



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Análisis de los diferentes aspectos técnicos e interpretativos de *Jeux d'eau* de Maurice Ravel

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Hildana del Carmen Aparcana Pon

Director/a del TFG: M^a Dolores Costa Ciscar

Especialidad: Interpretación piano

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este trabajo se centra en el análisis de los diferentes aspectos técnicos e interpretativos de la obra *Jeux d'eau* de Maurice Ravel. También sitúa al compositor en su contexto histórico, artístico y musical y desarrolla su biografía, profundizando en el estilo compositivo. Además, se analiza la pieza y los elementos pertenecientes al impresionismo musical presentes en ella para su mejor entendimiento. Toda esta información servirá para después proponer resoluciones a las dificultades que se presentan a lo largo de la obra desde la propia experiencia del intérprete.

Palabras clave

Maurice Ravel, *Jeux d'eau*, impresionismo musical, música francesa, análisis interpretativo.

ABSTRACT

This work focuses on the analysis of the various technical and interpretative aspects of *Jeux d'eau* by Maurice Ravel. It also places the composer within his historical, artistic, and musical context, and includes a discussion of his biography, delving into his compositional style. Furthermore, the piece is analyzed along with the elements of musical Impressionism present in it, to foster a better understanding. All this information will later serve to propose solutions to the challenges that arise throughout the piece, based on the performer's own experience.

Keywords:

Maurice Ravel, *Jeux d'eau*, musical impressionism, French music, interpretative analysis.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a todos mis compañeros y amigos que han mostrado su apoyo y cariño durante todo este tiempo.

A mi familia que siempre me han apoyado, incluso en la distancia y que siempre han estado dispuestos a ayudarme. Y sobre todo a mis padres, que me han animado durante toda mi carrera musical.

A mi tutora Loles Costa por estar ahí siempre y haberme enseñado a superar mis miedos y hacerme crecer como pianista.

Gracias a todos por formar parte de una etapa tan importante en mi vida, en la que he aprendido tanto y que me ha hecho crecer en todos los aspectos. Sin todos ellos, este trabajo no hubiese sido posible.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión	1
1.3	Objetivos.....	3
1.4	Metodología y estructura	3
1.5	Dificultades y facilidades	4
2	CONTEXTUALIZACIÓN	5
2.1	Contexto histórico y artístico.....	5
2.2	Biografía	7
3	ESTILO COMPOSITIVO	10
3.1	Catálogo de sus obras para piano solo	12
4	JEUX D'EAU	14
4.1	Introducción.....	14
4.2	Estructura y análisis de la obra	16
4.2.1	Exposición	16
4.2.2	Desarrollo	19
4.2.3	Recapitulación	21
4.3	Análisis de las dificultades técnicas e interpretativas.....	22
4.3.1	Dinámicas	22
4.3.2	Agógica.....	23
4.3.3	Planos sonoros	23
4.3.4	Fraseo	23
4.3.5	Gestos y articulaciones	24
4.3.6	Uso del pedal	24
4.3.7	Ejemplos y resolución	25

5	CONCLUSIONES	33
6	BIBLIOGRAFÍA	35
6.1	Webgrafía.....	36
7	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	37
7.1	Índice de tablas	37
7.2	Índice de ilustraciones	37
8	ANEXOS	38
8.1	Anexo 1 : Partitura de <i>Jeux d'eau</i> de Maurice Ravel	38

1 Introducción

1.1 Objeto de estudio y justificación

Este trabajo tiene como objeto de estudio la obra *Jeux d'eau* del compositor francés Maurice Ravel, centrándose en el análisis de sus diferentes aspectos técnicos e interpretativos. La elección de esta pieza se justifica por su relevancia tanto a nivel técnico como interpretativo, siendo una obra que exige un profundo conocimiento del estilo y la técnica pianística. Además, permite explorar recursos pianísticos innovadores para la época, así como aspectos característicos del impresionismo musical. Al no haber encontrado ninguna investigación que trate esta obra en profundidad, este estudio pretende servir como herramienta para estudiantes que quieran abordar la pieza, aportando propuestas interpretativas que faciliten el estudio y entendimiento de la misma.

En este trabajo se situará la obra tanto en el contexto histórico del compositor como en el marco de su biografía. Asimismo, se analizará su estilo compositivo, profundizando en las influencias recibidas y que pueden verse reflejadas en esta composición. También se expondrá un análisis formal de la obra, destacando las características de la corriente impresionista, de la que tuvo mayor influencia. Por último, se realizará un estudio de las dificultades encontradas durante su estudio y sus respectivas resoluciones, teniendo en cuenta la experiencia personal del intérprete.

1.2 Estado de la cuestión

Para conocer el contexto histórico y artístico del compositor se han consultado los libros *Impressionism in Music* de Christopher Palmer (1974), *French music: From the death of Berlioz to the death of Fauré* de Martin Cooper (1969); ambos tratan de las corrientes musicales, pictóricas y literarias de los siglos XIX y XX. Además, Cooper también cuenta con breves biografías de los compositores de la época, por lo que también se han extraído datos biográficos sobre Ravel. Asimismo, se ha consultado el artículo «La Exposición universal de París de 1900. Fórmulas estéticas para una ciudad en fin de siglo» de Martín

López (2025) y el libro *The Oxford history of Western music* de Taruskin (2013) que tratan más en profundidad la historia de París, la *belle époque* y la Primera Guerra Mundial.

Para la biografía de Maurice Ravel, se han encontrado diferentes libros y artículos que narran sobre su vida y obra. Al contar con tanto material, se ha podido contrastar y filtrar la información sin necesidad de dar por fiable una fuente en concreto. Los libros que se han consultado para este apartado han sido el ya mencionado *French music: From the death of Berlioz to the death of Fauré* de Martin Cooper (1969), *Ravel: Man and Musician* de Arbie Orenstein (1991) y *Maurice Ravel: a life* de Benjamin Ivry (2000). También se ha utilizado un escrito del propio Ravel en un artículo de Roland-Manuel para la *Revue musical* en 1938 llamado «Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel avec une introduction par Roland-Manuel», en el que narra brevemente su biografía y los aspectos más importantes de algunas de sus obras, entre ellas la escogida para este trabajo.

En el estilo compositivo de Maurice Ravel se muestran las influencias que recibió de las corrientes que sucedían durante la época en la que compuso la obra *Jeux d'eau*, para ello las fuentes utilizadas han sido el libro *Ravel* de Vladimir Jankélévitch (1959), que se enfoca en los aspectos técnicos e interpretativos de sus composiciones, y *Ravel* de Roger Nichols (2011), que no profundiza tanto en estos aspectos y se centra más en cómo surgía su inspiración y la manera en la que componía.

Existen distintas tesis y artículos que proponen diferentes análisis de la obra; no obstante, para seleccionar entre ellos se ha tomado como referencia la información proporcionada por el propio compositor en el artículo «Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel avec une introduction par Roland-Manuel»; en él explica que la estructura de *Jeux d'eau* se basa en la forma sonata. En el libro *La musique française de piano*, Alfred Cortot aborda los elementos característicos de las composiciones de Ravel, incluyendo un breve análisis de *Jeux d'eau* y consideraciones sobre su interpretación.

Para el análisis formal, se han utilizado dos tesis, la primera es *Ravel's Water Music for Solo Piano: Jeux d'eau, Une barque sur l'océan and Ondine* de Ting-Yu Liu (2023), que se ajusta a la estructura de forma sonata, la segunda, *Musical dramaturgy in Jeux d'eau by Maurice*

Ravel de Gina-Mihaela Pavel (2016) se ha usado para delimitar algunas subsecciones de la obra. Además, ambos trabajos describen características propias del impresionismo en la obra, material que también ha sido usado en este trabajo.

1.3 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es:

1. Alcanzar un conocimiento profundo de los aspectos técnicos e interpretativos de la obra *Jeux d'eau*.

Y los objetivos secundarios son:

1. Conocer el contexto histórico, artístico y musical en el que se compuso la obra.
2. Investigar las influencias musicales y estéticas que Ravel recibió para componerla.
3. Resolver las dificultades técnicas e interpretativas que se presentan en la misma.

1.4 Metodología y estructura

En cuanto a la metodología, se realizarán dos tareas principales de investigación metodológica. Primeramente, se desarrollará una investigación documental a través de la lectura de material relacionado con el tema. Los materiales recogidos en esta búsqueda han sido libros, artículos y tesis. En segundo lugar, se empleará una metodología cualitativa mediante el estudio propio de la obra y las clases recibidas, de esta manera se plasmarán todas las dificultades encontradas y las soluciones que han hecho que puedan ser resueltas eficazmente.

En lo referente al contenido y estructura, este trabajo se dividirá en tres partes principales: contextualización, estilo compositivo y la obra *Jeux d'eau*, seguidas de las conclusiones y la bibliografía.

En la primera parte se tratará el contexto artístico y la biografía del compositor. En el contexto se situará al compositor en la historia y se describirán las corrientes que influyeron en su vida y sus composiciones. La biografía se centrará sobre todo durante la etapa en la que compuso *Jeux d'eau*.

En el estilo compositivo se mostrarán las corrientes y los compositores que más influyeron en sus composiciones, así como las características propias de sus obras.

La última parte es la más importante, pues aborda el tema propuesto para este trabajo. Se comenzará con una introducción de la obra, que incluirá su composición, su estreno y las características más destacadas. Seguidamente, se analizará formalmente la obra y, por último, se describirán las dificultades técnicas e interpretativas encontradas a lo largo de su estudio y sus respectivas resoluciones.

El trabajo finalizará con las conclusiones y la bibliografía.

1.5 Dificultades y facilidades

La principal dificultad de este trabajo ha sido la abundancia de información disponible. Dado que se contaba con una gran cantidad de material relativo al contexto, la biografía y el estilo compositivo, resultó complejo filtrar y seleccionar los elementos más pertinentes para la investigación. No obstante, esta misma abundancia representó también una ventaja, ya que facilitó el acceso a fuentes sobre dichos aspectos. Asimismo, el análisis de los elementos técnicos e interpretativos constituyó otro aspecto favorable, al estar basado directamente en la experiencia del intérprete y en las soluciones más adecuadas a sus necesidades, propuestas por la tutora durante las sesiones de clase.

2 Contextualización

2.1 Contexto histórico y artístico

Entre los años 1870 y 1914, París vivió el período histórico europeo de la *belle époque*, que se sitúa después de la guerra franco-prusiana en 1871 hasta el estallido de la Primera Guerra mundial. Esta época está caracterizada por el progreso en los ámbitos científicos, técnicos, sociales y económicos. Uno de los símbolos de este período es la Exposición Universal realizada en París en 1900, que sirvió para mostrar el progreso tecnológico, el arte moderno y el poder cultural en Francia, atrayendo así a artistas, intelectuales y visitantes de todo el mundo (Martín López, 2025).

En este período se desarrollaron nuevos movimientos artísticos, siendo los más remarcables el modernismo, el impresionismo y el simbolismo. En la música también destacaron las óperas de Wagner y Verdi, así como las de compositores rusos. A continuación, se explican las principales corrientes que influenciaron en el estilo y la personalidad de Ravel, que vivió tanto la prosperidad de la *belle époque*, como la brutalidad de la Primera Guerra Mundial (Palmer, 1974).

Palmer (1974), nos explica que el movimiento impresionista nació en la pintura a mediados del siglo XIX. Consistía no en retratar un objeto en concreto, como en el realismo, sino en captar una escena en un momento determinado, lo que llevó a que se eligiese a la naturaleza como fuente de inspiración y de ella, los fenómenos naturales transitorios, como la lluvia, la nieve, incluso el amanecer y el atardecer. Es por esto, por lo que a esta corriente se la denominó impresionismo, ya que, al mirar a una escena por primera vez, solo se recibe una impresión de esta, y los detalles se convierten en una mezcla de formas y siluetas no definidas. Esta nueva tendencia se dio en el transcurso de la pintura realista de Édouard Manet y uno de sus sucesores, Claude Monet, siendo el cuadro de este último, *Impresión, sol naciente*, el que dio paso a que otros artistas se fueran proclamando impresionistas. Por todo esto, la técnica impresionista se basaba en las funciones de la luz y el color, sirviéndose de elementos naturales.

Esta nueva corriente pictórica, fue uno de los factores que influyó en una de las tendencias que surgieron en el ámbito literario, el simbolismo. Este movimiento buscaba evocar la realidad, expresando emociones o estados del alma a través de símbolos, como paisajes, flores o animales, con un lenguaje sugerente. Uno de los autores más destacados de esta corriente fue Edgar Allan Poe, cuyo lenguaje influyó de gran manera en Charles Baudelaire (siendo su obra *Las flores del mal* el origen del movimiento) y este en Mallarmé, entre otros.

En el ámbito musical, el impresionismo trajo consigo el desarrollo de la armonía y nuevos planteamientos sobre el timbre, ambos elementos serían los más importantes a la hora de evocar ciertas atmósferas. El compositor que se convirtió en la figura fundamental de este movimiento fue Claude Debussy, quien tomó todas estas influencias por parte de la literatura y el arte y las trasladó a sus obras con la intención de transformar una sensación o una escena en música, sin que estuviese sometida por las estructuras propias de la época (Palmer, 1974).

Otro compositor que influyó sobre los impresionistas con su forma de representar la naturaleza con gran realismo fue Richard Wagner. Este pronto se convirtió en un símbolo de la grandeza artística de lo que muchos consideraban música seria. A pesar de presentar características asociadas al impresionismo, sus obras también se distinguían por una estructura interna sólida y bien consolidada, lo que lo convirtió en un modelo a seguir para aquellos que se oponían a dicho estilo. Al mismo tiempo, la vida parisina rondaba alrededor de César Franck, un compositor con tradiciones eclesiásticas. Estos dos compositores influyeron en la música francesa y la llevaron hacia la expresión emocional, lo que desencadenó en la creación de la Schola Cantorum, una escuela de música fundada en 1896 por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy. Sus enseñanzas se basaban en la música clásica de Beethoven y Wagner y defendían las estructuras formales, el contrapunto y la tradición clásica, además de una estética basada en la fe cristiana, rechazando lo que veían como exceso de libertad o que amenazaba la disciplina musical como era el caso de Debussy (Palmer, 1974).

Entre los años de 1860 y 1870, también hubo influencias de los compositores rusos que trajeron consigo una inspiración alejada de los elementos musicales y literarios románticos germánicos. Tuvieron un gran impacto y supusieron un gran desarrollo para Debussy, Ravel

(predominando en sus composiciones orquestales), Dukas y Schmitt. Fue en 1890 cuando la música rusa comenzó a hacerse conocida en Francia y más tarde, se expandió por el oeste de Europa (Cooper, 1969).

El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 impactó profundamente en todo los ámbitos sociales, culturales y artísticos. En Francia, el conflicto rompió el optimismo de la *belle époque*, y muchos artistas se vieron obligados a replantearse su papel y su estilo. La música y el arte comenzaron a reflejar el dolor, la pérdida y la brutalidad de la guerra. Algunos como Ravel, canalizaron esta experiencia en obras más sobrias e introspectivas, otros artistas optaron por la ruptura con lo anterior, lo que desembocó en movimientos como el dadaísmo o el surrealismo. La guerra aceleró la búsqueda de nuevas formas de expresión, marcando así el paso hacia la modernidad del siglo XX (Taruskin, 2013).

2.2 Biografía

Maurice Ravel nació en Ciboure, Francia, el 7 de marzo de 1875. Hijo de un renombrado ingeniero suizo y madre vasca recibió influencias musicales por parte de ella, lo que provocó un impacto que hizo que creciese con una alta estima por el País Vasco y su folclore (Cooper, 1969).

A los seis años comenzó sus estudios de piano de la mano del profesor Henri Ghys, y unos años más tarde empezó a estudiar armonía. Durante este período, también dio sus primeros pasos en la composición con M. Charles René (Ravel, 1938).

Cuando tenía doce años, conoció a Ricardo Viñes (quien también entraría en el Conservatorio de París). En este primer encuentro, ambos jóvenes compartieron un estímulo mutuo de curiosidad por la música y aprovecharon esa sintonía para sentarse al piano y tocar piezas de diferentes compositores (Orenstein, 1991). De esta amistad surgió la *Habanera* para dos pianos, que sería terminada posteriormente en 1895. En esta obra, se verían reflejados todos los rasgos que definirían el estilo de Ravel más adelante, como, por ejemplo, su preferencia por el uso de armonías sutiles y elegantes (Ravel, 1938).

Ravel fue aceptado en el Conservatorio de París en 1889 como un pianista de gran talento, aunque su trayectoria académica no fue muy destacable. Además, compitió para diferentes premios de piano y armonía, no ganando ninguno de ellos, lo que hizo que lo expulsaran de las clases de armonía y piano, y hasta del propio Conservatorio. Pese a todo ello, fue un período muy enriquecedor para él y le permitió ganar mucha experiencia en el ámbito compositivo (Ivry, 2000).

A finales de 1895 terminó la *Habanera*, que pese a estar escrita originalmente para dos pianos siendo el primer movimiento de la suite *Sites auriculaires*, la pieza se transcribió para orquesta y actualmente se conoce como el tercer movimiento de la *Rapsodie espagnole*. Las otras obras que estrenó durante este período no tuvieron mucho éxito y fueron calificadas como audaces y vanguardistas por los críticos y el público general (Orenstein, 1991).

En 1898 regresó al Conservatorio, tras haber sido expulsado, como alumno de composición de Gabriel Fauré y de contrapunto y orquestación con André Gédalge. Ambos docentes influenciaron profundamente a Ravel, quien los menciona explícitamente en la «Esquisse autobiographique», un breve artículo en el que reflexiona sobre su vida y obra. En él, reconoce deber muchos de los elementos de su técnica compositiva a Gédalge, a quién incluso dedicó uno de sus ensayos. De la misma manera, elogia el constante apoyo de Fauré hacia sus obras, manifestando una profunda admiración por él. Fauré se convirtió en una figura tan significativa para Ravel que le dedicó tanto el *Cuarteto de cuerda* como *Jeux d'eau*.

En cuanto a su relación con el compositor Claude Debussy, nunca se supo exactamente cuándo se conocieron, pero se puede atribuir al hecho de que podrían haber coincidido en algún evento y que, por otra parte, también contaban con amigos en común como Gabriel Fauré o Erik Satie. Ravel siempre manifestó su admiración por la música de Debussy, incluso confesó que el *Cuarteto de cuerda* y *Shéhérazade* estuvieron inspiradas espiritualmente en la música de este compositor. No obstante, pese a sentir tal respeto, Ravel siempre mantuvo que tenían una naturaleza diferente. Aun así, las comparaciones resultaban inevitables, ya que en las piezas de ambos compositores podían encontrarse similitudes, como podría ser la representación del agua en *Jardins sous la pluie* y *Jeux d'eau*, con

sonoridades bastante parecidas entre sí. Entre estas comparaciones destacó la del crítico musical Pierre Lalo, quien dijo que fue Debussy, junto a otros compositores, quienes aportaron un estilo virtuosístico y una forma innovadora a la música para piano. En su contestación, Ravel afirmaba que su obra sí aportaba una escritura novedosa para la música para piano y que, además, no debería existir tal comparación, ya que *Jardins sous la pluie* fue compuesta posteriormente a *Jeux d'eau* (Orenstein, 1991).

En la época de 1900, se formó “Los Apaches” o “Sociedad de los Apaches”, un grupo formado por músicos, escritores y artistas que compartían gustos similares y personalidades afines, entre ellos se encontraban Ricardo Viñes y Manuel de Falla. El grupo tenía reuniones en las que intercambiaban opiniones sobre sus recientes creaciones, ya fuesen composiciones, poemas o pinturas. Tuvieron encuentros frecuentes hasta que el grupo se disolvió por la llegada de la Primera Guerra Mundial. Esta asociación influyó mucho en Ravel y le ayudó a ampliar horizontes. Además, muchos de los integrantes se convirtieron en amigos que conservaría de por vida, y es a ellos a quienes dedica la obra *Miroirs*. También fue aquí donde el compositor decidió estrenar *Jeux d'eau*, *Oiseaux tristes* y la *Sonatine* (Ivry, 2000).

Paralelamente a la creación del grupo, expulsaron a Ravel del Conservatorio, tras no haber obtenido ningún premio durante su formación. Sin embargo, se le permitió continuar asistiendo a las clases de Fauré como oyente. Para poder volver a las clases, intentó obtener el premio de composición Prix de Rome hasta en cinco ocasiones, fallando en todas sus tentativas. Tres años más tarde, se le expulsó definitivamente. La postura que había adoptado el Conservatorio hacia el joven compositor fue debida, por una parte, a que no alcanzó los requisitos académicos que se le requerían, y por otra, a la incompatibilidad de determinadas ideas artísticas que enfrentaban a Ravel y al director ultraconservador del centro Théodore Dubois, quien al contrario que Fauré, no estaba de acuerdo con la manera de componer de Ravel. Este conflicto no resultó ser un caso aislado, sino que reflejaba una tendencia general en la música de la época, representada por la oposición entre la corriente clásica promovida por la Schola Cantorum y la estética más libre del impresionismo. (Orenstein, 1991).

3 Estilo compositivo

A pesar de haber sido un pianista de gran talento, el interés de Ravel por la literatura musical tradicional era meramente con fines de experimentación técnica, ya que su sensibilidad artística se alejaba notablemente de los cánones musicales de su época. Por ello, no puede identificarse una tendencia predominante en su producción compositiva. Sin embargo, mostraba un marcado interés por lo novedoso, lo extraño y lo inaudito, incorporando pequeñas influencias de todo aquello que escuchaba, especialmente en el ámbito de la armonía. Estas influencias, que progresivamente modificaron su escritura, nunca llegaron a definir por completo su estilo compositivo. No obstante, fue imposible para Ravel permanecer ajeno a algunas de las corrientes estéticas de su tiempo, como el simbolismo, el impresionismo, el cubismo, la música rusa o la poesía de autores como Mallarmé y Henri de Régnier. A pesar de estas influencias, Ravel concebía la música como un entretenimiento refinado, una forma de placer estético, en contraste con la concepción romántica que la entendía como una expresión absoluta del ser. Para él, la creación artística era un proceso desligado de la angustia existencial, algo que podía surgir en un momento de pausa y que, en su espontaneidad, podía alcanzar una belleza extraordinaria. (Jankélévitch, 1959).

A menudo sus obras iban tomando forma mientras paseaba por el bosque o caminaba por las calles de París, para después, recluirse y trasladar todas sus ideas al papel. Además, mientras escribía se centraba en cada mínimo detalle y esta minuciosidad le llevó a garantizar en sus obras orquestales que cada familia de instrumentos sonara igual de perfecta tanto individualmente como dentro del conjunto orquestal (Nichols, 2011).

Otro aspecto destacable de su escritura es su afinidad por el desafío. La audacia con la que componía se manifestaba, por un lado, en el placer de superar dificultades técnicas y, por otro, en la búsqueda deliberada del esfuerzo como medio para alcanzar sus objetivos artísticos. Según Jankélévitch (1959), esta idea puede resumirse en la convicción de que "las cosas bellas son difíciles". A partir de este principio, Ravel buscó reflejarlo en su obra mediante el uso de indicaciones inusuales y restricciones compositivas poco convencionales, desafiando los límites establecidos y distorsionando deliberadamente ciertos aspectos del lenguaje musical. Su objetivo era demostrar hasta qué punto un artista podía trascender lo

ordinario cuando se exigía al máximo a sí mismo. Por estas razones, cada composición puede verse como un puzzle que debe resolverse. Uno de los ejemplos más claros de esto es el *Bolero*, del que nace una melodía simple que se convierte en un tema de dieciséis compases, sin desarrollo ni variaciones y que se sucederá una y otra vez, pasando por los diferentes instrumentos de la orquesta. Esto supone un reto como compositor, enfrentándose al hecho de tener que llenar unos veinte minutos de música con un tema que se repite una y otra vez incansablemente dando una sensación de perpetuidad.

Lo artificioso también tuvo un papel muy importante en la música de Ravel. Elementos como muñecos autómatas, mecanismos o cajas musicales despertaron profundamente su interés, ya que le fascinaba la habilidad de los artífices para crear objetos capaces de moverse de forma autónoma, generando la ilusión de estar dotados de vida. Esta atracción responde, en parte, a una sensibilidad particular, comparable a la de Baudelaire, hacia lo artificial cargado de emoción: una visión en la que lo mecánico se convierte en un espejo del alma humana. En sus composiciones también se puede observar la presencia de diferentes artificios en movimiento, como los muñecos de tela en *Adélaïde* o el universo fantástico de porcelana, papel y muebles encantados en *L'Enfant et les sortilèges* (Jankélévitch, 1959).

Otro elemento que valoraba mucho era la técnica minuciosamente trabajada, estrechamente ligada al virtuosismo. Esto no implicaba una negación del talento innato, sino más bien la convicción de que dicho talento carecía de valor si no iba acompañado de una técnica rigurosa, ya que esta es la que proporciona un dominio absoluto del instrumento. Por consiguiente, el músico virtuoso no era el que tocaba rápido por naturaleza, sino aquel que sabía cómo construir y controlar el sonido con precisión. Esto se aplica tanto al compositor como al intérprete. Uno de los virtuosos que más admiraba Ravel era Franz Liszt y sus *Douze Études d'exécution transcendante*, y fue este quien, desde su punto de vista, enseñó al hombre la transcendencia digital sobre la materia. La música del compositor austrohúngaro también tuvo mucha influencia sobre él, proporcionándole una nueva técnica, junto a tonalidades que brindaban colores nunca vistos y atmósferas etéreas. Otra de las técnicas que incorporó en su búsqueda del virtuosismo, fue el cruce de manos, que al principio justificaba como algo que permitía ahorrar esfuerzos (algo que muchas veces no tenía sentido puesto que resultaba mucho más sencillo tocar sin cruce), pero que se fue

convirtiéndose en un recurso frecuente porque proporcionaba una sonoridad diferente obtenida de tocar las notas del bajo con la mano que solía llevar la melodía y tocar las notas agudas con la mano que normalmente acompañaba. Con todo esto, Ravel decide dar un paso más allá y añadir todas las dificultades técnicas posibles en cada una de sus piezas, el ejemplo más claro es «Scarbo» del *Gaspard de la nuit*, en el que pone todo tipo de obstáculos al intérprete y hace uso de todo el potencial muscular de sus manos. Al igual que Balakirev, le gusta la melodía acompañada con acordes que vaya alternando de una mano a otra; al igual que Fauré y Liszt, le presta una especial atención a la mano izquierda, destacando en este aspecto su *Concierto para la mano izquierda en Re mayor*; y al igual que Mendelssohn, tiene pasión por la velocidad, pero sin que el *presto* sea algo difuso, sino más bien una velocidad que se muestre brillante y limpia. También subordina la articulación, por ejemplo, en *Jeux d'eau*, hay pasajes en los que se sirve de la muñeca o el antebrazo para realizar ataques, moviéndose de arriba abajo o rotando; notas simultáneas que deben tocarse con el pulgar plano o *glissandos* que extraen sonoridades del instrumento diferentes. Esta precisión en la escritura exige al pianista fuerza y control técnico, con dedos potentes y reflejos inmediatos, a la vez que también requiere una sensibilidad extrema al final de cada toque (Jankélévitch, 1959).

3.1 Catálogo de sus obras para piano solo

El catálogo completo de obras de Maurice Ravel está clasificado por Marcel Marnat en su libro *Maurice Ravel* (1995). En total, cuenta con 111 obras, 86 obras originales y 25 arreglos. Su catálogo para piano solo consta de 25 obras, las primeras siendo ejercicios para sus clases de composición, por lo que en la siguiente tabla solo se incluyen las obras más destacadas para piano solo compuestas más allá del ámbito académico.

Fecha de composición	Título
1892	<i>Sérénade grotesque</i>
1895	<i>Menuet antique</i>
1899	<i>Pavane pour une infante défunte</i>
1901	<i>Jeux d'eau</i>
1903-1905	<i>Sonatine</i>
1904-1905	<i>Miroirs</i>
1908	<i>Gaspard de la nuit</i>
1909	<i>Menuet sur le nom de Haydn</i>
1911	<i>Valses nobles et sentimentales</i>
1914-1917	<i>Le tombeau de Couperin</i>

Tabla 1, Catálogo de obras para piano solo (Marnat, 1995).

4 *Jeux d'eau*

4.1 Introducción

Jeux d'eau fue compuesta en 1901 y dedicada a Gabriel Fauré. Posteriormente, Ravel incluyó en la primera página la cita «Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille» [Dios fluvial que ríe por el agua que le cosquillea] perteneciente al soneto *Fête d'eau* escrito por Henri de Régnier en 1902. Según Cortot (1981), esta cita debe interpretarse como una realidad viviente, más que como una imagen.

Según Jankélévitch (1959), esta obra pertenece a su primera época estilística (hasta 1905), que comprende tres obras para piano: *Menuet antique*, *Pavane pour une infante défunte* y *Jeux d'eau*; además de obras vocales, y el *Cuarteto de cuerda*.

La obra se estrenó en 1902, en un recital de la Société Nationale y se interpretó junto a la *Pavane pour une infante défunte* por el pianista Ricardo Viñes. Las comparaciones entre ambas obras fueron inevitables, ya que, mientras la *Pavane* fue percibida como una pieza elegante y accesible, *Jeux d'eau* fue vista como una obra con una dificultad técnica considerable, que rebasaba los límites de la composición clásica de la música de la época (Orenstein, 1991). A pesar de esto, Ravel consideraba *Jeux d'eau* como una obra crucial en su evolución compositiva y un punto de inflexión en la literatura del piano. (Ravel, 1938).

Esta pieza refleja la fascinación que Ravel sentía por el agua y cómo se puede percibir de diferentes formas como fuentes, cascadas o arroyos. Como ya se ha mencionado, también se vio influenciado por el virtuosismo de Liszt y se ha especulado con que se inspiró en su obra, particularmente en *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, que utiliza el piano para crear efectos similares de agua en movimiento (Palmer, 1974).

Jeux d'eau ocupa un lugar fundamental dentro del repertorio pianístico de Ravel y a pesar de que su obra para piano no es muy extensa, sus composiciones poseen una enorme riqueza técnica y armónica. Además de esta pieza, otras de sus obras a destacar para piano son *Gaspard de la nuit* (1908), *Miroirs* (1904) y *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917). En ellas,

Ravel sigue explorando recursos pianísticos avanzados ya mencionados en su estilo compositivo.

Esta es una obra que pertenece al impresionismo musical, ya que se enfoca en el uso de armonías innovadoras, ritmos libres e inesperados y efectos sonoros que crean un paisaje sonoro de agua en movimiento. También se trata de un claro ejemplo de la música descriptiva, ya que Ravel no solo pretende capturar el sonido del agua, sino transmitir la esencia de su movimiento constante y efímero. Esto refuerza la idea de que, más que contar una historia, como sucedería en la música programática, en esta obra intenta transmitir sensaciones inmediatas y fugaces (Kregor, 2015).

Esta pieza marcó un cambio decisivo en la carrera musical de Ravel, puesto que introdujo una nueva forma de pensar la escritura pianística, que fusionaba el virtuosismo de la época con la delicadeza de la estética impresionista. Esta obra también consolidó a Ravel como un innovador dentro de la música francesa, lejos de las formas tradicionales de los movimientos de la época, y se convirtió en una de las piezas fundamentales en la transición hacia el siglo XX (Ravel, 1938). La influencia de esta obra se puede ver en composiciones posteriores que también utilizan el piano para evocar elementos de la naturaleza, en este caso el agua. Entre ellas podemos encontrar *Jardins sous la pluie* de Claude Debussy, en la que hace uso del instrumento para crear un paisaje acuático, y de la que se ha especulado que surgió de la inspiración directa de la obra de Ravel (Orenstein, 1991).

Además de *Jeux d'eau*, existen otras composiciones en las que Ravel continuó explorando este tópico. Entre ellas, *Gaspard de la nuit* (1908), específicamente en *Ondine*, en la que se aborda este tema desde una perspectiva más oscura y mítica; y en la suite *Miroirs* (1904), concretamente en la pieza *Une barque sur l'océan*, en la que imita el fluir de las corrientes del océano (Orenstein, 1991).

4.2 Estructura y análisis de la obra

La obra tiene una indicación de tempo *Très doux* y de corchea a 144, aunque en la propia edición Henle nos explica que en el manuscrito original aparece la corchea a 152, sugiriendo una interpretación con un carácter más fluido. La tonalidad es Mi M con un compás de cuatro por cuatro que va cambiando a lo largo de la obra a dos por cuatro y tres por cuatro. El rango dinámico que abarca esta obra es desde *ppp* hasta *fff*. Estos matices dinámicos acompañados de figuraciones rápidas se utilizan para representar el flujo del agua característico de esta pieza. Con respecto a la armonía, esta obra cuenta con inflexiones modales de manera frecuente, así como pasajes que sugieren bitonalidad. También hace uso de escalas pentatónicas y de tonos enteros, y los acordes de séptima, novena y oncena también son comunes en esta composición.

Según Ravel (1938), esta pieza comienza con dos motivos que están basados al estilo de un primer movimiento de sonata, pero sin estar sujetos al plano tonal clásico de esta. Por lo tanto, sigue una estructura de forma sonata y según el análisis que establece Ting-Yu Liu en su tesis (2023), las tres secciones principales pueden dividirse de la siguiente manera:

Exposición: compases 1-28

Desarrollo: compases 29-61

Recapitulación: compases 62-85

4.2.1 Exposición

Según Pavel (2016), la exposición está compuesta por dos secciones (A-B) unidas a través de una transición y una sección de cierre.

La primera sección (A) comienza con una dinámica en *pianissimo* que sugiere una atmósfera delicada y en calma. El primer tema abarca los dos primeros compases y se construye sobre los acordes de Mi M y La M (tónica y subdominante) en la mano izquierda (marcados en la

figura 1 con colores amarillo y azul respectivamente) y una melodía de arpeggios de novena y séptimas mayores de semicorcheas y fusas en la mano derecha. Estas ondulaciones rítmicas dotan a la obra de esa sensación de movimiento constante tan característica. El material de este primer tema reaparecerá y se transformará a lo largo de las siguientes secciones. Las frases posteriores se tratan pues, de variaciones de esta idea inicial que dotan de diversidad al discurso musical y que ayudan a destacar el virtuosismo de la pieza.



Figura 1, *Jeux d'eau* compases 1-2, editorial G. Henle Verlag (2008).

Tras esta sucesión de variaciones, llegamos al primer punto en *ff* de la obra que da paso a una transición (compases 15-18) en *diminuendo* que nos conducirá a la segunda sección que se inicia en *pianissimo* al igual la primera.

La sección B, introduce el segundo tema con la misma duración de dos compases que el primero (compases 19 y 20) y que será el más repetido a lo largo de la pieza. Este, cuenta con un carácter más vivo, una melodía basada en una escala pentatónica de Fa# M en la mano izquierda y un acompañamiento en la mano derecha de segundas mayores agrupadas en seisillos de semicorcheas.



Figura 2, *Jeux d'eau* compases 19-21, editorial G. Henle Verlag (2008).

Siguiendo el mismo patrón de la primera sección este tema se repite, en este caso dos veces más, cambiando de octava y de mano, con un acompañamiento cada vez más denso que simula el murmullo del agua en aumento, y con una dinámica en *crescendo* que refuerza este efecto. Culmina en una interrupción repentina con un *pp subito*, introduciendo nuevo material que, a su vez, da paso a la sección de cierre, comprendida entre los compases 24 y 28.

En esta pequeña y última sección de la exposición también se produce una gran subida en la dinámica. Utiliza un movimiento pendular de tercera mayor entre los acordes de Re# M, marcados en morado, y Sol M, marcados en verde en la figura 3. Este concluye con un tremolo en *fortissimo* sobre el acorde de Mib M con séptima mayor, que en los siguientes compases se despliega en arpeggios ascendentes y descendentes acabando en *ritardando*.



Figura 3, *Jeux d'eau* compases 23-26, editorial G. Henle Verlag (2008).

4.2.2 Desarrollo

Esta sección se sirve de materiales ya presentados anteriormente, así como de un nuevo motivo que servirá como hilo conductor hacia el clímax de esta obra.

Al inicio del desarrollo, reaparece el motivo del segundo tema con la melodía en la mano izquierda (compases 29 y 30) que se mezcla con ambas manos dos compases después. A continuación, comienza un enlace en los compases 34-37 antes de la presentación de un motivo nuevo. Desde el compás 38, se introduce nuevo material motivico marcado por un *le chant un peu dehors* que, a la manera de los anteriores temas, se desarrollará hasta llegar al clímax de la obra en los compases 48 y 49 con un tremolo de acordes en *fff*, la dinámica más sonora de toda la obra, seguido de un *glissando* descendente. Además, en este pasaje se puede encontrar una vez más, el uso de la escala pentatónica de Fa# M.

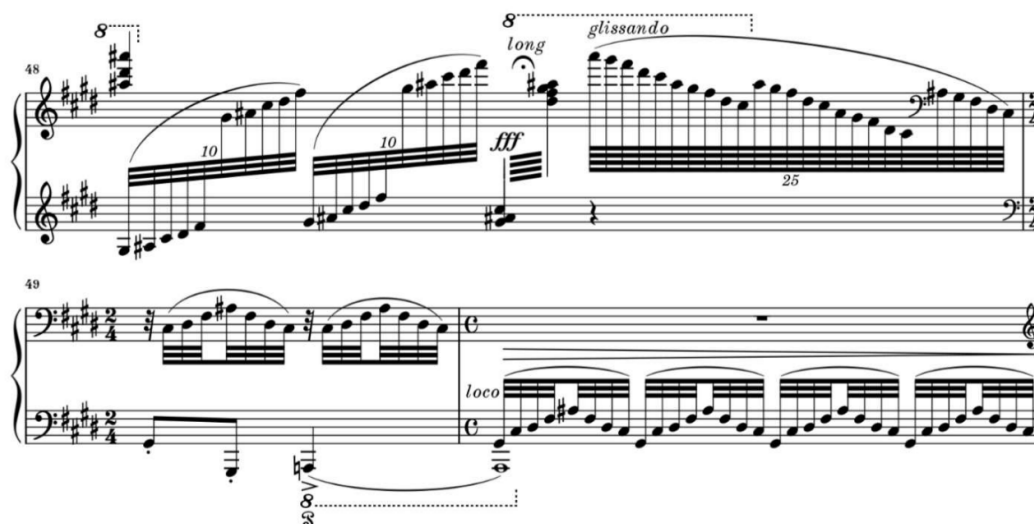


Figura 4, *Jeux d'eau* compases 48-50, editorial G. Henle Verlag (2008).

Los siguientes compases siguen bajando de dinámica hasta el compás 51, donde vuelve el motivo del segundo tema. Este recupera el tempo y la dinámica a la manera del *1er Mouvement* (Pavel, 2016), con las subidas y bajadas rápidas tan características de la obra, hasta el compás 61. Una de las características armónicas impresionistas de la obra se puede ver reflejada en esta sección, en este caso las cuartas y octavas paralelas (marcadas en rojo y azul en la figura 5) que dotan de color y textura a la pieza y a su vez, sugieren distintos movimientos del agua.



Figura 5, *Jeux d'eau* compases 51-52, editorial G. Henle Verlag (2008).

4.2.3 Recapitulación

Después de un *cédez légèrement* comienza la última gran sección de la pieza, la recapitulación (de los compases 62-85). Esta sección viene marcada por dos secciones A' y B', que incluye una coda.

La sección A' vuelve al primer tema con una variación en la armonía, con un pedal de *sol#* sobre el bajo. En este segmento cabe destacar el compás 68, en el que se presenta una sucesión de septillos descendentes contruidos a partir de una escala de tonos enteros (cada nota de esta escala está marcada en rojo en la figura 6) (Pavel, 2016).

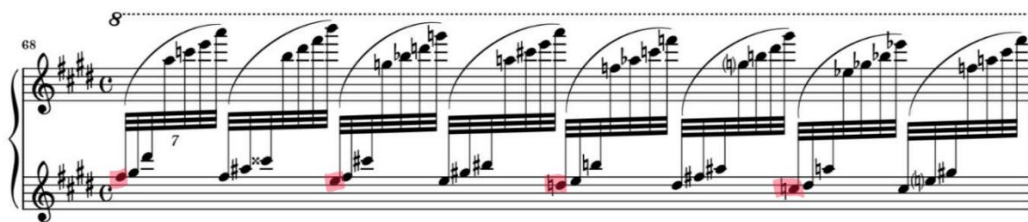


Figura 6, *Jeux d'eau* compás 68, editorial G. Henle Verlag (2008).

Esta sucesión nos lleva a un nuevo punto culminante en el compás 72 con una subida muy rápida de *ppp* a *fff* en la que se superponen las armonías de Fa# M en la mano izquierda y Do M en la mano derecha respectivamente, siendo este un claro ejemplo de bitonalidad en la obra (Liu, 2023).

La sección B' que comienza en el compás 73, constituye la última aparición del material motivico del segundo tema y funciona como una transición de vuelta hacia la calma. Esto se ve reforzado por las indicaciones de tempo *Un peu plus lent qu'au début* y *Lent*, así como por la presencia de calderones al final de cada compás, los cuales contribuyen a una desaceleración progresiva del pulso. (Pavel, 2016).

A partir del compás 77 se inicia la coda para finalizar con la pieza. En ella se puede distinguir claramente la imitación de la primera presentación del segundo tema, intercambiando los

seisillos de semicorcheas por seisillos de fusas. La última vez que Ravel empleará una escala pentatónica será a partir del compás 80, arpegiando la escala pentatónica de La M, y a partir del compás 82, la de Mi M. Todas estas figuraciones rítmicas deben ser tocadas con ligereza hasta acabar *sans ralentir* y en *pp* con un acorde final de Mi M con séptima mayor.

4.3 Análisis de las dificultades técnicas e interpretativas

Al abordar esta obra, es fundamental considerar una gran variedad de aspectos técnicos e interpretativos con el fin de superar las múltiples dificultades que plantea. La más destacada de todas es lograr que el fluir del agua suene de forma natural. Como se ha mencionado anteriormente, Ravel incorporó en sus composiciones numerosos desafíos para el intérprete: desde cambios bruscos en la dinámica y figuraciones rápidas, ya sean arpegiadas o con notas dobles, hasta complejas polirritmias superpuestas.

Primeramente, se presentará una breve descripción de los aspectos técnicos e interpretativos que aparecen en la obra. A continuación, dichos aspectos serán ejemplificados y analizados en profundidad, junto con los métodos empleados para abordarlos. No es posible clasificar estos ejemplos por dificultad, ya que estas aparecen combinadas en los distintos pasajes. Por ello, se opta por exponerlos siguiendo el orden de aparición, comentando detalladamente todo lo que puede apreciarse en cada uno.

4.3.1 Dinámicas

Como se ha visto en el análisis, esta obra presenta un amplio rango dinámico, con frecuentes pasajes en *piano* y puntos culminantes en *forte*. Estos matices deben ser interpretados con la sonoridad adecuada: los *pianos* requieren una sonoridad más fluida y transparente, mientras que los *fortes* buscan una mayor densidad sonora. Por ello, resulta fundamental una clara diferenciación de los planos sonoros, así como el empleo de articulaciones y gestos interpretativos coherentes con las dinámicas indicadas.

La sonoridad que Ravel persigue en esta obra es resplandeciente, líquida e incluso transparente, con el objetivo de evocar la sensación del agua en movimiento y construir una atmósfera acuática. Para lograr este efecto, es fundamental el uso de pedales prolongados y

medios pedales que acompañen el desarrollo de las voces, generando así movimientos ondulantes y variaciones continuas que contribuyan a una textura sonora clara y depurada.

4.3.2 Agógica

La agógica desempeña un papel fundamental en esta obra, ya que es la responsable de mantener la sensación de fluidez, imitando el movimiento continuo del agua. Si bien muchos de los matices agógicos están indicados explícitamente por el propio compositor, existen momentos en los que se hace necesario introducir ligeras respiraciones, las cuales se logran mediante un sutil ensanchamiento del pulso, contribuyendo así a una interpretación más natural y expresiva.

4.3.3 Planos sonoros

Otro aspecto de gran importancia durante toda la pieza es la distinción de planos sonoros. Ravel superpone múltiples voces, mezclando melodía y acompañamiento (a veces en un mismo registro, con cruce de manos o incluso intercambiando la melodía entre ambas manos) con una armonía rica que puede volverse confusa si no se logra hacer una buena diferenciación entre las voces. En numerosos pasajes se pueden encontrar hasta tres o cuatro planos sonoros simultáneos, donde una mano ejecuta tanto la melodía como el acompañamiento, mientras la otra acompaña o, en ocasiones, ambas manos manejan líneas melódicas y elementos acompañantes de forma paralela.

4.3.4 Fraseo

Para realizar el fraseo se debe tener en cuenta la dinámica, la agógica y la diferenciación de los planos sonoros. La precisión rítmica no debe entenderse en un sentido metronómico estricto, sino como una ejecución natural, libre de rigidez, donde se permite un leve *rubato* que aporte flexibilidad al discurso musical. En lo referente a las melodías, estas deben interpretarse de manera cantáble y con claridad, procurando siempre conservar el carácter

acuático que define la obra, y acompañadas de una textura envolvente y fluida en el acompañamiento. Para lograrlo, resulta fundamental el uso de gestos y articulaciones adecuados, así como un manejo consciente y refinado del pedal, de modo que todos los elementos estén al servicio de un fraseo expresivo y coherente.

4.3.5 Gestos y articulaciones

Para la interpretación de la obra, los gestos y las articulaciones tienen una gran importancia. Estos son los responsables de conferirle ese color y atmósfera delicada que la caracterizan. Los tipos de toque que requiere esta obra son muy variados y dependen de los aspectos interpretativos anteriormente mencionados. Para abordarlos con eficacia, es indispensable una técnica sólida que incluya una articulación precisa de los dedos, una coordinación fluida entre ambas manos, una adecuada apertura de la mano, así como ataques controlados desde la muñeca y el antebrazo, acompañados de movimientos flexibles de la muñeca que permitan una ejecución expresiva y controlada.

Entre los recursos técnicos que precisan un gran dominio en la articulación se encuentran las figuraciones rápidas que se presentan de manera ascendente, descendente e incluso ondulante. Estas requieren una articulación sumamente precisa, una gran ligereza de dedos y un control refinado del peso para mantener la claridad y fluidez del sonido. En la obra también se presentan pasajes con notas dobles, que se interpretarán de manera ligera y fluida, así como *glissandi*. Siempre hay que evitar los ataques duros para poder crear un sonido luminoso y transparente.

4.3.6 Uso del pedal

El uso del pedal es otro elemento fundamental en la interpretación de la obra, encontrándose indicados en la partitura tanto el pedal de resonancia como el pedal *una corda*. La utilización del pedal de resonancia viene marcada por la necesidad de que no se pierda la armonía ni los bajos, considerando la frecuencia de los motivos melódicos en la parte aguda del piano. De la misma manera, el pedal *una corda* sirve para hacer que las dinámicas en *piano* no suenen extremadamente brillantes en el registro agudo, ni demasiado fuertes en el registro bajo del teclado, siempre buscando una atmósfera envuelta que cuente con una sonoridad acuática.

Dado que las indicaciones de pedal no se encuentran presentes en todo momento, corresponde al intérprete determinar el uso adecuado en función de la armonía, la dinámica y el fraseo requeridos. Asimismo, los cambios parciales y el uso de medios pedales revisten gran importancia, ya que permiten preservar la continuidad de los bajos y la armonía sin cortes abruptos, al tiempo que evitan que la sonoridad se vuelva excesivamente densa, comprometiendo la claridad de algunos pasajes.

4.3.7 Ejemplos y resolución

A continuación, se exponen los pasajes que incluyen dificultades tanto técnicas como interpretativas junto con sus respectivas resoluciones.

El primer tema, que se introduce en *pp*, se distingue por la delicadeza y el brillo de la melodía en la mano derecha. Está situada en un registro agudo y articulada mediante ligaduras de expresión que señalan los motivos que la conforman. Para conseguir la sonoridad deseada se utilizará un toque perlado, caracterizado por la nitidez y definición de cada nota, la regularidad y la ligereza sin peso. Se recomienda apoyar sutilmente el inicio de cada motivo, (notas marcadas en azul en la figura 7) de modo que se escuche con claridad la articulación del fraseo. Asimismo, será necesario un movimiento de muñeca flexible y libre, que realice movimientos laterales de vaivén para alcanzar las extensiones arpegiadas de los motivos, sin generar tensión.

Una de las dificultades de este pasaje reside en no apoyar notas innecesarias, especialmente aquellas que también se tocan con el pulgar, ya que existe la tendencia a cargar el peso de la muñeca sobre ellas lo que puede provocar que sobresalgan notas no deseadas (las notas a evitar están marcadas en naranja en la misma figura). Este tipo de toque debe mantenerse en todos los pasajes en los que se repiten dichos motivos.

En cuanto a la mano izquierda, esta presenta un acompañamiento armónico cuya función principal es sostener y favorecer el fraseo del tema en la mano derecha.

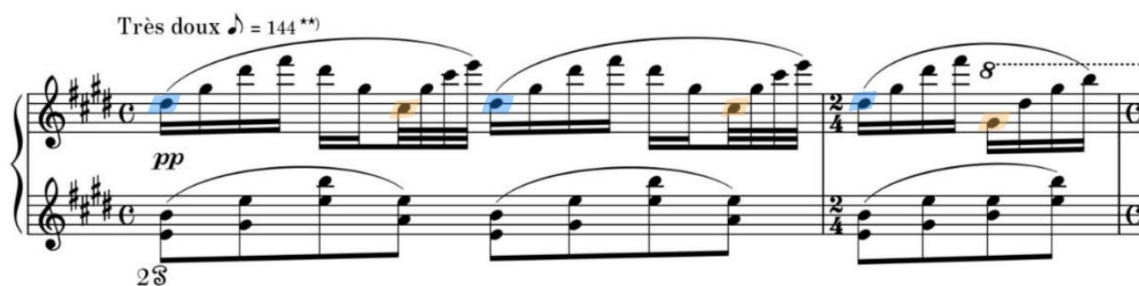


Figura 7, *Jeux d'eau* compás 68, editorial G. Henle Verlag (2008).

Lo mismo sucede en el compás 9 pero, en esta ocasión el comienzo de cada motivo recae sobre el dedo meñique. De la misma manera, se debe evitar que la muñeca realice apoyos no intencionados sobre notas que no deben destacarse.

El siguiente ejemplo que se desea señalar está relacionado con la digitación de los compases 13 y 14. Las figuraciones de fusas arpegiadas en la mano derecha, dispuestas en movimiento de vaivén, presentan una amplitud mayor que en los motivos anteriores, lo que representa una dificultad considerable para intérpretes con manos pequeñas. Esta condición puede comprometer tanto la limpieza del pasaje a la velocidad exigida, como la proyección sonora necesaria para alcanzar el *fortissimo* indicado. Se propone, por tanto, una digitación adaptada a manos pequeñas, que resuelve el problema repartiendo el arpegiado entre las dos manos, de tal manera que la primera y última nota de cada grupo de fusas se tocaría con la mano izquierda tal como se muestra en la figura 8.

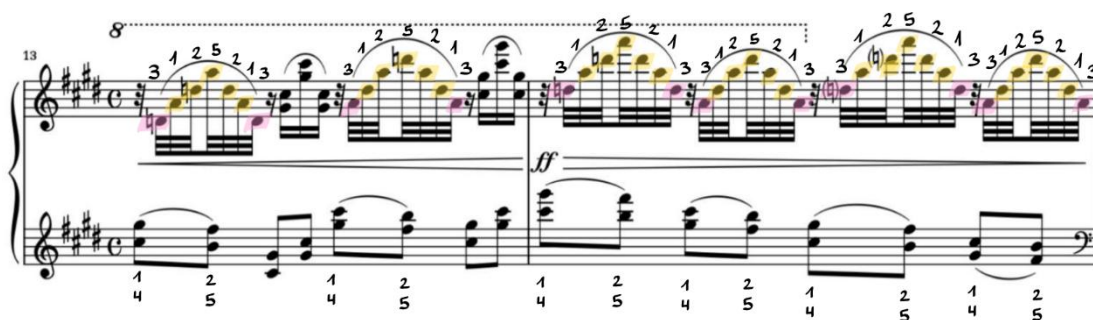


Figura 8, *Jeux d'eau* compases 13-14, editorial G. Henle Verlag (2008).

A simple vista, este ejemplo puede parecerse al arpegiado del compás 11, puesto que se trata de la misma figuración, sin embargo, la diferencia radica en que, el grupo del compás 11 sucede sobre teclas negras, lo que facilita su ejecución. Por el contrario, en los compases 13 y 14 el arpegiado se produce sobre teclas blancas, lo que aumenta su dificultad, haciendo necesaria una adaptación para manos pequeñas.

En la transición de los compases 15 al 18, se observan tres planos sonoros, conformados por melodía, acompañamiento y bajo. Los grupos de figuraciones rápidas imitan el murmullo del agua, por lo que deben tocarse con ligereza y de manera articulada. La dinámica debe estar por debajo de la melodía formada por corcheas que simulan el repiqueteo de las gotas, de forma que la sonoridad de dichas corcheas sea más clara y brillante.

Antes de la presentación del segundo tema, es necesario hacer una pequeña respiración. Esta permite separar el fin de la sección A y el comienzo de la sección B. Las siguientes semifusas se retomarán con un *tempo* rápido, tal y como se indica. Será necesaria una clara articulación de los dedos, con el menor peso posible para mantener la dinámica en *pp* con la que empieza el segundo tema.

En la figura 9 la respiración está marcada en color rosa.

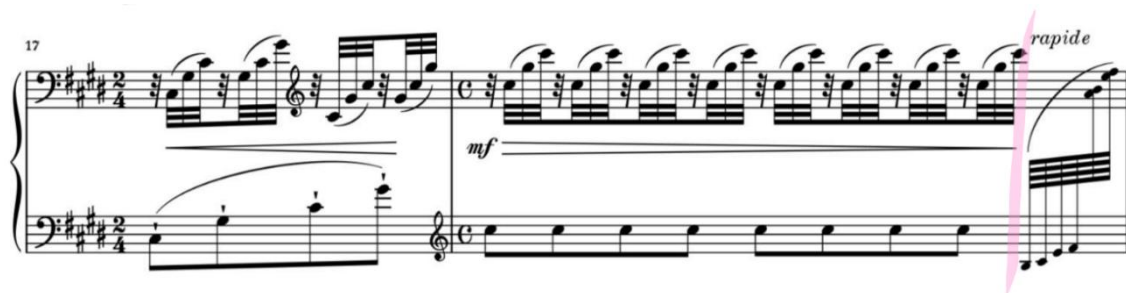


Figura 9, *Jeux d'eau* compases 17-18, editorial G. Henle Verlag (2008).

En el segundo tema también se hace presente la distinción de dos tipos de articulación, en concreto del picado-ligado y el ligado. A esta dificultad se le añade el cruce de manos y la dinámica en *pp*. La mano izquierda es la encargada de articular la melodía de corcheas por

octavas, mientras que la derecha acompaña con notas dobles que deben tocarse con limpieza y precisión, siempre por debajo de la melodía. Esto recuerda ligeramente a la transición de los compases anteriores, lo que le da una continuidad sonora.

Las octavas picadas-ligadas deben ejecutarse con un movimiento suelto del antebrazo y un ataque ascendente (saliendo del teclado). Se debe evitar la rigidez de la muñeca para no producir golpes. Aunque la dinámica pide ataques sutiles y suaves, estos deben ser brillantes y claros, recordando el sonido de las gotas al caer, para ello será necesario timbrar la nota aguda de cada octava. En cuanto a las dos octavas ligadas al final de cada compás, se utilizará el peso del antebrazo para apoyarse sobre la primera nota de la ligadura, retirando el peso en la segunda para interpretar ese cierre dinámico característico de las ligaduras de dos notas y que viene señalado por el compositor con un regulador.

Con respecto a la mano derecha, las notas dobles son las encargadas de dar densidad a este pasaje, aportando un rumor constante que recuerda al sonido de los ríos y arroyos. Es por esto, que las notas dobles deben ser fluidas, con un toque ligero, cercano y sin peso. En los siguientes compases, aunque las manos ya no estén cruzadas, el tipo de articulación será el mismo, haciendo las octavas apoyadas con el antebrazo, siempre timbrando la melodía, y articulando el acompañamiento, con apoyos de muñeca para destacar las notas acentuadas de los compases 22 y 23.

Otro ejemplo de picado-ligado en la izquierda junto con ligaduras de dos notas en la derecha se puede observar en los compases 29 y 30, siendo una variación de los motivos del segundo tema. Su resolución resulta más sencilla ya que, en lugar de octavas, estos motivos se suceden por terceras. El compás 29, con la indicación *a tempo* marca el inicio de la sección del desarrollo, al que se llega por medio del *ritardando* del compás anterior y la realización de una ligera respiración antes de comenzar. Esta cesura, al igual que la del compás 18, debe ser mínima y natural, intentando no interrumpir el flujo de la música, pero sugiriendo el inicio de una nueva sección.

Otro ejemplo que muestra la diferenciación de planos sonoros es el enlace de los compases 34 al 37, compuesto por dos frases que comparten los mismos motivos. A modo del primer

tema, la melodía a destacar está articulada mediante ligaduras de expresión. En este pasaje las figuraciones rápidas simulan el sonido de cascadas, de forma que deben estar bien articuladas, incluso en *piano*. La melodía sigue estando articulada por ligaduras de expresión y para destacarla se utilizará el apoyo del antebrazo ejemplificado anteriormente. Otra dificultad encontrada en estos compases es el contraste dinámico entre un *crescendo* con el pedal *una corda* y un *piano* en 3 cordes. Para hacer que este contraste tenga más notoriedad, por un lado, se hará una pequeña respiración antes de abordar el *piano* para que sirva a modo de preparación, y por otro, el ataque de ambas manos será articulado y sin peso.

Antes del cambio de sección que se produce entre los compases 37 y 38, es necesario realizar una respiración. Esta tendrá lugar antes de la figuración de notas rápidas, que enlazan directamente con la siguiente sección.

La respiración, al igual que en el compás 18, se indica en la figura 10 en color rosa.

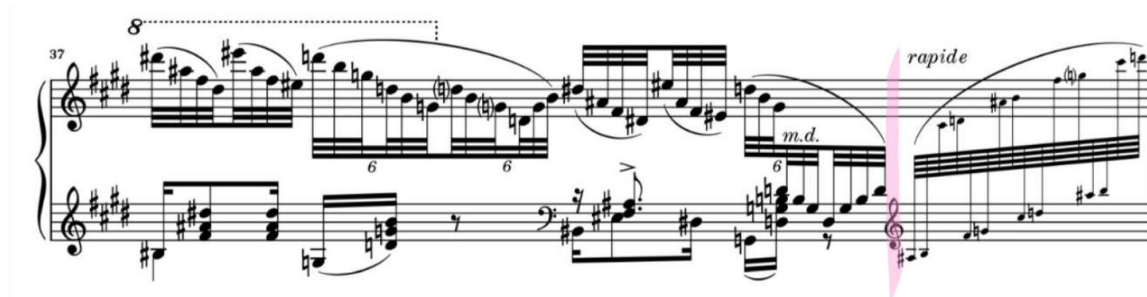


Figura 10, *Jeux d'eau* compás 37, editorial G. Henle Verlag (2008).

En esta nueva sección que introduce material motivico nuevo, existen varias dificultades, entre ellas se encuentran la diferenciación de planos sonoros, las dinámicas y polirritmias superpuestas de tres contra ocho o tres contra cuatro.

En el compás 38, en la mano derecha se presenta una melodía de corcheas con un acompañamiento de fusas que se complementa con el acompañamiento de la mano izquierda. Para diferenciar la melodía y el acompañamiento de esta mano se utilizan dos tipos de ataque, por un lado, un apoyo en cada nota de la melodía con el peso del antebrazo

para destacar la voz superior y por otro, un toque articulado y sin peso para el acompañamiento. La frecuencia de ritmos irregulares aumenta la dificultad, debiéndose ajustar adecuadamente los tresillos de corchea de la mano izquierda con las fusas de la mano derecha.

El compás 46 cuenta con cuatro planos sonoros, dos en cada mano. Al igual que en los ejemplos anteriores, la distinción de las voces se realiza mediante un ataque con el apoyo del brazo para las notas que se han de destacar, y otro con articulación de dedos en *ff* que requiere más altura para conseguir esa dinámica.

Otro aspecto para tener en cuenta en esta sección es la dinámica, que comienza en *piano* hasta la llegada del clímax en *fff* con una agógica en *accelerando*. Al principio los gestos deben ser más pequeños y delicados, volviéndose cada vez más intensos y bruscos para conseguir las *fff*.

La aceleración del pulso no solo prepara la llegada del punto culminante, sino que, junto con la dinámica, el registro agudo del teclado, las polirritmias y el tremolo y *glissando* crean una atmósfera en la que se puede escuchar claramente un gran torrente de agua, evocando el estruendo de una cascada. En este punto, es sumamente importante destacar todas las notas y ritmos irregulares de los compases 46 y 47, además de realizar el tremolo con un ataque fuerte y rápido desde el antebrazo. Este dará paso al *glissando* sobre teclas negras, que continúa con la misma dinámica en *fff*, y enlazará dos compases más tarde con un gran *diminuendo* que conducirá al *piano* del compás 51. Para realizar esta disminución rápida de la dinámica, la mano derecha realizará las figuras ya en *piano* y será el pedal, que sigue sosteniendo la nota del bajo en *fff*, el que se irá levantando poco a poco hasta el compás 51 donde se realizará un cambio completo.

A partir de este compás se reexpone el material motivico del segundo tema, ahora en un registro más grave y con un acompañamiento armónicamente más denso. Esto exige un mayor número de cambios de pedal, tanto parciales como completos. Este fragmento se construye en tres partes, que se repiten con variaciones tonales. Cada una de estas partes se separa mediante un cambio completo de pedal, con el fin de evitar que se enturbie la

atmósfera sonora. Es importante, a la hora de elegir la pedalización, considerar que este pasaje no solo presenta una notable complejidad armónica, sino también marcados contrastes dinámicos que desembocarán en la recapitulación en *pianissimo*. La entrada en la recapitulación se halla cuidadosamente preparada por la frase anterior, que incluye un regulador dinámico acompañado de la indicación *cédez légèrement*. En cuanto a los ataques, se aplicarán los mismos principios que en la sección B, prestando especial atención a la articulación. Esta es especialmente necesaria debido a la presencia de numerosas figuraciones rápidas que requieren claridad y precisión.

En la recapitulación, encontramos los mismos aspectos mostrados en la exposición de la obra, ya que los temas vuelven a aparecer.

A partir del compás 67 comienza una subida de cinquillos que van en *crescendo* desde un *pianissimo* hasta cambiar a una sucesión descendente de septillos, donde vuelve a decrecer hasta las *ppp*. Esto indica que no se debe crecer de manera drástica, ya que no nos marca ninguna dinámica en *forte*, sino más bien hacer notar una leve crecida que, poco a poco, vuelve a bajar. Para lograr este efecto, los septillos deben estar bien articulados y sin golpes en ninguna de las manos, junto con un cambio regular del pedal para evitar la mezcla indeseada de la armonía, de manera que se escuche una textura de agua cristalina y limpia. En el *diminuendo* del compás 70 tanto las figuras de la derecha como las de la izquierda deben estar bien diferenciadas, con un toque con más peso en las corcheas de la izquierda que servirán para seguir marcando el pulso y los tresillos de la derecha con un toque liviano y cercano.

Otro compás con dificultad dinámica es el 72, donde se encuentran los dos matices dinámicos extremos de la obra, *ppp* y *fff*. En este compás la dificultad reside en partir con 3 *cordes* desde un registro grave y en *ppp* y subir rápidamente a *fff*. Al tratarse de figuraciones muy rápidas solo puede utilizarse la fuerza de los dedos, por lo que en las *ppp* se utilizará un toque desde cerca, muy ligero y sin peso y a medida que se crece se añadirá más altura en la articulación y fuerza a los dedos. También es importante respetar las indicaciones de pedal en todo el compás, no siendo necesario los cambios completos, que ayudan a aportar la resonancia necesaria, sobre todo durante las dinámicas más fuertes. Los siguientes tiempos

del compás seguirán la misma articulación, buscando el *diminuendo* de manera menos drástica de lo que fue el *crescendo*.



Figura 11, *Jeux d'eau* compás 72, primer tiempo, editorial G. Henle Verlag (2008).

En la coda se pueden ver todas las dificultades ya mencionadas, como el cruce de manos, notas dobles y la diferenciación de planos sonoros, ya que los motivos del segundo tema vuelven a repetirse. De esta sección cabe destacar el uso del pedal *una corda* que se empezará a utilizar a partir del compás 82 para poder finalizar en *pp*, pues debido a las figuraciones rápidas resulta más difícil bajar la dinámica en este registro sin utilizar este pedal.

5 Conclusiones

Este trabajo ha servido para alcanzar un conocimiento más profundo de los aspectos tanto técnicos como interpretativos de *Jeux d'eau*, proporcionando además resoluciones a las dificultades encontradas en esta. De la misma manera, se ha conseguido adquirir mayor entendimiento del contexto histórico, artístico y musical en el que se sitúa el compositor a través de la investigación de fuentes históricas y biográficas.

La investigación centrada en la obra, así como su análisis ha servido para comprender mejor su estructura y los elementos característicos que deben ser tomados en cuenta en su estudio. Estos aspectos propios de la pieza tratan tanto de influencias por parte de distintas corrientes estéticas como de características propias en la composición de Ravel, mostrando su originalidad y aportación de técnicas novedosas al lenguaje pianístico.

Las tendencias más influyentes en la obra de Ravel fueron el impresionismo pictórico y musical y simbolismo literario. En sus composiciones se pueden encontrar sobre todo elementos del impresionismo mediante el uso de acordes y tonalidades que buscan plasmar una imagen en movimiento sin seguir una estructura formal de la época. En la obra, se han podido encontrar distintas muestras del impresionismo y algunos rasgos más característicos del compositor como el gusto por la técnica y el virtuosismo, que se muestra en la dificultad elevada de la mayoría de su obra.

Todos los aspectos que contextualizan a la obra y las influencias recibidas han sido de gran ayuda a la hora de, no solo comprender mejor la pieza desde el exterior, sino también en su interpretación, debido a que muchos elementos agógicos y técnicos han cobrado mayor sentido, desde cómo realizar diferentes articulaciones y ataques, hasta la diferenciación de voces entre ambas manos y la manera de abordar las distintas dinámicas que aparecen.

Al no haber podido encontrar un estudio centrado en esta pieza únicamente con una investigación en profundidad de la misma, en este trabajo se han recopilado todas las dificultades sobre todo en su análisis e interpretación, ya que existen muchas versiones de

esta obra y muchas veces se pasa por alto muchos aspectos y se tiende a imitar lo escuchado sin realizar una búsqueda previa para tener más información que pueda ser de ayuda.

6 Bibliografía

Cooper, M. (1969). *French music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*. Oxford University Press. https://archive.org/details/frenchmusicfromd0000coop_r4a1/mode/2up

Cortot, A. (1981). *La musique française de piano*. Presses universitaires de France. <https://archive.org/details/lamusiquefrancai0000cort/mode/2up>

Ivry, B. (2000). *Maurice Ravel: a life*. Welcome Rain Publishers. <https://archive.org/details/mauriceravel00benj/mode/2up>

Jankélévitch, V. (1959). *Ravel*. Les Éditions du Seuil.

Kregor, J. (2015). *Program Music*. Cambridge University Press.

Liu, T.Y. (2023). *Ravel's Water Music for Solo Piano: Jeux d'eau, Une barque sur l'océan and Ondine*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Oregon, EE. UU.]. <https://scholarsbank.uoregon.edu/items/7ce128d9-495c-4bef-94ff-a804d669383a>

Nichols, R. (2011). *Ravel*. Yale University Press. <https://archive.org/details/mauriceravel00roge>

Orenstein, A. (1991). *Ravel: Man and Musician*. Dover Publications. https://archive.org/details/ravelmanmusician0000oren_t3u7

Palmer, C. (1974). *Impressionism in music*. Charles Scribner's Sons. https://archive.org/details/impressionisminm0000palm_o2d1

Pavel, G.M. (2016). Musical dramaturgy in *Jeux d'eau* by Maurice Ravel. *Bulletin of Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*. 9(58), 77-84. https://webbut.unitbv.ro/index.php/Series_VIII/article/view/3912/3083

Ravel, M. (diciembre de 1938). Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel avec une introduction par Roland-Manuel. *La Revue Musicale*, 19(187), 17-23. <https://dicteco.humanum.fr/fr/article/38027>

Taruskin, R. (2013). *The Oxford history of Western music*. Oxford University Press, Inc. <https://archive.org/details/oxfordwesternmus00taru/mode/2up>

6.1 Webgrafía

Martín López, D. (9 de febrero de 2025). La Exposición universal de París de 1900. Fórmulas estéticas para una ciudad en fin de siglo. *Aulos*. <https://aulos.es/la-exposicion-universal-de-paris-de-1900-formulas-esteticas-para-una-ciudad-en-fin-de-siglo/>

7 Índice de tablas e ilustraciones

7.1 Índice de tablas

Tabla 1, Catálogo de obras para piano solo (Marnat, 1995).....	13
--	----

7.2 Índice de ilustraciones

Figura 1, <i>Jeux d'eau</i> compases 1-2, editorial G. Henle Verlag (2008).	17
Figura 2, <i>Jeux d'eau</i> compases 19-21, editorial G. Henle Verlag (2008).	18
Figura 3, <i>Jeux d'eau</i> compases 23-26, editorial G. Henle Verlag (2008).	19
Figura 4, <i>Jeux d'eau</i> compases 48-50, editorial G. Henle Verlag (2008).	20
Figura 5, <i>Jeux d'eau</i> compases 51-52, editorial G. Henle Verlag (2008).	20
Figura 6, <i>Jeux d'eau</i> compás 68, editorial G. Henle Verlag (2008).	21
Figura 7, <i>Jeux d'eau</i> compás 68, editorial G. Henle Verlag (2008).	26
Figura 8, <i>Jeux d'eau</i> compases 13-14, editorial G. Henle Verlag (2008).	26
Figura 9, <i>Jeux d'eau</i> compases 17-18, editorial G. Henle Verlag (2008).	27
Figura 10, <i>Jeux d'eau</i> compás 37, editorial G. Henle Verlag (2008).	29
Figura 11, <i>Jeux d'eau</i> compás 72, primer tiempo, editorial G. Henle Verlag (2008).	32

8 Anexos

8.1 Anexo 1 : Partitura de *Jeux d'eau* de Maurice Ravel

JEUX D'EAU

à mon cher Maître Gabriel Fauré
Komponiert 1901

Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ...)*
Henri de Régnier

Très doux ♩ = 144 **)

The image displays the first six measures of the piano piece 'Jeux d'eau' by Maurice Ravel. The score is written for piano and is in the key of D major (indicated by two sharps). The tempo is marked 'Très doux' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The time signature is common time (C). The piece begins with a piano (pp) dynamic. The first system (measures 1-2) features a flowing melody in the right hand with eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system (measures 3-4) continues the melodic development, with the right hand playing sixteenth-note passages. The third system (measures 5-6) shows a change in dynamics to piano (p) and introduces more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (pp, p). The piece concludes with a final measure in 2/4 time.

2

8

10

13

15

17

3 cordes

ff

f

mf

rapide

3

19

6

pp

(20)

3 cordes

22

(23)

pp subito

1 corde

25

3 cordes

ff

4

27

rit. - - - a tempo

28

pp

2 8

30

(sim.)

32

8

34

p

6 6

3 cordes

35

8

6

6

m.g.

36

8

6

6

37

8

6

6

m.d.

rapide

le chant un peu en dehors*)

38

p

3

39

3

*) die Melodie etwas hervorheben

*) slightly emphasize the melody

40

41 *mp*

42

43 *f*

44

cre - - - scen - - - do ed acce - - -

6 3

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for piano, measures 40 through 44. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The right hand (RH) features complex, rapid arpeggiated patterns, often spanning multiple octaves and tied across measures. The left hand (LH) provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 41 includes the dynamic marking *mp* (mezzo-piano). Measure 43 includes the dynamic marking *f* (forte). Measure 44 includes the lyrics 'cre - - - scen - - - do ed acce - - -' and contains first and second endings marked with '6' and '3' respectively. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks.

The image displays a musical score for the piece *Jeux d'eau* by Maurice Ravel, specifically measures 45 through 49. The score is written for piano and includes vocal lines with lyrics.

Measure 45: The vocal line begins with the lyrics "le - - - - - ran - - - - - do". The piano accompaniment features a series of eighth notes in the right hand and triplets in the left hand.

Measure 46: The piano accompaniment continues with a series of eighth notes in the right hand and triplets in the left hand. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present.

Measure 47: The piano accompaniment continues with a series of eighth notes in the right hand and triplets in the left hand.

Measure 48: The piano accompaniment features a series of eighth notes in the right hand and triplets in the left hand. The dynamic marking *fff* (fortississimo) is present. The measure is marked with a "long" and "glissando" instruction.

Measure 49: The piano accompaniment features a series of eighth notes in the right hand and triplets in the left hand. The dynamic marking *loco* is present.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as eighth notes, triplets, and dynamic markings.

8

51 1^{er} Mouvement

p

1 corde

52

53 *pp* *p* 8 3/4 2/4 3/4 3 cordes

55 *f* 8 v

56 *p* 1 corde 2/4 2/4

57 9

3 cordes

59 *(f)*

60 *mf*

61 *f*

Cédez légèrement *)

1er Mouvement

62 *pp*

1 corde

*) Leicht nachgeben (das Tempo leicht verringern) *) Gently recede (slight deceleration of the tempo)

10

64 ⁸

66 ⁸

68 ⁸

69 ⁸

70 ³

23 *

mf

pp

ppp

12

The image displays a page from a musical score for Maurice Ravel's *Jeux d'eau*. The page is numbered 12 in the top left corner. The score is written for piano and features four systems of music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs).

- Measure 75:** The first system begins with the tempo marking *Lent très expressif*. The right hand plays a series of chords with a crescendo hairpin. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A bracket labeled *rapide* and the number 15 spans the final measure of this system, indicating a rapid scale in the right hand.
- Measure 78:** The second system starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a series of sixteenth-note arpeggiated figures, each marked with a '6' (likely indicating sixteenth notes). The left hand continues with a simple eighth-note accompaniment.
- Measure 79:** The third system continues the arpeggiated figures in the right hand and the accompaniment in the left hand.
- Measure 80:** The fourth system begins with the tempo marking *un peu marqué* and the mezzo-forte (*m.f.*) dynamic. The right hand continues with the arpeggiated figures. The left hand's accompaniment changes to a more complex, syncopated pattern.

81

15

15

15

1

1

1

1

jusqu'à la fin

82

83

2/4

2/4

84

sans ralentir

pp

8

*