys després, el PHACE (Patronat Històric Artístic Cultural d'Elx) li va atorgar la distinció honorífica "Segell d'Elx" per enaltir el nom de la ciutat amb els seus èxits musicals. Nascut el 29 de desembre de 1996 a Elx (Baix Vinalopó), es forma musicalment i acadèmicament a Espanya, Anglaterra i Àustria a centres tan prestigiosos com la Royal Academy of Music de Londres, el Conservatori Superior de Música Oscar Esplà d'Alacant, el Centre Superior Katarina Gurska de Madrid, la Universitat Mozarteum de Salzburg, el Conservatori Superior del Liceu de Barcelona... amb els anomenats mestres: Nino Kereselidze, Patsy Toh, Jacques Rouvier, Eliso Virsaladze, Dmitry Bashkurov, Albert Attenelle i Jesús María Gómez, entre altres; al mateix temps obté 20 matricules d'honor en acabar les carreres de Piano i Composició.

Ha realitzat nombroses actuacions com a solista i músic de cambra i concerts en tot el panorama nacional i internacional: Duke's Hall de Londres, Auditori Manuel de Falla, Auditori Miguel Delibes i Teatre Zorrilla de Valladolid, Palau de la Música de València, Gran Teatre i Palau Altamira d'Elx, Teatre Principal i ADDA d'Alacant, Auditori de Courchevel (França), Universitat Mozarteum de Salzburg, Ateneu i Palau Cibeles de Madrid, etc.

Ha debutat al Royal Albert Hall de Londres (Elgar Hall) i ha interpretat concerts amb les orquestres simfòniques de Castella i Leó, d'Elx, del CSMA i del CSKG. Ha realitzat enregistraments per a RNE "Radio Clàssica", en el programa "La Partytura" d'IntereconomiaTV i el Festival "Must Talent" sota la direcció de Ramón Torrelledo, a més de concerts solidaris per a la Fundació Hospitalària "Orde de Malta" a Espanya, UNICEF, Mans Unides i Creu Roja.

Com a compositor, ha escrit vint composicions. Ha fet tres estrenes absolutes mundials, dues per la Banda Simfònica d'Alacant el 2019 i una per l'Orquestra Simfònica de Felanitx a Palma. Durant 3 anys ha sigut becat per CulturArts de la Generalitat Valenciana, gràcies a la qual ha fet cursos d'alt perfeccionament al CSKG.

Posseeix el títol superior de música en Interpretació de Piano i Composició, el màster oficial en Interpretació Solista i el màster oficial en Interpretació Solista de Música Espanyola, Moderna i Contemporània del Centre Superior Katarina Gurska de Madrid/ RCSMM amb Nino Kereselidze, Lucca Chiantore, Paulino Capdepon Verdú, Marta Zabaleta, Cristina Aguilar Hernández, Javier Suárez Pajares, per citar-ne alguns; el màster oficial universitari en Professorat d'Educació Secundària Obligatoria i Batxillerat, Formació Professional i Ensenyament d'Idiomes en l'especialitat de Música per la Universitat d'Alacant.

*"Pulsació exquisida i contrastada, neteja de so, so cristal·lí en cada nota. Si ca buscar-ne models, bé ens podria recordar Verdú el gran Brendel. La precocitat en la seua carrera no resta profunditat a la seua musicalitat ni perfecció a la seua execució".*  
Crítica de Victoria M. Niño i Emiliano Allende. *El Norte de Castilla* del 17/11/2017. Final del Premi Internacional de Piano Frechilla Zuloaga 2017 de Valladolid.

[www.franciscojosegarciaverdu.com](http://www.franciscojosegarciaverdu.com)

## PROGRAMA

<i>Preludi i Fuga núm. 4 del clavecí ben temprat II BWV 873</i>	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
<i>Estudi op. 25 núm. 11</i>	Frédéric Chopin (1810-1849)
<i>El Puerto</i>	Isaac Albéniz (1860-1909)
<i>Gaspard de la Nuit</i>	Maurice Ravel (1875-1937)
<i>Ondine Le Gibet Scarbo</i>	
<i>Sonata núm. 7 Op. 83</i>	Serguei Prokófiev (1891-1953)



## 7.9. Partitura de *Gaspard de la nuit*

Es relevante mencionar que la numeración de los compases de *Ondine* en esta partitura (Ravel 2005) es errónea pues no tiene en cuenta la anacrusa inicial. Por lo tanto, cuando escribe un número de compás debería leerse uno menos. Por ejemplo, donde pone 3 se lee 2, y así sucesivamente.



# GASPARD DE LA NUIT

à Harold BAUER

## I. Ondine

*Lent*  
**PIANO** *ppp*

2 *re*  
*Do# (6m)*

3  
*très doux et très expressif*  
*Do# (2M 6m 7m)*

5  
*1 Do# (7M)* *la# (7m)* *2 La# (2M 7m)*

7

9  
*re# (2M 6M 7m)* *2 Si (2M 7m)* *re# (2M 6M 7m)* *2 Si (2M 7m)*

© 1909 Éditions DURAND  
Paris, France

D. & F. 15646

Co-propriété de ARIMA et KENTON FINANCIAL Corp.  
Représentation exclusive par les ÉDITIONS DURAND  
Tous droits réservés pour tous pays.

GASPARD DE LA NUIT

11

*toujours pp*  
5 f# (4)      3 Si (7m)      4 f# (4 7M)

13

15

2 Do# (2M 6m 7m)

17

*ppp*  
do# (2M 4 6M)      4 Miam (4ov 7M)

19

*pp*  
5 do# (2M 6M)      Miam (4ov 7M)

Cédez légèrement

21 *p*

do# (2M 4J 6M) 4 Mi aum (4aum 7M) 2 do# (2M 6M)

23 *ppp*

2 Re# (2M 4J 7m) re# dis (2m 4dis 7m) re# dis no 3° (2m 4dis 6dis 7dis)

2<sup>a</sup> Re# escala completa

25 *p*

Re# (2M 4J 7m) re# dis (2m 4dis 7m) Re# (2m 7m) Re# (2M 4J 7m)

27 *p*

si# dis (4dis 7m) Mi# (2M 7m) Mi# (2m 7m)

Un peu retenu

29 *p*

4 Mi aum (4aum) Si (2M 7m) 3 Sol# (2m 7m)

au Mouvt

31

*pp* *ppp*

Sol# Sol# (6m)

33

*pp* *f#*

Sol# (2M 6m 7m) 6 f# (4l 6M 7M)

35

37

*pp*

5 Sol# (6m) 2 Sol# (2M 6m 7m)

39

*p*

Fa# (2M 6M 7m) fa# (2m 4l 7m)



48

pp

2 D<sub>0</sub> (2M 6m 7m)      3 Solb (4aum 7m)

Detailed description: This system contains measures 48 and 49. The right hand features a complex, multi-measure rest with a melodic line above it. The left hand has a simple accompaniment. Handwritten notes below the staves indicate fingerings: 2 D<sub>0</sub> (2M 6m 7m) and 3 Solb (4aum 7m).

49

2 D<sub>0</sub> (2M 6m 7m)      3 Solb (4aum 7m)

Detailed description: This system contains measures 49 and 50. Similar to the previous system, it features a complex multi-measure rest in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. Handwritten notes below the staves indicate fingerings: 2 D<sub>0</sub> (2M 6m 7m) and 3 Solb (4aum 7m).

50

très doux

2 D<sub>0</sub> (2M 6m)      D<sub>0</sub> (2M 7m)

Detailed description: This system contains measures 50 and 51. The right hand has a melodic line with a multi-measure rest. The left hand has a simple accompaniment. The instruction 'très doux' is written above the right hand. Handwritten notes below the staves indicate fingerings: 2 D<sub>0</sub> (2M 6m) and D<sub>0</sub> (2M 7m).

51

pp

L<sub>a</sub> (6m 7m)      4 Mib (2M 4aum 6M 7m)      L<sub>a</sub> (6m)

Detailed description: This system contains measures 51 and 52. The right hand has a melodic line with a multi-measure rest. The left hand has a simple accompaniment. The instruction 'pp' is written above the right hand. Handwritten notes below the staves indicate fingerings: L<sub>a</sub> (6m 7m), 4 Mib (2M 4aum 6M 7m), and L<sub>a</sub> (6m).

52

p le chant bien soutenu et expressif

L<sub>a</sub> (2m 6m 7m)      2 Sol (2M)

Detailed description: This system contains measures 52 and 53. The right hand has a melodic line with a multi-measure rest. The left hand has a simple accompaniment. The instruction 'p le chant bien soutenu et expressif' is written above the right hand. Handwritten notes below the staves indicate fingerings: L<sub>a</sub> (2m 6m 7m) and 2 Sol (2M).

Musical notation for measures 54-55. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns, and the lower staff contains a bass line with chords and eighth notes. Handwritten annotations below the staves include '3 Fa (2M 6M 7m)' under measure 54, '5 Re' under measure 55, and 'la dis (2m 4 dis 7m)' under measure 55.

Musical notation for measures 56-57. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *mf*, *f*, and *mf*. The lower staff contains a bass line with chords and slurs. Handwritten annotations below the staves include 'La (2m 6m 7m)' under measure 56, 'Sol (2M)' under measure 57, and 'Do# (2m 7m)' under measure 57.

Musical notation for measures 58-59. The system consists of two staves. The upper staff has a complex melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *f*. The lower staff contains a bass line with chords and slurs. Handwritten annotations below the staves include '3 la#', '6 mi (6M)', and 'Sol (6M 7m)' under measure 58, and '3 la#', '6 mi (6M)', and 'Sol (6M 7m)' under measure 59.

Musical notation for measures 59-60. The system consists of two staves. The upper staff has a complex melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *f*. The lower staff contains a bass line with chords and slurs. Handwritten annotations below the staves include 'Do# (2m 7m) la#', '3', '6 mi (6M)', and 'Sol (6M 7m)' under measure 59, and 'Do# (2m 7m) la#', '3', '6 mi (6M)', and 'Sol (6M 7m)' under measure 60.

60

Do# 3 la# 6 mi (6M) D#faum (2M 7m) 4 fa (2M 4I)

61

3 do# (2m 4I) 4 si (4I)

62

fa (2M 4I 6M)

63

augmentez peu à peu

5 Sol# (2M 6M 7M) fa# (2M 6M 7M)



Retenez

65 *Un peu plus lent* *Do# (2M 6M 7M)*

67 *ff* *si (2M 4J)* *sol (2M)* *4sol (2m 4J)* *re# (2M)* *3re# (2m 4dis 7m)* *2 fa# (2m 7m)*

68 *si (2M 4J)* *sol (2M)* *4sol (2m 4J)* *re# (2M)* *3re# (2m 4dis 7m)* *3 fa# (2m 7m)*

69 *mf* *si (2M 6M 7M)*

Retenez

71 *p* *Red.*

D. & F. 15646

Encore plus lent

73

*le plus p possible*

*glissando*

la Do escala completa

74

au Mou (Un peu plus lent qu'au début)

75

*toujours ppp*

*glissando*

*ppp*

Fa# (2M 6M 7M) Fa# (6M 7M)

77

*un peu en dehors*

5 Re (2M 7m) 5 Fa (2M 7M) Fa# (6M 7M)

78

5 Re (2M 7m) 3 Sol# (2m 7m) Fa# (6M 7M)

80

*p*

Re# (2M 7m)

Sol# (2M 6M 7m)

Detailed description: This system contains measures 80 and 81. Measure 80 features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a bass line. A large slur covers both hands. Handwritten notes below the staff indicate 'Re# (2M 7m)' and 'Sol# (2M 6M 7m)'. Measure 81 continues the melodic and bass lines.

81

*pp* *expressif*

3 M<sub>6</sub> (2M 6m 7m)

Sol# (2M 6M 7m)

Detailed description: This system contains measures 81 and 82. Measure 81 is marked *pp* *expressif*. The right hand has a complex, rapid melodic passage. The left hand has a bass line with some chords. Handwritten notes below the staff indicate '3 M<sub>6</sub> (2M 6m 7m)' and 'Sol# (2M 6M 7m)'. Measure 82 continues the melodic and bass lines.

(82)

*p*

3 M<sub>6</sub> (2M 6m 7m)

Sol# (2M 6M 7m)

Detailed description: This system contains measures 82 and 83. Measure 82 continues the melodic and bass lines. Measure 83 is marked *p*. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Handwritten notes below the staff indicate '3 M<sub>6</sub> (2M 6m 7m)' and 'Sol# (2M 6M 7m)'. Measure 83 continues the melodic and bass lines.

84

*pp*

*pp*

Très lent

Re (6M)

Detailed description: This system contains measures 84 and 85. Measure 84 is marked *pp*. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a bass line. A large slur covers both hands. Handwritten notes below the staff indicate 'Re (6M)'. Measure 85 is marked *pp* and *Très lent*. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Measure 85 continues the melodic and bass lines.

Rapide et brillant

89

*ff*

*p*

3 do, (2m 4 dis)

3 si b (2m) 3 do (2m) 3 fa (2m)

3 do (2m) 3 si b (2m) 3 re# dis (2m 7m)

Retenez peu à peu

*ppp*

#7

Do# (6m)

au Mouvt du début

90

bien égal de sonorité

2

Sans ralentir

91

à Jean MARNOLD  
II. Le Gibet

Très lent  
Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin

PIANO *pp* *un peu marqué*

*Sourdine durant toute la pièce*

*p* *expressif*

*mib no 3 (2M)* *sib no b* *do dis no 5 (7m)* *sib dis*

*expressif*

*sib dis (7m)* *5 Mib (7m)* *5 sib* *sib dis*

*p*

*5 sib no 3 (2m 4 7m)* *3 sib (2M 7m)* *3 Sol baum (7M)* *Sib (2M 7m)*

© 1909 by Éditions DURAND  
Paris, France

D. & F. 15646

Co-propriété de ARIMA et KENTON FINANCIAL Corp.  
Représentation exclusive par les ÉDITIONS DURAND  
Tous droits réservés pour tous pays.

15

*mf*

*m.d.*

*pp*

*m.g.*

5 Lab no 3 (2H) 5 M<sub>b</sub> no 3 (2H) =

19

*un peu en dehors*

*m.d.*

*m.g.*

*ppp* *très lié*

pedal mib

3 Do baun (7m) M<sub>b</sub> (2M7m)

7 Sib (7m) (2M4m7m) 7 Sib baun (2M4m7m)

22

*toujours ppp*

*m.d.*

*m.g.*

*m.d.*

pedal lab

25

*un peu marqué*

*m.d.*

*p*

pedal sol

sol dis (2m 4dis 6+ 7dis 7m)

3<sup>da</sup> (2m 4 6m) (2m 7m) 3<sup>da</sup> (2m)

3<sup>da</sup> (2m 4dis)

Musical score for measures 28-30. The piece is in 6/4 time. The right hand has a melodic line with a slur over measures 28-30. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Handwritten annotations include *m.d.* above the right hand in measure 29, *La (2m 7m)* below the left hand in measure 29, and *3 la# (2m 4 dis)* below the left hand in measure 30.

Musical score for measures 31-33. The right hand continues the melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Handwritten annotations include *m.g.* above the right hand in measure 32, *Sib no 5 (7m)* below the left hand in measure 31, *Sol* below the left hand in measure 32, and *Mib (24 7m)* below the left hand in measure 33.

Musical score for measures 34-36. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Handwritten annotations include *m.d.* above the right hand in measure 35, *Mib (2m 7m)* below the left hand in measure 34, *do dis (7m)* below the left hand in measure 35, *pedal do* below the left hand in measure 35, *do dis (2m 4 1 7m)* below the left hand in measure 36, *2 Sib no 3 (24 1m)* below the left hand in measure 36, and *mi (4 dis)* below the left hand in measure 36.

Musical score for measures 37-40. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Handwritten annotations include *do dis (7m)* below the left hand in measure 37, *3 Lab (24) do dis (2m 1m)* below the left hand in measure 38, *Sib no 3 (24 7m) do dis (7m)* below the left hand in measure 39, and *do dis (7m)* below the left hand in measure 40.

40 *ppp* très lié

8<sup>a</sup> bassa  
5<sup>a</sup> mib (2m 4J 7m)

8<sup>a</sup> sol'dis

43 *ppp* *mp*

8<sup>a</sup> sol'dis  
5<sup>a</sup> mib (2m 4J 7m)

46 *ap* *p* *pp*

8<sup>a</sup> Sib no 3 (4J 7m)  
2 Lab no 5 (2M 4aum 7m)

49 *ppp*



à Rudolph GANZ  
III. Scarbo

**Modéré**

PIANO *pp*

*sourdine sol # no 3*

*M<sub>2</sub> (bavn)*  
*résolution de la 6<sup>e</sup> arm*

*très fondu, en trémolo*  
*ped*

*très long*

*8<sup>a</sup> bassa*

En ac - - cé - - lé - - rant

**Vif**

*pp subito* *ff*

1 2

D. & F. 15646

au Mouvt (Vif)

32 *mf* *ff*

Re# (2m 6m) 7 Mi (4m 7M) do# (2M) 3 Do# (2M 6M)

37 *mf*

2 Re

45 *p* *pp* Sans ralentir

2 Re

52 *pp* un peu marqué

3 Sol aum (7m) 7 do# (2m 7m) 3 Sol aum (7m)

58

64

2 Re Sol# (7m) Re aum

70

1 2 3 *pp*

2<sup>da</sup>  
3<sup>Sol<sup>um</sup> (7m)</sup>

do# (2m 7m)

78

*pp*

7<sup>Do# (2m 7m)</sup> 7<sup>do# (2m 7m)</sup> 5<sup>Sol (7m)</sup>

84

3<sup>M<sub>4</sub> (7m)</sup> La#<sup>no 5 (7m)</sup>

90

*f* *pp*

mi#<sup>dis (7m)</sup> sol# (2M<sup>4</sup>um 7M)

Re#

95

*p*

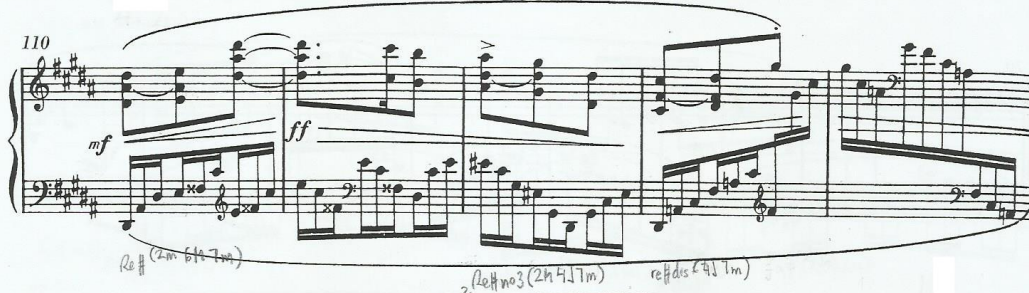
Sol<sup>um</sup> no 5 (7m) Re# 3<sup>la dis no 5 (7m)</sup>

102

*mf* *ff*

8

110



*mf* *ff*

Re# (2m 6/4 7m) 2 (Re# no3 (2h 4/7 7m) re# dis (4/7 7m)

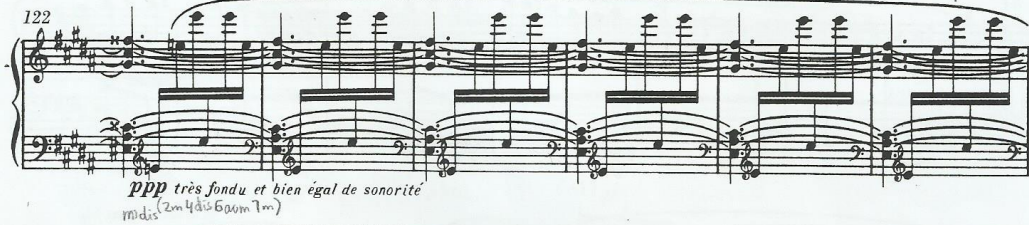
115



*p* *dim.* *pp*

8-1 \* sourdine!  
si dis (4/4 7m) sol dis (2m 6/4 7m)

122



*ppp* très fondu et bien égal de sonorité

m dis (2m 4/4 6/4 7m)

128



*pp* *ppp*

la (4/4 7m) 7 fa dis (2m 6/4 7m)

135



*ppp*

141



*pp* *ppp*

Sol (7m) re# dis (2m 6/4 7m)

147

ap ap  
pp ppp

5 Fa# (2M 7m) 3 sol# (7m) 7 re#dis (2m 6dis 7m)  
Sol# no3 (2M 7m)

153

pp sans arrêt pp

2 mi (2m) La b (2M 7m)

159

f p mf p

re (4dis 7m) re dis (4dis 6dis 7m) do dis (1m) ap - sib (7m)

165

mf sans arrêt pp

5 sol dis no3 (2M 7m) sib 5 mi dis (2m)

171

pp

sib dis no3 (7m) sib

177

p

sib dis no3 (7M) sib mi b (2M 7m) la dis (2m 7dis)

183

Handwritten annotations: *mi<sup>b</sup> (4<sup>av</sup>m 7m) mi<sup>b</sup>*, *mi<sup>b</sup> (4<sup>av</sup>m 7m)*, *p*

189

Handwritten annotations: *mi<sup>b</sup> (4<sup>av</sup>m 7m) mi<sup>b</sup>*, *re<sup>#</sup> dis (2m 7m)*, *3 sol<sup>#</sup> (2m 4ds) sol<sup>#</sup>*, *mf*

194

Handwritten annotations: *mf*, *f*, *la*

200

Handwritten annotations: *mf*, *ff*, *re<sup>#</sup> dis (2m 4ds)*, *sol<sup>#</sup> (2m 4ds 7m)*, *8*, *re<sup>#</sup> dis (2m 7ds)*

205

Handwritten annotations: *pp*, *Fa<sup>#</sup> pedal for mp*, *Re<sup>av</sup>m (6<sup>av</sup>m 7m)*

211

Handwritten annotations: *un peu marqué*, *pp*, *Re<sup>av</sup>m (7m)*

217

ppp pp

7 sol# (2m 7m) 3 Re arm (7m)

222

227

ppp 3 8-

5 sol# (2m 4m 7m)

232

f 8- pp

237

3 La arm (7m) ppp pp

7 re# (2m 7m)

243

ppp

D. & F. 15646

249 *ppp* *f*

8-  
5 re# (2m 4l 7m)

254 *pp*

Soll# 7 Sol no 5 (7M) 3 mi Soll# no 3 re#

259 *p* *pp*

5 fa 3 do#

265 *ppp*

7 Sol (2aun 6aun 7M) 9a (2e (2M 4l 6m 7M))

270 *pp* *ppp* *pp*

9a (7M) 5 (7M)

276 *ppp* *pp*

5 mi# dis (2m 4l 7m) 7 do# dis (2m 4l 7m) 3 Sol 7 Sol b no 5 (7M) 3 mi 5 dis (7m) 5 Mi do =



282

Sol 5 mi b (7m) = 3 Si (7M)

287

7 Mi b (2m 7M) Sol mi b (7m) = 5 Mi (7m) 4 La # dis (2m 4 dis 7m) 3 Mi

mf ppp

292

7 Mi b nos (7M) do Sol # (7m) 5 Do # la

298

5 Mi 5 do (7m) 5 Mi 5 Lab (7M) 3 Mi do (7m) 7 Do (2M 7M) =

303

Si b 7 mi dis (2m 4 dis 7m) 7 Si b (7m) 7 Lab (2m 4 7m) =

308

5 Lab (4 1 7m) Si b (7m) 2 Lab (2m 4 1 7m) = 5 Re si b (7m) Si b (7m) =

D. & F. 15646

313 *f* *ppp*  
8x  
re# (4dim)

318 *pp*  
3 re# (2m 4dis 7m)

323 *p* *f*  
si mi#dis (2m 7m) 2nd (2M)

328 *dim.*  
2nd 3si (2m 4dis 7m)

332 *f* *dim.*  
8- 2 Sol (2M) 5 Sol

336 *mf* *mf*  
3 re 5 Sol 2 Sol (2M) mi#dis no 3 (7dis) 3 Sol

341 *f* *mf* *marqué* *ap*

346 *ff* *ap* *ap* *ap*

351 *p* *mf* *ap*

356 *f*

361 *mf*

366 *ff* *Un peu retenu*

372 *ff* *p*

379 *pp* *ppp*

386 *expressif* *ff*

392 *p* *Red. sib (2H 7m)* *du mouvt précédent* *sourdine*

397 *pp*

403

409

*ppp*

8

414

418

*ppp*

8 bassa

re $\frac{1}{2}$  (Am 4 $\frac{1}{2}$  8 $\frac{1}{2}$  Tin)

424

8

$\text{♩} = \text{♩}$  du mouv<sup>t</sup> précédent

430

*toujours ppp*

*pp un peu marqué*

432

434

$3 M_i (7m)$   $Do\# (4dis)$   $3 M_i (2m 7m)$

436

$3 Do\# M_i (7m)$   $3 M_i (2m 7m)$

438

*sol dis (2m 7m)*

440

*toujours pp*

$3 re\# (2m 4dis 7m)$

442

444

$do\# (2m 4dis 7m)$

446

448

*ppp*

11 23 11 23 11 23

2 *pedal re* sol<sup>♯</sup>(7m) fo<sup>♯</sup>(7m) = sol<sup>♯</sup>(7m) la(7m) si<sup>b</sup>(7m) =

450

si(7m) do(7m) =

452

En ae - - - cé - - -

si<sup>♯</sup>(7m)

454

14 23 14 11 23 11 23

Do<sup>♯</sup>(2M 7m) Re<sup>♯</sup>(7m) =

457

- rant

4 1

Toujours en accélérant

460

*p*

3 Sol (7m) 3 Sol cum (7M)

11 23

1<sup>er</sup> Mouvt (Vif)

464

*p*

Sib (2M7m) Sib no 5 (4dis boom)

11 bb 23

468

*f*

Sol # pentatonica

Sol # no 5 (4dis boom)  
La no 5 (4dis boom)  
Mi no 5 (4dis boom)

1 3 23 1 23 1 1 23 11 23 11

473

*ppp*

Sol # (2m 4dis 7m) \*

478

*p*

Sol # (2m 7M)

484

*p*

Sol (7M)



490

pp

Red. \* 5<sub>s</sub> (2H 7m)

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 490 to 495. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Handwritten annotations include 'Red.' and an asterisk under the first and fourth measures, and '5<sub>s</sub> (2H 7m)' under the second measure.

496

fa# fa#dis (7m) = 3 Re (2H 7m)

Detailed description: This system contains measures 496 to 501. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Handwritten annotations include 'fa# fa#dis (7m) = 3 Re (2H 7m)' at the bottom.

502

p

Fa# (2H 7m)

Fa#no3 (2H 7m)

Fa#no3 (2H 7m) =

Detailed description: This system contains measures 502 to 507. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. Handwritten annotations include 'p', 'Fa# (2H 7m)', 'Fa#no3 (2H 7m)', and 'Fa#no3 (2H 7m) ='.

508

p

Mi6 (2H 7m) fa dis (4 dis 6 dis 7m)

Detailed description: This system contains measures 508 to 512. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. Handwritten annotations include 'p' and 'Mi6 (2H 7m) fa dis (4 dis 6 dis 7m)'.

513

ap

Mi6 (2H 7m) fa (7m) =

Detailed description: This system contains measures 513 to 518. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. Handwritten annotations include 'ap' and 'Mi6 (2H 7m) fa (7m) ='.

519

sans arrêt pp

Mi no5 (7m) fa s. dis (2m 7 dis)

ppp

mp

Detailed description: This system contains measures 519 to 524. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. Handwritten annotations include 'sans arrêt pp', 'Mi no5 (7m) fa s. dis (2m 7 dis)', 'ppp', and 'mp'.

D. & F. 15646

525

pp mf ppp

fa  
fa no3 (4ds 7m)

531

p mf pp

fa  
5 sib  
mids (2m 7ds)

537

p

5 sib no3 (4ds 7m)  
sib

543

mf p

5 sib no3 (4ds 7m)  
sib

549

f

re# (2m 4ds 7m)  
re# ds (2m 7ds)

554

p p subito

fa Do Doaum  
5 re# ds (2m 4ds 7ds)  
sol# (2m 4ds 7m)  
5 si (2m 4ds 7m)

En retenant un peu Un peu moins vif

559

ff fff

Fa (2H 7m) do (2H 7m) re (2m 4bis 7m) Do (2m 7m) Sol (6bis) Si

564

mf ff fff mf

La (6bis) (2H) Sol

570

ff fff p

Mi (6bis) (6bis) Sol

576

ff mf

Mi sol Mi

581

f f

do# (2H 7m) do# (2H 6H 7m)

586

f mf

Sol# (2H 7m)

592

*sourdine mais f*  
*marqué et expressif*

600

*mf*  
*f#dis no3 (2m 4ds 7m)*

608

*Très peu retenu*  
*bassa*

$\text{♩} = \text{♩}$  du mouv<sup>t</sup> précédent

615

*ppp*  
*pp*  
*Si (2M 4um)*

622

*Sans ralentir*  
*FIN*  
*Si (2um 4um 7M)*

↳ bitonalidad Si-M - Si-bM