

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

O P C I Ó N D E T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA -ARPA-**

**P R E S E N T A:
EDMUNDO RICARDO CAMACHO JURADO**

ASESORA DE TESIS:

DRA. EVGUENIA ROUBINA

MÉXICO, D.F.

DICIEMBRE DE 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis queridos abuelos Ricardo Jurado y Refugio Barranco.

A la memoria rebelde de Raúl Jardón, Ana Mitzi Amaya, Pavel González y
Ollin Alexis Benhumea.

A los pueblos indios del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, al
Frente Popular en Defensa de la Tierra de Atenco y a la Asamblea Popular
del Pueblo Oaxaqueño, por su digna resistencia.

A los estudiantes y maestros de la Escuela Nacional de Música que
sostuvieron el movimiento de huelga en la UNAM, por lo que esta
institución logró resistir los proyectos privatizadores neoliberales y
conserva, hasta la fecha, su carácter público y gratuito.

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que me impulsaron y apoyaron para realizar este trabajo, en primer lugar a la Dra. Evguenia Roubina, quien con sus invaluable comentarios y agudas observaciones me guió en el proceso de elaboración de estas notas al programa, además de proporcionarme las herramientas teóricas y metodológicas para realizar esta investigación.

Quiero hacerle un reconocimiento especial a los arpistas Janet Paulus Uchida y Baltazar Juárez Dávila, por su valiosa asesoría para la preparación de las obras del recital del examen profesional, a Lily Tamayo, sin cuyas enseñanzas habría “tirado el arpa”, y a los maestros Nestor Castañeda y Roberto Kolb por sus asesorías y revisiones de las obras de música de cámara.

Mi gratitud para el Ensamble Permutaciones, en especial a Argelia Barajas, Cláriver Avendaño, Hugo Manzanilla, Aníbal Robles, Jorge Barradas, Román Castillo y José Manuel Mondragón, por su entrega y apoyo desinteresado en el trabajo de ensamble de las obras de Debussy y Ravel. Este reconocimiento lo hago extensivo a mis amigos Judith Reyes, Jacqueline Campuzano, Olivia Abreu, Fernando Lanza, Andrea Moysen, Karina Carmona, Luz del Carmen Urquidí, Gerardo Aponte, Donají Espinosa y David Sánchez, con los que previamente trabajé las obras de Debussy.

Considero un deber manifestar mis más cálido agradecimiento a Karina Carmona y a Valeria Rojas, por la traducción de textos en alemán e inglés, así como a Mara Tamayo, Carlos Mora Jurado, Cecilia Rivera, Refugio Irene Jurado, Leonardo Hernández y al personal de las bibliotecas de la Escuela Nacional de Música, del Centro Nacional de las Artes y del Centro de Investigación y de Documentación del Museo de la Música de la Cité de la Musique.

Finalmente quiero expresar mi gratitud, por su enorme apoyo y ejemplo de honestidad y consecuencia, a la etnóloga María Eugenia Jurado y a mis hermanos Camilo Raxá y Jesús Gonzalo, por su apoyo y aliento.

Índice

Introducción	1
El arpa en la música de Claude Debussy	4
<i>Danzas sacra y profana</i> de Debussy	13
<i>Sonata</i> no. 2 para flauta, viola y arpa de Claude Debussy	28
<i>Introducción</i> y <i>Allegro</i> de Maurice Ravel	44
<i>Sonata</i> para arpa de Paul Hindemith	57
<i>Z-arpando</i> para arpa y cinta de Salvador Rodríguez	74
Bibliografía	84
Hemerografía	88
Partituras	89
Entrevistas	90
Discografía	91
Anexo 1: Notas para el programa de mano	93
Anexo 2: Partitura de <i>Z-arpando</i>	99

Introducción

Todo aquel que ha egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México, sin importar el campo de conocimiento en el que se haya formado, debe regir su praxis por la crítica y la reflexión permanentes. El caso del intérprete musical no es una excepción, por lo que sus decisiones artísticas y sus actividades docentes deberán estar basadas en la investigación.

La elaboración del presente trabajo tiene como objetivo demostrar las habilidades y los conocimientos adquiridos para abordar, de manera autónoma, una obra musical con el fin último de realizar una interpretación idónea. En este ámbito –el de la interpretación– el músico universitario, además de contar con una sólida técnica que le permita ejecutar cualquier composición para su instrumento, independientemente de la época en que haya sido escrita, también debe dominar los métodos y técnicas de investigación para indagar en el hecho histórico y musicológico de las obras. La información obtenida en este proceso de investigación posibilitará una cabal comprensión de las ideas musicales y estéticas del compositor.

En el campo de la docencia, el egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México estará capacitado para transmitir a las nuevas generaciones los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos en aulas, bibliotecas, archivos, orquestas, ensambles y salas de conciertos. Si se adopta la idea de que el saber es, ante todo, una actividad social, entonces se podrá valorar la enorme importancia que tiene para el desarrollo cultural del país el que los universitarios compartan su conocimiento teórico y sus experiencias prácticas a través de la actividad académica.

En concordancia con los objetivos que el autor de esta opción de tesis se propone para su futuro desempeño profesional, se optó por organizar el estudio de cada una de las piezas del examen profesional en tres partes, en las cuales se integraron las informaciones y los datos recabados. Dichas secciones son:

1. Investigación histórico musical, que busca situar la obra en el contexto social y artístico en los que el compositor desarrolló su trabajo creativo, identificar las influencias estéticas de las que se nutrió su obra, averiguar la forma en que ésta fue recibida por la crítica y los arpistas de la época, esto último con la intención de analizar el proceso de su incorporación al repertorio para el instrumento. En esta parte también se establece, con base en el análisis del catálogo del compositor en cuestión, la experiencia que el autor tuvo con el instrumento y si su interés fue permanente o puramente circunstancial.
2. Análisis de la obra, el cual pretende identificar los principales elementos formales, rítmicos, melódicos y armónicos de los que se compone la pieza. Ésta es la parte principal en la comprensión del intérprete del repertorio que ejecuta, pues en este análisis se plasma la capacidad del músico para descifrar correctamente las ideas musicales del compositor plasmadas en una partitura.
3. Análisis del intérprete, que da cuenta de las dificultades técnicas y artísticas que exige la interpretación de la obra y propone maneras de solucionar y superar estos retos. En esta ocasión se han puesto en la mira analítica tanto los recursos técnicos, como los expresivos. Los del

primer grupo se estudiaron en aras de encontrar una digitación práctica, articular correctamente y realizar de una forma oportuna los cambios de pedales. Los del segundo, en relación con las determinaciones que se tomaron en cuestión del estilo y la agógica musicales, el fraseo, las dinámicas y la elección del tempo de ejecución, entre otras.

La investigación se basó en un vasto *corpus* de fuentes bibliográficas, hemerográficas, testimoniales, documentales y musicales, tales como: partituras y el material discográfico.

El conocimiento generado a partir de la realización de la presente opción de tesis, no sólo ha demostrado lo indispensable que es para un músico la incursión en el campo de la interpretación teórica, sino que es una importante motivación para seguir haciendo de la investigación una parte clave de la interpretación musical.

El arpa en la música de Claude Debussy.

Uno de los puntos culminantes alcanzados por el arpa de concierto desde su creación, a principios del siglo XIX, se debió a la labor creativa de los compositores franceses, en particular, de Claude Debussy (1862-1918).

Para Debussy el arpa fue un instrumento fundamental en la expresión de su pensamiento musical. El timbre del instrumento y otras de sus cualidades, como la enarmonización de sonidos, hicieron que el compositor le asignara a este instrumento un lugar importante en su paleta orquestal. De las 15 obras orquestales de Debussy todas incluyen una o más arpas,¹ cuyas partes, ricas y variadas, son ejemplo de la manera en que se debe escribir para ese instrumento dentro del conjunto orquestal y que haya un balance adecuado que permita que se escuche el arpa.

El que el arpa haya tenido un papel tan relevante en las obras de Debussy despertó el interés de sus colegas por el cordófono,² quienes continuarían durante el

¹ Se refiere a las obras que Debussy escribió para orquesta o para instrumento solista con acompañamiento de orquesta, y que son: *L'enfant prodigue* (1884); *La damoiselle élue* (1887); *Printemps* (1887); *Fantasie* para piano y orquesta (1889-1890); *Prélude á l'après-midi d'un faune* (1892-1894); *Nocturnes* (1897-1899); *Rhapsody* para saxofón alto y orquesta (1901); *La mer* (1903-1905); *Danses sacrées et profanes* para arpa y cuerdas (1904); *Images* (1905-1912) (I. Gígues II. Ibéria III. Rondes des printemps); *Rhapsody* para clarinete y orquesta (1909-1910); *Le martyr de Saint Sébastien* (1911); *La boîte à joujoux* (1913); *Jeux* (1912-1903) y *Marche écossaise sur un thème populaire* (1891 versión original para piano; 1906 orquestación). De estas 15 obras nueve llevan dos arpas, una tres arpas y las tres restantes un arpa (véanse Jerzy Chiatkowski, *The Da capo catalog of classical Music Compositions*, Nueva York: Da Capo Press, 1996, pp. 314-321; David Daniels (ed), *Orchestral Music. A Handbook*, London: The Scarecrow Press, 1981, pp. 93-95).

² Algunas de las obras con arpa compuestas por otros compositores franceses después de las *Danzas sacras y profanas*, fueron: *Introduction et Allegro* (1905), Maurice Ravel (1875-1937); *Andante et Scherzo* para arpa, y cuarteto de cuerdas (1906); *Conte fantastique* para arpa cromática principal y orquesta (1908) (la versión para arpa de pedales y cuarteto de cuerdas es de 1923), *Deux Divertissements* para arpa (1924), André Caplet (1878-1925); *Rhapsodie* para arpa en sol-moll op. 25 (1909), Louis Vierne (1870-1937), *Konzertstück* (1910), *Variations libres et Finale* para flauta, violín, viola, chelo y arpa, Gabriel Pierné (1863-1937); *Sérénade* para flauta, arpa, violín, viola y violonchelo en C-dur (1925), Albert Roussel (1869-1937); *Prélude, marine et chanson* para flauta, arpa y trío de cuerdas (1928), Guy Ropartz (1864-1955); *Suite en rocaille* para flauta, violín, viola, violonchelo y arpa; op. 84 (1934), Florent Schmitt (1870-1958); *Quintette* para flauta, arpa, violín, viola y violonchelo (1934), Jean Françaix (1912) (véase Nicolas Slonimsky, *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Nueva York: Schirmer Books, 1994, pp. 770, 850, 890; François-René Tranchefort (dir.), *Guide de la Musique de Chambre*, Poitiers: Librairie Arthème Fayard, 1989, pp. 204-206, 341-342, 698, 726-729, 742, 745-747, 773-777; http://www.netreach.net/~druid/LV/Oeuvre_2.html).

siglo XX reafirmando la presencia del arpa en la música sinfónica, ensambles de cámara y en los recitales para arpa sola que a finales de los años veinte del siglo XX comenzaron a darse. Este proceso de reintroducción del arpa en los ámbitos musicales occidentales llevaría al renacimiento del arpa como instrumento solista.

Los elementos que influyeron en el proceso de resurgimiento del arpa en el ámbito musical occidental durante el siglo XIX y principios del siglo XX fueron: la construcción de instrumentos que permitieran la realización de cromatismos, la consolidación de escuelas de arpa en Europa y la utilización de este instrumento por los compositores.

Para explicar las razones y las características de ese proceso de reintroducción del arpa, es necesario volver la vista unos siglos y recordar, de manera muy breve, el gran auge que el arpa tuvo durante el Renacimiento y sobre todo en el Barroco, periodo este último en que el uso de las arpas diatónicas y cromáticas se extendió por gran parte de Europa y el Nuevo Mundo, teniendo un papel fundamental tanto en la música eclesiástica, como en la dramática y en el ámbito popular.³

Con el advenimiento del clasicismo, y más tarde del romanticismo, que trajeron consigo una mayor complejidad de armonías y la invención y posicionamiento del piano -a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX-, se relegó a otros instrumentos como el arpa, el órgano, el clavecín, la vihuela y la guitarra, que por ser capaces de realizar en ellos la melodía y el acompañamiento simultáneamente, durante el Barroco habían gozado de una gran popularidad. Con el arribo del piano estos instrumentos dejaron de

³ Sobre estos procesos véanse Marc Pincherle, “La harpe. Des origines au commencement du dix-septième siècle”, en Albert Lavignac (fundador) y Lionel de la Lawrence (dir.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Segunda parte, París: Librairie Delagrave, 1925, p. 1923-1927; Nicanor Zabaleta Zala, *El arpa en España de los siglos XVI al XVIII. Antecedentes históricos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 24 de enero de 1988, pp. 9-20.

interesarle a los nuevos compositores, con lo que menguaron su presencia o incluso cayeron en el desuso.⁴

Fue Héctor Berlioz (1803-1869), “padre de la instrumentación moderna”, el que reintrodujo en la orquesta el arpa con partes importantes, tal es el caso de *Sueños y pasiones*, II Movimiento de la *Sinfonía Fantástica* (1830-31), donde dedicó a este instrumento una extensa, completa y detallada explicación de su funcionamiento en su *Tratado de Orquestación* (1844).⁵ En palabras de la arpista e investigadora carioca Elza Marins, hasta la fecha ningún otro tratado de orquestación abordó de manera tan detallada, precisa y completa las posibilidades y limitaciones del arpa, y por lo tanto, la manera en que se debe escribir para ésta.⁶

Los compositores que siguieron el mismo camino, como Richard Wagner (1813-1883) y Gustav Mahler (1860-1911), le asignarían al arpa un papel protagónico en sus óperas, el primero, y en sus sinfonías, el segundo.⁷

Los avances técnicos en la construcción de nuevas arpas, que buscaban dotar al instrumento de una mayor sonoridad y, sobre todo brindarle la posibilidad de un mayor cromatismo, fue otro de los factores que contribuyó de manera decisiva para que Debussy pudiera escribir una gran variedad de glisandos con sonidos enarmónicos, armónicos, partes polifónicas además de especificar en sus partituras una gran diversidad de ataques, articulaciones y una amplia gama de dinámicas.

Los esfuerzos por construir arpas que respondieran a las nuevas necesidades musicales se bifurcaron en el siglo XIX. En 1811 Sébastien Erard (1752-1831),

⁴ N. Zabaleta, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁵ Hector Berlioz, *Gran Traité d'instrumentation et d'orquestration moderne*, París: Schoneuberger, [s.a.], pp.989-996.

⁶ Conversación con Elza Marins, 31 de julio de 2006, Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil. Marins es autora de *El arpa en la orquesta. El modelo de Ravel*, tesis de maestría en música por la UFRJ.

⁷ En sus diez sinfonías Mahler emplea una o dos arpas, destacando en particular su *Adagietto* para cuerdas y arpa de la 5ª *Sinfonía*. Además incluye este instrumento en las orquestaciones de: *La canción de la tierra*; *Lieder aus “Des Knaben Wunderhorn”*; *Kindertotenlieder*; *Das klagende Lied*; *Lieder eines fahrenden Gesellen*; *Sieben Lieder aus letzter Zeit* (véase D. Daniels (ed), *op. cit.*, pp. 183-186).

basándose en la idea de Hochbrücker, constructor alemán de arpas, diseñó y construyó un arpa de pedales dotada de un mecanismo de doble movimiento, lo que posibilitaba la realización, partiendo de una nota natural, de sostenidos y bemoles.⁸ Gustave Lyon, constructor de pianos y director de la Casa Pleyel, partiendo del modelo de dos órdenes del arpa barroca española, construyó hacia finales del siglo XIX, un arpa cromática con dos hileras de cuerdas que se cruzaban: una fila correspondía a la escala diatónica y la otra fila comprendía los semitonos.⁹ Cuando Debussy escribió su música sinfónica y sus obras para arpa, pudo haber elegido entre estos dos tipos de instrumento, pero el encargo era de la casa Pleyel, por lo que tuvo que escribir para el arpa cromática.

A la aceptación del instrumento por parte de los compositores, debido sobre todo a los avances técnico-constructivos ya mencionados, hay que agregar otro elemento para comprender la reintroducción del arpa en la música occidental a finales del siglo XIX y principios del XX: la formación y consolidación de la clase de arpa en distintos conservatorios europeos, con el consecuente desarrollo de técnicas de ejecución que explotarían las posibilidades brindadas por los nuevos instrumentos. Este proceso

⁸ Las primeras arpas de pedales, conocidas como de movimiento simple o de acción simple, fueron construidas en 1720 por el alemán Hochbrücker. Éstas contaban con un mecanismo que permitía modificar la afinación de las cuerdas un semitono por arriba de la afinación original de la cuerda. Fue hasta 1749 que este invento fue conocido en Francia, mismo que fue aprovechado por Cousineau y Naderman para construir arpas de siete pedales. En 1787 el constructor de arpas Sébastien Erard (1752-1831), francés de origen alemán, ideó el arpa de doble movimiento, lo que posibilitaría la alteración de las cuerdas, por medio de la ayuda de dos “tenedores” –es decir dos pequeñas piezas de metal dispuestas en forma de horqueta- que movidos por pedales, alteraban medio tono arriba o medio tono abajo la afinación original de la cuerda. No fue sino hasta 1811, 24 años después de haber sido ideada, cuando terminó de construir esta arpa y aunque en 1797 ya se había fabricado una primera versión de este instrumento cuyo mecanismo tuvo que ser perfeccionado (véanse Alphonse Hasselmans, “La harpe et sa technique”, en A. Lavignac, *op. cit.*, p. 1925; Lidia Tamayo (coor.), *El Arpa de la Modernidad en México: sus historias*, México: UAM-A, 2000, p. 266; René Vannes, *Essai d'un Dictionnaire Universel des Lutiers*, París: Librairie Fischbacher, 1931, p. 95).

⁹ Hasta 1855, cuando Camille Pleyel era gerente de la casa Pleyel, esta empresa construía arpas de doble movimiento, es decir, con un mecanismo semejante a las Erard. A su muerte, ocurrida en ese año, su sucesor y yerno Auguste Wolf decidió suspender la fabricación de este tipo de arpas debido a las “imperfecciones incorregibles y orgánicas del instrumento” por lo cual hizo quemar, ese mismo año, en la sede de la empresa, ubicada en la calle Rochechouart de la capital francesa, “materiales de fabricación de arpas, arpas en construcción y arpas terminadas de las marcas Pleyel, Dizi y Naderman, que la empresa poseía”. Casi cuatro décadas más tarde y ante el pedido de varios arpista compositores, Lyon comenzó las investigaciones que lo llevarían a idear y a construir el arpa cromática (véase Gustave Lyon, “La Harpe chromatique et sa facture”, *op. cit.*, pp. 1942-1943).

comenzó en 1825, con la fundación de la clase de arpa en el Conservatorio de París,¹⁰ con lo que nació una de las escuelas más sólidas y de gran tradición, de la cual abrevaron arpistas como Henriette Renié (1875-1956), Carlos Salzedo (1885-1961), Micheline Kahn (1890-1987), Marcel Grandjany (1892-1975), Pierre Jamet (1893-1991), Lily Laskine (1893-1988) y Nicanor Zabaleta (1907-1993), protagonistas de muchos de los estrenos de obras fundamentales del repertorio actual del arpa. En otros países como Bélgica, Alemania, Rusia e Inglaterra también hubo arpistas que desarrollaron técnicas y formaron escuelas. Tal fue el caso de Félix Godefroid (1818-1897), Albert Zabel (1834-1910) y Elías Parish-Alvars (1808-1849).

En resumen, el proceso que siguió la reintroducción del arpa en los escenarios musicales occidentales a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX contó con tres elementos claves, a saber:

- 1) las modificaciones formales y técnicas que sufrió el instrumento para responder a los nuevos estilos musicales;
- 2) la inquietud de los compositores que encontraron en el instrumento sonoridades que podrían ser utilizados en la expresión de sus ideas musicales; y
- 3) el desarrollo de nuevas técnicas de ejecución, las cuales tuvieron como punto de partida la sólida tradición arpística de las escuelas francesa, belga, rusa y alemana.

Las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX, fueron el contexto en que Debussy se formó y realizó sus composiciones. Las potencialidades con

¹⁰ El primer profesor fue Naderman, quien fue sucedido por A. Prumier en 1935; Labarre ocupó el puesto de 1867 a 1870 y C. Prumier de 1870 a 1884; a partir de este año Alphonse Hasselmans ocupó el puesto y fue sustituido en 1912 por Marcel Tournier (1879-1951) (véase A. Hasselmans, *op. cit.*, p. 1939).

las que ya contaba el instrumento le permitió no sólo incluir el arpa en obras como *La Mer* y *Preludio a la siesta de un fauno*, sino que también crear dos de las obras fundamentales del repertorio de este instrumento: las *Danzas Sacra y Profana* para arpa y orquesta de cuerdas y la *Sonata* para flauta, viola y arpa.

En su época esas obras contribuyeron a mostrar las potencialidades sonoras del arpa y permitieron situarla al nivel de otros instrumentos solistas, como el violín y el piano.

Fue precisamente a finales del siglo XIX cuando en el ámbito literario y plástico junto al realismo,¹¹ movimiento predominante hasta entonces, surgieron el simbolismo en la poesía y, el impresionismo y el postimpresionismo en la pintura. Estas corrientes enfatizaban los aspectos formales por sobre las representaciones convencionales.¹²

En la esfera de la música occidental el sistema tonal, alrededor del cuál había girado el quehacer musical desde el Barroco, comenzó a expandirse hacia el último cuarto del siglo XIX, al mismo tiempo que la música alemana, en particular la de Wagner, había cobrado gran importancia también en Francia. Mientras que en Alemania la expansión de la tonalidad se desarrollaba a través de técnicas como el cromatismo progresivo y la intensidad en la expresividad, en la patria de Debussy el renacimiento musical –es decir, la composición de una escuela nacional, alejada de la música alemana- tuvo sus cimientos en la “resurrección de la música absoluta, de volver a los principios del orden y de la claridad y de prohibir las obras maestras del pasado artístico francés recordadas como más características”.¹³ Éstos fueron los planteamientos con los

¹¹ “El ‘realismo’ [...] suele definir el movimiento pictórico nacido en Francia de 1835 a 1860, y que, como escuela coherente, constituyó una reacción contra la sensibilidad romántica a la vez que contra el rigor neoclásico. En sus primeras manifestaciones destacan el retorno a la naturaleza y el gusto por las escenas populares. Sin embargo, tal y como Coubert lo definiría no aparecería hasta el triunfo de la monarquía burguesa, de la Revolución de 1848, del espíritu positivista y de la era industrial” (véase Pierre Cabanne, *Diccionario universal del arte*, Tomo 9, Barcelona: Argos-Vergara, 1979, p. 236).

¹² Robert P. Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. Patricia Soja, Madrid: AKAL, 1991, pp. 57.

¹³ *Ibid.*, p. 58.

que la *Société Nationale de Musique*, que había sido fundada por Camile Saint-Saëns (1835-1921), Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Gabriel Fauré (1845-1925), buscaba contrarrestar la influencia Wagneriana en la música francesa.¹⁴

La vida musical francesa de finales del siglo XIX se caracterizaba por su academicismo:¹⁵ la ópera agrupaba las tendencias más conservadoras y tenían una producción tan abundante como fácil. Tal fue el caso de maestros como Gounod, Massenet y Saint-Saëns, ubicados en la cima de su gloria. La única tentativa de renovación se hallaba en la música instrumental de Cesar Franck (1822-1890) y su escuela.¹⁶ Paradójicamente, fueron los escritores y pintores ligados al simbolismo quienes vieron en la música el arte más representativo de sus ideas estéticas. Es por ellos que la estética wagneriana se introdujo en Francia, suscitando un entusiasmo incondicional. Y aunque en un principio la burguesía nacionalista frenaba la difusión de las obras de Wagner, finalmente y a pesar de esta resistencia, el autor de *Tristán e Isolda* terminó por imponerse al punto de que la mayor parte de los compositores no escaparon a su influencia.

Al mismo tiempo hubo en Francia una tendencia a redescubrir la música antigua. Esta corriente impulsó la creación de ediciones y organizó conciertos, gracias a los cuales Debussy pudo profundizar en el conocimiento de la música polifónica del siglo XVI, de Bach¹⁷ o de Rameau y Couperin, músicos franceses del siglo XVIII. Esta

¹⁴ R. P. Morgan, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵ “Este término, que debería designar teóricamente el estilo o el tipo de enseñanza de las academias históricas como la Real Academia de pintura y escultura en Francia” en el siglo XIX se ha convertido en un sinónimo de tradición aquilosa y esclava de la pedagogía” (véase *Diccionario Larousse de la pintura*, Tomo I, Barcelona: Planeta-De Agostini, 1988, p. 29).

¹⁶ Organista y maestro del Conservatorio de París, Franck fue considerado “uno de los fundadores de la joven escuela francesa”. Algunos de sus alumnos fueron Vincent d’Indy, Ernest Chausson, Samuel Rousseau, Guy Ropartz y Gabriel Pierné (véase Ricart Matas, *Diccionario biográfico de la música*, Barcelona: Editorial Iberia, p. 363).

¹⁷ Debussy opinaba que “El viejo Bach, que contiene toda la música, se burla, créanlo, de las fórmulas armónicas. El prefiere el libre juego de sonoridades, cuyas curvas, paralelas o contrarias, preparan la explosión inesperada que adorna de eterna belleza el menor de sus numerosos cuadernos” (véase Françoise Gervais, *La Notion d’arabesque chez Debussy*, París: Éditions Richard-Masse, 1958, p.3).

aproximación a la música antigua el compositor galo la enriquecerá durante su estancia en Roma (1885-1887), que pudo realizar gracias a la beca del *Premio de Roma* con el descubrimiento de la música vocal renacentista, y sobre todo la de Palestrina y Orlando de Lassus.¹⁸

La tarea creativa de Claude Debussy se dio en esta atmósfera. Sin embargo, para algunos estudiosos como Dennis Collins, es necesario constatar que Debussy permaneció extrañamente aislado en su época y aunque se pueden encontrar elementos característicos de la llamada escritura debussysta - escala por tonos, escalas pentatónicas, acordes paralelos, etc.- en músicos anteriores, las concepciones radicalmente nuevas de su estética deben buscarse, como mencionamos arriba, en la influencia de los pintores impresionistas y los escritores simbolistas.¹⁹

A pesar del aislamiento que Debussy tuvo con respecto al medio académico musical francés, las enseñanzas de Chabrier y Fauré que recibió durante su juventud, le dieron las bases para la investigación acerca de una nueva aproximación a la tonalidad.

Debussy también se nutrió de la propuesta wagneriana²⁰ y de la música de Rusia, país al que hizo varios viajes durante sus años de estudiante del Conservatorio de París, además de los acercamientos que tuvo con la música del Grupo de los Cinco²¹ gracias a las numerosas presentaciones de música rusa en la Ciudad Luz y a que el Conservatorio

¹⁸ Edward Lockspeiser, *Claude Debussy*, París: Fayard, 1980, p. 110.

¹⁹ Dennis Collins, "Influencias y reencuentros musicales", en André Boucourechliev, Dennis Collins (*et al.*), *Debussy*, Colección Génies et Realités, Francia: Hachette, 1972, p. 43.

²⁰ Debussy acudió a Bayreuth en 1888 y en 1889, donde escuchó *Parsifal* y también *Los Maestros Cantores* y *Tristán*. Otras ocasiones en que asistió a importantes conciertos de música del alemán fueron: 1887 y 1893, *Lohengrin*, París; 1893, *El Oro del Rhin* y *La Walkiria*, París. De acuerdo con Lockspeiser, después de su inicial entusiasmo por Wagner, Debussy comenzó a dudar de la "formula wagneriana" al tiempo que su obsesión y preocupación por definirse él mismo contra al compositor alemán fue en aumento" (véase E. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 118).

²¹ Mussorgsky, Balakiriev, Cuí, Borodine y Rimski-Korsakov conformaron el llamado Grupo de los Cinco. De entre estos, fue la música del primero -sobre todo su manejo de la armonía- la que tuvo mayor influencia en nuestro compositor. En Moussorgsky encontramos los rasgos del pensamiento armónico, que Debussy llevará mucho más lejos, con lo cual la armonía no se pensará, de manera puramente funcional, sino donde cada acorde será empleado por sus cualidades intrínsecas, concepción que situará al timbre en un primer plano. El compositor francés en diversas ocasiones hizo patente su admiración por su colega ruso, de quien decía que "jamás una sensibilidad tan refinada se había traducido por medios tan simples..." (véase D. Collins, *op. cit.*, pp. 49-50).

contaba en su acervo con un gran número de partituras rusas que le ampliarían el horizonte sonoro.

A éstas influencias habría que agregarle la utilización de elementos populares o exóticos en la música rusa, particularmente la influencia de Oriente, que serán otros de los elementos en que Debussy abrevará y nos permitirá explicar la ruptura que Debussy tuvo con Occidente dentro de la música, dado el limitado contacto que el compositor tuvo con las artes extraeuropeas, que se reduce prácticamente a lo que pudo escuchar en la Exposición Universal de 1889.

La relación que Debussy guardó con la música de Wagner fue ambivalente, pues si bien en un principio viajó hasta Alemania para escuchar las óperas del germano, más tarde llegaría a desconfiar de esa música como fuerza capaz de minar sus propias inclinaciones compositivas. Al respecto Collins sostiene, “Debussy debió mucho a los alemanes, especialmente en su noción de un tipo de música más natural, ligada íntimamente a la expresión de la continuidad lingüística [...] y al influir de sentimientos dramáticos y psicológicos”.²²

A cerca de las influencias de Oriente, durante mucho tiempo se restringieron estas aportaciones al empleo de escalas “exóticas”, esencialmente pentatónicas, las que utilizó no sólo para evocar directamente un color local, sino que fueron parte fundamental en la obra de Debussy, particularmente en *La Mer* y *Pelléas et Mélisande*, y fueron integradas por Debussy a su vocabulario armónico. Pero es necesario subrayar que la influencia de la música oriental no se reduce a la utilización de estas escalas, sino

²² *Ibid.*, p. 59.

que, como decía Boulez, la influencia de Levante “fue ante todo una influencia de pensamiento”,²³ pues fue Debussy el primero en poner en primer plano los valores puramente sonoros y en introducir una nueva “respiración en la música”.²⁴

De las marginales relaciones que Debussy estableció con el medio musical francés, figuran las que guardó con Paul Dukas y, sobre todo, con André Caplet, quien colaboró estrechamente con él en los últimos años de su vida. Erik Satie, fue otro de los compositores con los que Debussy tuvo alguna relación, aunque los balletes del joven Stravinsky parece que encontraron un eco más favorable en Debussy, que las búsquedas armónicas de Satie.²⁵ En suma, antes de cumplir treinta años Debussy se encontró con Oriente, Wagner y la música rusa, que fueron sus influencias más importantes, pues al momento en que escribió el *Preludio a la siesta de un fauno* (1892-1894) ya había conocido las músicas de aquellos.

²³ *Ibid.*, p. 51.

²⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

Las *Danzas sacra y profana* de Debussy.

Escritas por Debussy en abril de 1904 y estrenadas en Concerts Colonne el 6 de noviembre de ese año, las *Danzas sacra y profana* para arpa y cuerdas le fueron encargadas al compositor a principios de 1903, como pieza de concierto para el Conservatorio de Bruselas, por la fábrica Pleyel, a cuyo director, Gustave Lyon, le fue dedicada la obra.¹ Como ya mencionamos, la casa Pleyel era la fabricante de arpas cromáticas y buscaba a través de estos encargos acrecentar el repertorio para su instrumento con la intención de competir con el arpa de pedales construida por la casa Erard.

Estas dos danzas fueron la primera obra que él concluyó después de haber escrito *Pelléas et Mélisande*. Este dato es significativo, ya que el estreno de esta ópera modificó profundamente toda la carrera subsecuente de Debussy, quien hasta entonces había desairado al mundo exterior. De acuerdo con Lockspeiser, *Pelléas et Mélisande* arrancó a Debussy de los espacios marginales hacia el mundo de las artes y las letras.²

En la recepción inicial de las *Danzas* influyeron eventos extramusicales relacionados con la vida familiar del compositor. En octubre de 1904, poco antes del estreno de la obra, la teatral tentativa de suicidio de Lilly Debussy, esposa del compositor, provocó en el mundo artístico un escándalo considerable. Fauré se uniría al disgusto entre los amigos cercanos de la familia Debussy, lo que se manifestó en una crítica musical de la época plagada de duros comentarios hacia las *Danzas*: “la misma profusión de singularidades armónicas... a veces francamente desagradables”.³

¹ E. Lockspeiser, *op. cit.*, pp. 260-261; Claude Debussy, *Danses pour Harpe avec accompt d'orchestre d'instruments à cordes* [partitura], Leipzig: Peters, 1972, p. III.

² *Ibid.*, p. 260.

³ *Ibid.*, pp. 261-262.

A pesar de puntos de vista desfavorables como el anterior, los arpistas la acogieron con entusiasmos desde un principio y pronto comenzaron a ser ejecutadas en el arpa de pedales, convirtiéndose desde entonces en una pieza fundamental del repertorio del arpa.

Danza sacra – Danza profana es el título de estas dos piezas, encadenadas sin interrupción. Léon Vallas subraya que ellas evocan el recuerdo de las *Gymnopédies* de Satie, sobre todo en la orquestación de Debussy que le asignó la parte importante al arpa.⁴ El acompañamiento de las cuerdas es situado en segundo plano, discreto y transparente durante toda la obra.

Escrita en un compás de 3/2, la *Danza sacra* tiene forma ABA⁵ y está conformada por 87 compases.⁶ La primera presenta un tema en modo dorio “a la velocidad de una noble zarabanda”⁷ (*très modéré*, ♩ = 120), que va de los compases 1 al 44. La parte media, que es un poco más animada (*En animant peu à peu*), presenta un nuevo tema, adoptando “un clima más ‘moderno’ con algunas escalas por tonos”⁸ logradas en el arpa de pedales con rápidos cambios de los mismos, de los compases 45 al 69. En la tercera parte hay una reexposición de la primera idea (*1º Tempo*), compases 69-75, a la cual le seguirá una rápida sucesión de arpeggios que finalizará en notas largas (*Retenu*) que ligarán con la siguiente danza, sección que va de los compases 81 al 87.

⁴ *Ibid.*, p. 676.

⁵ F. Tranchefort (dir.), *Guía de la música sinfónica*, trad. Eduardo Rincón, Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 315.

⁶ Con el objetivo de dar algunas pautas para el mejor trabajo de interpretación, el análisis que realizamos se basó en la partitura y en trabajos previos ya publicados, cuya información vamos alternando con comentarios a cerca de las técnicas compositivas y de manejo de la armonía utilizadas por Debussy.

⁷ E. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 676.

⁸ *Ibid.*, p. 676.

El cuarteto tiene en esta pieza “el papel de un coro discreto y aprobador”, [subrayando] la armonía que surge después de la primera entrada del arpa, precedida de largos acordes” (ejemplo 1).⁹

Ejemplo 1. *Danza sacra*, compases 8 a 14.

[7]

[13]

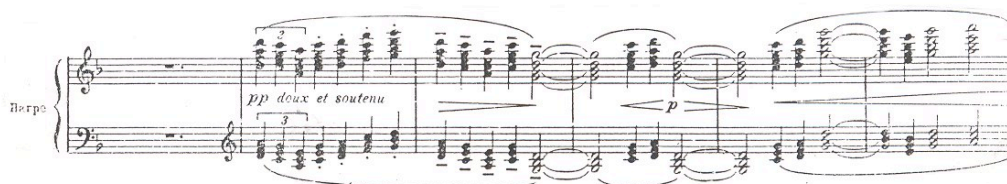
Desde esta primera parte encontramos rasgos del manejo armónico de Debussy, donde la armonía “no se pensará de manera puramente funcional, sino donde cada

⁹ *La Guide du Concert*, “Dances pour harpe. Debussy”, 23 de marzo de 1928, núm. 25, París, p. 744.

acorde será empleado por sus cualidades intrínsecas, concepción que situará al timbre en un primer plano: el encadenamiento de los acordes se convertirá en una melodía de sonidos complejos dictada por una búsqueda de sonoridades” (ejemplo 2).¹⁰

Ejemplo 2. *Danza sacra*, compases 8 a 16.

[7]



[14]



El uso de acordes en movimiento paralelo, por lo que “una única sonoridad se mueve de forma sencilla dentro de una misma secuencia melódica”,¹¹ es otro recurso de las técnicas compositivas de Debussy que podemos apreciar en esta primera danza. Con esto se crea un campo armónico estático que Morgan describe en su estudio sobre el uso de la armonía por parte de Debussy:

en este tipo de contextos la armonía adquiere un nuevo papel: más que como un agente dinámico de movimiento musical, se convierte en un medio enormemente estático que produce efectos de atmósfera y de color en la sonoridad; presencia de escalas pentatónicas, frigias y lidias; las armonías son elegidas por su color,

¹⁰ D. Collins, *op. cit.*, p. 50.

¹¹ Morgan señala que “Mientras que en la música tonal tradicional el desarrollo de la armonía es fundamentalmente un problema de combinación de acordes que son esencialmente diferentes entre sí [...] en Debussy se convierte en un problema de combinación de acordes que son similares tanto en su estructura como en sus propiedades” (véase R. P. Morgan, *op. cit.*, p. 63).

calidad de resonancia y efectos sonoros en general, en lugar de su posición funcional dentro de una secuencia armónica más larga.¹²

Una segunda idea, ornamentada con corcheas rápidas y abundantes, sobresale en los sonidos del arpa, a la que en melodía doblan el primer violín y la viola, mientras las otras cuerdas acompañan en *pizzicatti* (ejemplo 3).

Ejemplo 3. *Danza sacra*, compases 45 a 52.

[45] En animant peu à peu

En animant peu à peu

cre - scen - do

En animant peu à peu

pizz

pp

cre - scen - do

pizz

pp

cre - scen - do

pizz

pp

cre - scen - do

pizz

pp

cre - scen - do

pizz.

pp

¹² *Ibid.*, p. 62.

[49]

Harpe

Violoncello

Contrabajo

Para entrar a la parte final, el arpa reexpone el tema inicial, luego del cual viene una serie de acordes y arabescos que dan paso a las octavas graves que, como ya se mencionó, sirven de enlace con la segunda danza (ejemplo 4).

Ejemplo 4. *Danza sacra*, compases 69 a 87.

[69]

1º Tempo

Harpe

[75]

Harpe

[81]

[83]

De ritmo ternario también (3/4), pero más rápida [*Modéré* ♩ = 152], es la *Danza profana*, en el modo lidio.¹³ Vals lánguido, en un principio es expuesto por la cuerda mientras que el arpa ejecuta octavas de las cuales parece generar dicha melodía (ejemplo 5).

Ejemplo 5. *Danza profana*, compases 1 a 14.

[1]

¹³ E. Lockspeiser, *op. cit.*, pp. 676.

[7]

Musical score for Example 6, measures 15-22. The score is in G major and 3/4 time. It features a harp part with a steady accompaniment and a violin/viola part with a more active melody. Dynamics include *ppp*, *pp*, and *Div.* (divisi).

“Bajo la excitación del ritmo en *pizzicati* del violonchelo y la viola, el arpa comienza a ejecutar figuras más activas”¹⁴ y rápidas (ejemplo 6).

Ejemplo 6. *Danza profana*, compases 15 a 22.

[15]

Musical score for Example 6, measures 15-22, showing the harp, violin, viola, cello, and double bass parts. The harp part is marked "Animez" and "p poco a poco cresc.". The violin and viola parts are marked "Animez" and "ôtez les sourdines". The cello and double bass parts are marked "pizz." and "più cresc.".

¹⁴ La Guide, “Dances pour harpe. Debussy”, p. 744.

[19]

Harpe

Viol. I

Viol. II

Viola

C. B.

f *dim.*

pizz. *f* *dim.*

f *dim.*

f *dim.*

El tema alterna en dos ocasiones con dos intermedios más brillantes y más caprichosos, ricos en novenas, en escalas por tonos y en la utilización de distintos recursos en el arpa, como sonidos armónicos y arpegios rápidos (ejemplo 7).

Ejemplo 7. *Danza profana*, compases 23 a 36.

[23]

Harpe

Viol. I

Viol. II

Viola

C. B.

Rit. ♩ Tempo

p

Rit. ♩ Tempo

p *pp* *pp* *pp*

p *pp*

[30]

Harpe

p

[35]

Antes de la última reexposición del tema, el arpa tiene una *cadenza* [*Très retenu*] que es apenas comentada por la cuerda (ejemplo 8).

Ejemplo 8. *Danza profana*, compases 109 a 117.

[108]

[111]

[114]

Harpe

p *pp*

Div. *pp* *pp*

Div. *pp*

Div. *pp*

pp doux et expressif

C. S.

Detailed description: This musical score shows measures 114 to 116. The harp part (top) features a melodic line with arpeggiated accompaniment, starting at *p* and ending at *pp*. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter in measure 115 with a melodic line marked *pp* and *ppp*. The harp accompaniment is marked *pp* doux et expressif. The score includes dynamic markings and performance instructions like 'Div.' and 'Eius.'.

Terminada la *cadenza* del arpa comienza el *Tempo I un peu plus mouvementé* que irá aumentando también en plenitud sonora gracias a la realización de la melodía con los acordes del arpa para concluir con arpeggios rápidos y amplios y, finalmente, un acorde discreto (ejemplo 9).

Ejemplo 9. *Danza profana*, compases 146 a 153.

[146]

Harpe

f Tous ces accords également accentués

Detailed description: This musical score shows measures 146 to 153. The harp part features a series of chords and arpeggios. The dynamic marking is *f* (forte). The instruction 'Tous ces accords également accentués' (All these chords are equally accented) is present. The score includes dynamic markings and performance instructions.

[151]

[...]

piu f

Retenu

ff

Detailed description: This musical score shows measures 151 to 153. The harp part features a series of chords and arpeggios. The dynamic marking is *piu f* (pianissimo forte). The instruction 'Retenu' (Retained) is present. The score includes dynamic markings and performance instructions.

[161]

The image shows a musical score for guitar, specifically measures 161 to 163. The score is written for five parts: E. 7pa (Eighth Position), V. 6/8 (Sixth Position), A. 5 (Fifth Position), V. 4/5 (Fourth Position), and C. B. (Cuerpo Baje). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 161 starts with a *din.* (diminuendo) marking and features a melodic line in the upper register. Measure 162 includes a *Rit.* (ritardando) marking and a *p* (piano) dynamic. Measure 163 concludes with a *f* (forte) dynamic and the instruction *laissez vibrer*. The score also includes a *PIN* marking at the end of the system. The guitar part is characterized by arpeggiated chords and melodic lines, with dynamic markings ranging from *pp* to *fff*.

El abordar una obra como las *Danzas sacra y profana* exige del intérprete no sólo una sólida técnica para resolver numerosos pasajes, sino también, y sobre todo, una comprensión de la obra que le permita poner énfasis en las ideas musicales del autor.

La primera obra solista en explotar con tal plenitud los recursos del arpa, las *Danzas* incluyen en su escritura la ejecución de acordes *plaqués*,¹⁵ acordes arpegiados, arpegios rápidos en los que a veces hay que destacar la línea melódica que se encuentra en la nota superior del acorde, escalas, armónicos sonoros y delicados, notas sueltas y cantábiles, glissandos y ágiles movimiento de pedales.

Las *Danzas* están escritas con un lenguaje tan arpístico que son ejemplo para los jóvenes compositores que se interesan por escribir para este instrumento.

En los aspectos dinámicos y agógicos el compositor es muy claro, minucioso y preciso desde el comienzo de la obra. Con respecto a la dinámica y el carácter de la primera *danza* comienza pidiendo *pp doux et expressif* (dulce y expresivo). La variedad de dinámicas requeridas por el autor en las dos *Danzas* van desde un *pp* hasta un *fff*,

¹⁵ Cuando un acorde se toca en *plaqué*, quiere decir que todas sus notas se ejecutan al mismo tiempo.

pasando por todos los matices intermedios, además de utilizar reguladores e indicar a lo largo de toda la obra *diminuendo* y *crescendo*.

En el ámbito agógico de la obra, Debussy concibió un constante y sutil cambio de velocidades, como se puede apreciar en la siguiente secuencia: *Très moderè, sans lenteur* (sin alentar), *en animant peu à peu* (animando poco a poco), *1^o Tempo, retenu* (retenido), *modére* (moderato), *rit...*, *à Tempo*, etc.

El acatamiento de todas las indicaciones dinámicas, agógicas y de carácter por parte del intérprete, son condición indispensable para reflejar de la manera más fiel las ideas musicales y sonoras que el compositor quiso transmitir a través de la partitura.

Es importante resaltar que existen diversas ediciones de esta obra, siendo la más fiel a la partitura original la publicada por Durand, la cual cuenta con las anotaciones y digitaciones realizadas para el arpa de pedales por H. Renié.

Por ser una obra escrita originalmente para el arpa cromática, como ya se mencionó, hay partes que en el instrumento diatónico que, además de exigir un arduo trabajo para el limpio manejo de los pedales, también son susceptibles de resolverse de distintas maneras, haciendo uso de las posibilidades de enarmonización con las que cuenta nuestro instrumento. Tal es el caso del pasaje que comienza en el compás 55 de la *Danza profana*, para el que la arpista germana Margarete Kluvetasch sugiere otra forma de ejecución (ejemplo 10). A pesar de no ser una edición muy difundida, este ejemplo muestra una de las múltiples posibilidades que el arpa de pedales ofrece para la ejecución de ciertos pasajes cromáticos.

Ejemplo 10. *Danza profana*, compases 55 a 60.

[55]

animez

ossia

[58]

Para este mismo pasaje, Baltazar Juárez omite, de la misma forma que Susann McDonald, el último dieciseisavo de los compases 56 y 58, con lo cual ya no es necesario mover el pedal del mi^b.

Hay otro pasaje al final de la *Danza sacra* (compases 154 a 159) donde arpistas como Salzedo o la propia Klüvetasch sugieren realizar glisandos con sonidos enarmonizados (colocando los pedales de G^b y C^b) en lugar de hacer los acordes descendentes y ascendentes originalmente escritos por Debussy. Esto proporciona una mayor sonoridad y facilita la ejecución de esa sección donde el acompañamiento tiende naturalmente a correr. Opción válida si se considera que ambas maneras son idiomáticas para el arpa de pedales (el arpa cromática no puede hacer sonidos enarmónicos),

aunque es preferible que el arpista que se enfrenta por primera vez a esta obra realice esta parte como originalmente está escrito, ya que la versión de las *Danzas* hecha por Salzedo se aleja mucho del estilo musical con el que Debussy concibió esta obra.

Otro de los aspectos delicados que se debe cuidar durante el trabajo de ensamble de las *Danzas*, además –obviamente– de una afinación correcta, es el adecuado balance entre el acompañamiento y el solista, para lo cuál es de suma importancia la homogenización del sonido de los diversos instrumentos que componen el ensamble.

Obra fundamental del repertorio del arpa, las *Danzas sacra y profana* de Debussy son piezas que están escritas por demás arpísticamente, poseen una belleza y riqueza musical que el intérprete debe lograr expresar con ayuda de una sólida técnica, haciendo caso a las indicaciones agógicas, dinámicas y de carácter que el compositor escribió con tanta precisión, y, sobre todo, desarrollando con el arduo trabajo cotidiano, su musicalidad.

Esta obra es pieza frecuente del repertorio solístico del arpa, aunque también se acostumbra interpretarla en recitales de música de cámara, sustituyendo a la orquesta de cuerdas por un quinteto de cuerda o incluso un cuarteto de cuerdas.

La Sonata para flauta, viola y arpa.

En julio de 1915, durante la Primera Guerra Mundial, con una precaria salud y deprimido por verse imposibilitado de participar en la defensa de su país, Debussy comenzó a escribir una serie de sonatas para diversos instrumentos por encargo de la editora de música Durand.¹ Las tres obras que finalmente escribió fueron: *Sonata* No. 1 para violonchelo y piano (1915); *Sonata* No. 2 para flauta, viola y arpa (1916); y *Sonata* No. 3 para violín y piano (1917).²

Con anterioridad Debussy ya había escrito seis obras para música de cámara y proyectado dos más.³ En estas nuevas circunstancias bélicas el espíritu patriótico del compositor se inflamó y, ante la imposibilidad de partir hacia el frente, se esforzó porque su música de cámara se relacionara con la tradición musical de su país y de los maestros franceses del siglo XVIII, de quienes se consideraba heredero. Fue así que utilizó formas francesas caídas en desuso, como el *minuetto*.⁴ Llama la atención que, según Vallas, Debussy quería consagrarse de nuevo a la música pura, pero no a la de la escuela de Beethoven y los grandes maestros alemanes, o la de los franceses del siglo

¹ En un principio Debussy había contemplado el piano obligado para sus sonatas. Después contempló escribir seis sonatas para distintos instrumentos, dedicadas en homenaje a su esposa Emma Claude Debussy (véanse Claude Debussy, *Sonate pour flûte alto et harpe*, edición original, París: Durand, 1916, sp; Léon Vallas, “Les sonates de Debussy”, *Le Courrier Musical et Théâtral*, 1º de mayo de 1929, año XXXI, núm. 9, París, p. 293).

² Debido a su muerte, Debussy sólo pudo escribir la mitad de las piezas planeadas. Las otras tres sonatas el compositor las había proyectado para oboe, corno y clavecín, la cuarta; clarinete, fagot, trompeta y piano, la quinta; y piano y “ensamble” la última (véanse J. Chiatkowski, *op. cit.*, pp. 316-317; Léon Vallas, *op. cit.*, p. 293).

³ Las obras de cámara escritas por Debussy, anteriores a las sonatas, son: *Trío* para piano, violín y violonchelo en G-dur (1880); *Nocturno y scherzo* para violonchelo y piano (c.1882); *Cuarteto de cuerdas* en g menor op. 10 (c. 1892-1893); *Primera rapsodia* para clarinete en si bemol (c. 1909-1910 y orquestada en 1911 para clarinete solo y orquesta) y *Pequeña pieza* (1910); *Syrinx* para flauta (c. 1913). Debussy dejó dos proyectos de música de cámara nunca realizados que, además de las tres sonatas no escritas, son: *Cuarteto de cuerdas* No. 2 (c. 1894) y *Sonata* para violín (1894) (véanse J. Chiatkowski, *op. cit.*, p. 316; F. Tranchefort (dir.), *op. cit.*, pp. 261 y 265).

⁴ Minué, en francés *menuet*, es una “antigua danza francesa de ritmo ternario que apareció en el siglo XVIII [...] y que estuvo muy en boga durante el reinado de Luis XIV” (véase Michel Brenet, *Diccionario de la música*, Barcelona: Iberia, 1976, p. 321-322).

XIX, pues a estos últimos los consideraba seguidores de los postulados estético-musicales de los germanos.⁵

La *Sonata* N° 2 para flauta, viola y arpa en F-dur fue compuesta por Debussy a finales de septiembre y principios de octubre de 1915, dos años y medio antes de la muerte del compositor.⁶

Los nuevos colores y sonoridades, resultantes de la original instrumentación utilizada por Debussy para esta obra, así como la audaz armonía de la *Sonata*, fueron sin duda uno de los aspectos más interesantes de este *Trío*, cuya dotación, tan nueva y seductora en su época, sería retomada por diversos compositores a lo largo del siglo XX.⁷

En un artículo escrito para *Le Courrier Musical et Teatral*, Léon Vallas, biógrafo de Debussy, relata que en un principio el compositor había pensado y bosquejado este *Trío* para flauta, oboe y arpa, pero que “una feliz inspiración” lo había llevado a reemplazar al oboe por la viola, instrumento cuyo timbre opaco y “terriblemente melancólico” se combinaba armónicamente con el de la flauta, dándole a la obra “un carácter de ternura desolada” al acentuar el “sentimiento discreto de desesperanza”.⁸ Sobre esto el mismo Debussy escribió que al escuchar su *Sonata* no sabía “si reír o llorar. ¿Puede ser que ambas cosas?”⁹

La primer ejecución pública fue realizada por Susanne Dalliès en un arpa cromática, Darius Milhaud en la viola y Albert Manouvrier en la flauta, el 10 de

⁵ L. Vallas, *op. cit.*, p. 293.

⁶ F. Tranchefort (dir.), *op. cit.*, pp. 263-264.

⁷ Con la notoria excepción del *Trío Elegiaco* de Arnold Bax, escrito en 1916 y publicada en 1920, todas las obras compuestas para la dotación de flauta, viola y arpa, fueron influenciadas por el trío *Sonata* de Debussy (véase Arnold Bax, *Elegiac Trio for flute, viola and harp*, [partitura], Londres: Chester Music, sp).

⁸ L. Vallas, *op. cit.*, p. 293.

⁹ *Ibid.*, p. 293. Este artículo formó parte del libro *Claude Debussy et son temps*, que el autor publicó en 1958.

diciembre de 1916 en París en la casa del editor Jacques Durand.¹⁰ Es muy probable que a Debussy le hubiera gustado desde un principio escuchar su *Sonata* en el arpa de pedales y no en la cromática, instrumento al cuál consideraba “feo”. Sin embargo, era la Casa Pleyel la que había comisionado la obra.¹¹

La oportunidad para que Pierre Jamet ejecutara la *Sonata* en el arpa de pedales comenzó a bosquejarse a comienzos de 1917, cuando el arpista se encontró en Gargillesse con Rose Féart, una de las grandes intérpretes de Debussy, la cual le preguntó: “Hijo, ¿Te gustaría conocer a Claude Debussy?”, a lo cual Jamet obviamente respondió que sí. Con la intermediación de Pierre Aubry se logró concertar una cita a la que llegaron el arpista, Manouvrier, el flautista que ya había tocado en el estreno, y el violista Sigismond Jarecki.¹² La primera presentación pública que realizó este trío fue el 20 de marzo de 1917, en un concierto para recaudar fondos para los heridos en la guerra.¹³

Luego de esta primera interpretación, la *Sonata* no sólo ocupó un importante lugar dentro del repertorio del arpa, sino que fue el nacimiento de una nueva dotación para la cual otros compositores escribirían diversas obras a lo largo del siglo XX.

La entrevista con Pierre Jamet, que se publicó en un número especial del boletín de la Asociación Internacional de Arpistas y Amigos del Arpa, reviste gran importancia porque aporta información sobre la manera en que se debe ejecutar técnicamente el

¹⁰ Myriam Serfass, Isabelle Frouvelle, *Pierre Jamet (1893-1991)*, [ca. 1991], París: *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, p. 8; F. Tranchefort, *op. cit.*, p. 264.

¹¹ Pierre Aubry, amigo del compositor y periodista de *Le Figaro*, cuenta que ante la posibilidad de que su *Sonata* fuera ejecutada por el joven arpista de pedales, Pierre Jamet, Debussy exclamó: “¡Me encantaría escuchar mi sonata en [un arpa] diferente a este feo instrumento! [el arpa Pleyel] –y continuaba: “¡Yo quiero el arpa *Erard!*” (véase M. Serfass, *op. cit.*, p. 8.).

¹² En una entrevista Jamet recordaría como los tres músicos arribaron, “muy nerviosos”, a la casa de Debussy para tocarle su *Sonata*. Él los recibió extraordinariamente y escuchó su obra sin decir nada. Después les pidió volverla a tocar: entonces los paró para hacerles “críticas, decimos qué quería” y darnos “ciertos consejos sobre los movimientos que el deseaba” (véase *ibid.*, p. 8).

¹³ De acuerdo con Pierre Jamet, fue el 20 de marzo de 1917 la primera vez que él tocó en público la *Sonata* de Debussy, aunque Léon Vallas menciona que fue el 9 de marzo de ese mismo año (*cfr.* L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, París: Editions Albin Michel, 1958, p. 293; M. Serfass, p. 9).

principio del último movimiento la obra en el arpa, donde Debussy quería un efecto de tamboril en el comienzo del tercer movimiento, el cuál se lograba con la enarmonización que permitían los pedales del instrumento, algo imposible de realizar en el arpa cromática.

La *Sonata* para flauta, viola y arpa de Claude Debussy está compuesta por tres movimientos:

I. *Pastorale. Lento, dolce rubato.*

II. *Interlude. Tempo di Minuetto.*

III. *Final. Allegro moderato ma risoluto.*

En el primer movimiento de esta obra Debussy utiliza la forma sonata de una manera muy original, como podemos ver en el siguiente esquema:

exposición	desarrollo	reexposición	
A	B	A	coda
a1 a2 b1 b2 c	d	a2 + b2 + c + b1 + a1	

Resulta interesante la forma en la cual Debussy ideó la reexposición de la *Pastoral*, invirtiendo la presentación original de los temas, pues en esta sección los temas a y b son divididos en dos para comenzar la reexposición con la segunda parte del tema a (a2), proseguirla con la segunda del tema b (b2), pasar al tema c, retomar el tema b en su primera sección (b1) y sólo hasta entonces presentar la primera parte del tema a (a1).

En la exposición las tres partes que la constituyen conforman una atmósfera común, lograda en gran parte por las modulaciones de Bb-dur, F-dur y a-moll que finalmente llevan a la dominante do. Cabe resaltar que la tonalidad principal, F-dur, se establece hasta el compás 9, a través de una cadencia con quinta de la viola que es reforzada por el arpa (ejemplo 1).

Ejemplo 1. *Pastorale*, compases 8 a 9.

[8]

En retenant. au Mouvt 8

pp *pp*

Después de la parte central, *vif et joyeux* (“vivo y alegre”), que comienza en C-dur (ejemplo 2), la reexposición es retomada en un orden distinto –como vimos arriba– y se hace la reafirmación definitiva del F-dur en la coda (ejemplo 3).

Ejemplo 2. *Pastorale*, compases 26 a 27.

[26]

Vif et joyeux

18 16

sf *pp*

(vibrato)

Ejemplo 3. *Pastorale*, compases 82 a 85.

[81]

		Exposición		Desarrollo		Reexposición				
Ab	F	Bb	F	C	F	Bb	C	F	Ab	F

El manejo de las tonalidades, que se aprecia en el diagrama anterior, y el juego que Debussy hace con los centros tonales, llevaron al crítico L. Vallas a escribir que la segunda *Sonata* presentaba una armonía “muy audaz, pero infinitamente dulce, a veces, y desde la exposición [...] neta y felizmente politonal”.¹⁴

El juego rítmico y los cambios constantes de compás son otro de los elementos innovadores que caracterizan el primer movimiento esta *Sonata* en trío, que comienza en un compás de 9/8, para cambiar en el compás 18 a 7/8, en el 21 pasar a 8/8 y en el compás 26, después de una doble barra, cambiar a 18/16 en el *Vif er joyeux*. En la reexposición regresa al 9/8 inicial para después pasar a 7/8, regresar a 9/8, cambiar a 6/8 y, finalmente, retornar al 9/8.

Cabe destacar que la complejidad de la métrica de la parte de cada uno de los tres instrumentos que se da durante prácticamente toda la *Pastoral*, acaba formando una compleja polirritmia que tiene como objetivo reforzar las partes melódicas de la obra (ejemplo 4).

¹⁴ L. Vallas, “Les sonates de Debussy”, p. 293.

Ejemplo 4. *Pastorale*, compases 14 a 16 y 21 a 24.

[14]

Musical score for measures 14-16 of Debussy's *Pastorale*. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'sul ponticello' section with tremolos and a 'doler (en dehors)' section with a more melodic line. Dynamics range from *p* to *pp*.

[16] *Affrettando*

Musical score for measures 16-24 of Debussy's *Pastorale*. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'sul ponticello' section with tremolos and a 'doler (en dehors)' section with a more melodic line. Dynamics range from *p* to *pp*.

En cuanto al trabajo melódico que realizó Debussy en el I movimiento de su segunda *Sonata*, Vallas sostiene que el compositor parece haber intentado imitar en su escritura para los instrumentos “las curvas dulces, los movimientos sinuosos de la lírica” francesa, dándole a éstos una especie de agilidad propia del canto: “el canto gregoriano, a partir de canciones pastorales o de los más amplios melismas diseñados antiguamente por los troveros y trovadores: arabescos numerosos, de figuración rápida

y de ritmo complejo, embelleciendo más aun la línea caprichosa del canto” (ejemplo 5).¹⁵

Ejemplo 5. *Pastorale*, compases 12 a 13.

[12]

The image shows a musical score for measures 12 and 13 of a piece titled 'Pastorale'. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staves, featuring a complex, capricious melody with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets. The piano accompaniment is in the lower staves, starting with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. A dashed line above the piano part indicates an octave shift for the right hand.

El II movimiento de la *Sonata, Interlude*, tiene un *Tempo di minuetto* lento, al que animan los melismas y las armonías atrevidas,¹⁶ cuyo tema “se basa en una melodía flexible, serpentina, de ritmo y de modo igualmente ágil y escurridizo” (ejemplo 6).¹⁷

Ejemplo 6. *Interlude*, compases 1 a 4.

[1]

The image shows a musical score for measures 1 to 4 of a piece titled 'Interlude'. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staves, starting with a 'Tempo di Minuetto' marking and a 'p dolce semplice' dynamic marking. The piano accompaniment is in the lower staves, starting with a 'p dolce' dynamic marking. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The piano part features a simple, flowing accompaniment.

¹⁵ *Ibid.*, p. 293.

¹⁶ F., Tranchefort, *op. cit.*, p. 264.

¹⁷ L. Vallas, *op. cit.*, p. 293.

Una especie de trío central en B-dur logra un contraste con la parte anterior gracias a las ornamentaciones de la flauta (ejemplo 7).

Ejemplo 7, *Interlude*, compases 60 a 62.

[60]

Musical score for Example 7, *Interlude*, measures 60-62. The score is in B major and 3/4 time. It features four staves: two for woodwinds (flute and clarinet), one for the right hand of the piano, and one for the left hand. The woodwinds play a melodic line with *sfogato* markings and dynamic changes from *mf* to *f*. The piano part includes a *glissando* in the right hand and a *subito dolce* in the left hand. The left hand has a *pizz.* marking in the second measure.

Será el arpista quien retomará brevemente el tema del minuetto (ejemplo 8). Después vendrá una coda sobre el tema del minuetto, en f-moll, el cual acompaña el arpa con arpeggios en *pp* (ejemplo 9).

Ejemplo 8, *Interlude*, compases 85 a 87.

[85]

Musical score for Example 8, *Interlude*, measures 85-87. The score is in B major and 3/4 time. It features two staves: the right hand and the left hand of the piano. The right hand has a *Tempo Iº* marking and a *p espress. e delicatissimo* marking. The left hand has a *dolce legato* marking. The score shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Ejemplo 9, *Interlude*, compases 97 a 98.

[97]

Musical score for measure 97. The score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole note chord. The middle staff is a piano line with a whole note chord. The bottom staff is an arpeggiated accompaniment for the piano, marked *pp*, consisting of a series of descending arpeggiated chords. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

[98]

Musical score for measure 98. The score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole note chord, marked *p sost. espress.*, and a triplet of eighth notes. The middle staff is a piano line with a whole note chord. The bottom staff is an arpeggiated accompaniment for the piano, marked *pp*, consisting of a series of descending arpeggiated chords. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

Este segundo movimiento termina en un unísono (do índice 5) de los tres instrumentos, que es la dominante del acorde de F-dur. En el arpa se refuerza esa nota,

ya que además de ser tocada con la mano derecha, también se toca con la mano izquierda en el do índice cuatro el armónico de octava (ejemplo 10).

Ejemplo 10. *Interlude*, compases 114 a 116.

[114]

La atmósfera del *Final*, a pesar de estar en f-moll, por su ritmo vigoroso resulta jovial. En el inicio de este tercer movimiento el arpa realiza durante los primeros quince compases una serie de semicorcheas apoyada por la viola. Es precisamente en esta parte donde Debussy se mostró satisfecho con el efecto logrado con la enarmonización de sonidos en el arpa de pedales, que no era posible hacer con el instrumento cromático Pleyel. La ventaja del arpa de pedales en este pasaje es que la sonoridad de las notas do y fa perdura un instante más al ser alternada su ejecución con el si # y el mi #, evitando el apagado inmediato que se da naturalmente en cualquier arpa al momento de atacar la cuerda (ejemplo 11).

Ejemplo 11, *Final*, compases 1 a 2.

[1] *Allegro moderato ma risoluto*

Allegro moderato ma risoluto

“Después de algunas incursiones en Ab-dur, luego Db-dur, hay una especie de desarrollo en Bb-moll, al término del cual comienza un episodio en d-moll modal (*Un poco più mosso, poco a poco*), al que le sigue la parte de *1º Tempo rubato*, durante la cual el arpa toma la melodía en uno de los fragmentos más bellos de la literatura arpística (ejemplo 12).

Ejemplo 12, *Final*, compases 76 a 81.

[76] *1º Tempo rubato*

dolce espress. *pp* *pp dolce sostenuto*

pp *simile*

20 *1º Tempo rubato* *p* *p espress. (en dehors)*

pp lusingando

[80]

p delicatissimo

Poco antes del final aparece el recuerdo breve y discreto del tema del primer movimiento (ejemplo 13), que estalla en un “juego dionisiaco”¹⁸ en Fa-dur, con el que termina la obra (ejemplo 14).

Ejemplo 13. *Final*, compases 110 a 112.

[110] Mouvt de la “Pastorale”

pp dolce espress.

pp

[23] Mouvt de la “Pastorale”

molto dolce

Ejemplo 14. *Final*, compases 115 a 121.

[115]

arco

f sempre. staccato e marcato

f

[118]

En la ejecución de la *Sonata*, es de singular importancia el trabajo del ensamble, en el que no sólo deben quedar muy claras las entradas de cada uno de los ejecutantes, sino que sobre todo debe de buscarse una homogenización del sonido del trío, en el que las dinámicas de los tres instrumentos correspondan entre sí. Si esto se debe trabajar a conciencia en toda la obras, es la *Pastoral* la que tiene una mayor complejidad en este sentido.

En la *Sonata*, al igual que en las *Danzas sacra y profana*, Debussy es prolífico en indicaciones de agógica, dinámica y de carácter. Sin embargo, en la *Sonata* a trío éstas son de una mayor sutileza, como se aprecia desde el inicio del *Interlude: tempo di minuetto, animando poco a poco, rit., au mouvt. (tempo primo), rit., poco piú animato, rubato, animare poco a poco, sempre animare, tempo rubato, poco a poco in tempo animato, rit. y tempo I*. Otro ejemplo que nos puede dar una idea de la precisión y sutileza con que el compositor concibió las agógicas de ésta obra la ofrece la parte final del *Pastorale*, donde en tan solo doce compases el compositor señala *au mouvt. (poco meno), mouvt. (poco stretto), rit., piú lento y cédez (ceda)*.

En los tres movimientos las anotaciones de carácter son muy precisas y frecuentemente Debussy las señala junto a las indicaciones de dinámica y agógica: *lento, dolce rubato p, vif et joyeux, gracieux, p léger et rythmé*.

Las maneras de ejecución para cada uno de los instrumentos fueron escritas de forma detallada por Debussy, ya que él buscaba ciertos colores y sonoridades que sólo pueden ser logrados realizando las ligaduras de fraseo, indicaciones de ataque y reguladores en toda la obra. Al arpa, por ejemplo, le indica claramente los apagados de sonoridad, donde arpeggiar los acordes y donde no, partes *murmurando*, p.d.l.t.¹⁹ e incluso un vibrato. A la viola le pide tocar con sordina o quitarla, o tocar *sul tasto* y *du talon*. A la flauta le indica respiraciones y una vasta variedad de articulaciones.

Entre las muchas grabaciones que se han hecho de la *Sonata* para flauta, viola y arpa, la que por razones históricas puede servir como guía a los intérpretes que se acercan por primera vez a esta obra, es la realizada por el arpista Pierre Jamet en 1941.²⁰ Como ya se mencionó, fue este arpista quien estrenó la *Sonata* en su versión para arpa de pedales previa revisión y comentarios de Debussy. Llama la atención en esta grabación la velocidad con que fue ejecutado el segundo movimiento (*Interlude*) *Tempo di Minuetto* que es tomado más lento que en otras grabaciones ($\text{♩}=53$),²¹ como las hechas por Lily Laskine ($\text{♩}=56$),²² Manuel Jiménez ($\text{♩}=60$)²³ y Naoko Yoshino ($\text{♩}=64$).²⁴ Esta manera lenta de interpretar el minué contrasta fuertemente con el comienzo del tercer

¹⁹ Près de la table (p.d.l.t.), literalmente “cerca de la caja”, significa que en esa sección las manos deben de colocarse en la parte baja de las cuerdas, cerca de la caja del arpa y no en medio de las cuerdas, como usualmente se hace. EL resultado de una ejecución p.d.l.t. es un sonido nasal.

²⁰ Claude Debussy; Pierre Jamet (arpa); Gaston Crunelle (flauta); Georges Blanpain (viola). En *Sonata* para flauta viola y arpa. Del CD: *Hommage à Pierre Jamet*. Francia: AIH, 1941 ADD, AIH 01. CD 2.

²¹ Claude Debussy; Pierre Jamet (arpa); Gaston Crunelle (flauta); Georges Blanpain (viola). *Interlude. Tempo di minuetto*. En *Sonata* para flauta, viola y arpa. Del CD: *Hommage à Pierre Jamet*. Francia: Association Internationale des Harpistes, 1941 ADD, AIH 01. CD 2.

²² Claude Debussy; Lily Laskine (arpa); Jean-Pierre Rampal (flauta); Pierre Pasquier (viola). *Interlude. Tempo di minuetto*. En *Sonata* para flauta viola y arpa. Del CD: *Flute et harpe*. Francia: Erato, 1974 ADD, 2292-45837-2.

²³ Claude Debussy; Manuel Jiménez (arpa). *Interlude. Tempo di minuetto*. En *Sonata* para flauta, viola y arpa. Del CD: grabación no comercial con varios conciertos realizados en Chile a finales de los años 90 y durante el primer lustro del 2000.

²⁴ Claude Debussy; Naoko Yoshino (arpa); Aurele Nicolet (flauta); Nobuko Imai (viola). *Interlude. Tempo di minuetto*. En *Sonata* para flauta viola y arpa. Del CD: *Toward the Sea III*. Alemania: Philips, 1994, 442 012-2.

movimiento (*Final*), el cual provoca en el oyente la percepción de que la tercera parte de esta *Sonata* es ejecutada mucho más rápido en esta versión, lo cual no es así.²⁵

Obra de tendencias renovadoras y melodías muy modernas para la época en que fue escrita, la *Sonata* No. 2 es considerada por diversos especialistas como “una especie de testamento artístico”²⁶ en el que se sintetizan la predicación del crítico que fue Debussy y su labor como compositor, por lo que es una obra que le permite al alumno poner en práctica los conocimientos técnicos aprendidos durante sus estudios de licenciatura, desarrollar su musicalidad e interesarse cada vez más por el repertorio de música de cámara con arpa.

²⁵ En las grabaciones escuchadas los cuatro arpistas toman el último movimiento (*Allegro moderato ma risoluto*) más o menos a la misma velocidad (♩=116-122).

²⁶ L. Vallas, *op. cit.*, p. 239.

Introducción y Allegro de Ravel.

De los compositores franceses de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el único compositor galo que ha logrado un reconocimiento internacional capaz de rivalizar en todos los sentidos con Debussy, fue Maurice Ravel (1875-1937).¹

Conocido en su época como “compositor perfecto”² y “orquestador extraordinario”,³ Ravel fue alumno de Gabriel Fauré (1848-1924)⁴ y de André Gédalge (1856-1926)⁵ en el Conservatorio de París.

El trabajo creativo de Ravel fue guiado por la idea de que el único objetivo del compositor era alcanzar la perfección técnica, como se aprecia en su consistente manejo de la forma y en la extrema precisión con la que escribió su obra.

Entre las influencias que se pueden encontrar en algunas obras de Ravel, hallamos una serie de elementos musicales recogidas de fuentes extranjeras, como la música de tierras exóticas, de bailes populares, ballet y formas de danzas pertenecientes al siglo XVIII. Otras características relevantes en la música de este compositor, son las gradaciones de timbre y la enorme sutileza de sus matices, que mucho nos recuerda a Debussy, con quien Ravel guarda una relación estilística interesante.

Morgan observa que por las características anteriores, la música de Ravel “ofrece un claro avance del desarrollo del neoclasicismo”, y concluye que “más que un

¹ Robert P. Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. Patricia Sojo, Madrid: Akal, 1991, p. 142.

² Manuel Rosenthal, *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Farigliano: Éditions Hazan, 1995, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ De acuerdo con Rosenthal, Ravel siempre profesó un gran afecto y un inmenso respeto por Fauré, sin embargo, no le gustaba su música, y estimaba no deberle nada a la estética musical de su maestro, considerando que le debía más a Massenet (véase *Ibid.*, p. 54).

⁵ Ravel siempre habló con reconocimiento y admiración del Gédalge, por cuya clase “todo mundo quería pasar”. Otros de sus alumnos, compañeros de Ravel, fueron Enesco, Schmitt, Koechlin, Rabaud, Roger-Ducasse. Compositores más jóvenes como Ibert, Honneger y Milhaud también asistieron a sus cursos. (véase *ibid.*, pp. 56-57).

innovador importante, Ravel fue un maestro en ‘poner al día’ las técnicas composicionales tradicionales a través del uso de procedimientos modernos”.⁶

Durante su carrera Ravel cultivó la música de cámara sin vínculos con textos, referencias literarias o títulos descriptivos.⁷ En este género, comenta Deborah Mawer, “la instrumentación y el sonido instrumental de la música de cámara de Ravel es un reflejo, en escala menor, de su búsqueda para una amplia dimensión tímbrica, como si la riqueza colorística de su trabajo orquestal pudiera encontrar un marco en un escenario de cámara”.⁸

Ravel, al igual que Debussy, en casi todas sus obras orquestales le asigna al arpa partes importantes en su discurso musical. De las 19 obras para orquesta que escribió, 17 incluyen en su dotación dos o hasta tres arpas.⁹ En este aspecto Ravel se nutrió del

⁶ R. P. Morgan, *op. cit.*, p. 144-145.

⁷ Además de la obra que nos ocupa, las principales composiciones para música de cámara de Ravel son: *Sonata* para violín y piano en G-dur (1897); *Cuarteto de cuerdas* en F-dur (1902-1903); *Tríos poemas de Stéphane Mallarmé* para voz, violín, piccolo, flauta, clarinete, clarinete bajo, piano y cuarteto de cuerda (1913); *Trio* de piano en A-moll (c1914); *Le tombeau de Claude Debussy* para violonchelo y piano (1920); *Sonata en duo* para violonchelo y piano (c 1920-1922); *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* para violín y piano (c1922); *Tzigane* (Rapsodie de concert) para violín y piano (c 1924); *Chansons madécasses* para voz, violín, flauta, piano y violonchelo (1925-1926); *Sonata* para violín (c 1923-1927) (véase Jerzy Chiatkowski, *The Da Capo Catalog of Classical Music Compositions*, Nueva York: Da Capo Press, 1996, p. 1012).

⁸ Deborah Mawer, (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge: Cambridge Press, 2000, p. 97.

⁹ De las 19 obras principales que Ravel escribió para orquesta y voz o instrumento solista, encontramos que dos prescinden del arpa, otra cuenta en su instrumentación con tres arpas, seis llevan en su dotación dos arpas y diez obras son para una arpa. Las obras a las que nos referimos son: *Shéhérazade. Overture de féerie* (1898); *Pavane pour une infante défunte* (1899 versión original para piano) (1910 versión orquestal); *Shéhérazade. Trois poèmes pour chant et orchestre* (1903); *Une barque sur l’Océan* (1904-1905 versión original para piano) (1906) versión orquestal); *Alborada del gracioso* (1904-1905 versión original para piano) (1918 versión orquestal); *Rhapsodie espagnole* (1907-1908); *L’Heure espagnole. Comédie musicale en un acte* (1907-1909); *Ma mère l’Oye* (1908-1910 versión original para piano a cuatro manos) (1911 versión orquestal); *Valses nobles et sentimentales* (1911 versión original para piano) (1912 versión orquestal); *Daphnis et Chloé*. Ballet en trois parties (1909-1912); *Deux mélodies hébraïques* (1914 versión original para canto y piano) (1919 arreglo para canto y orquesta); *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917 versión original para piano) (1919 versión orquestal); *La Valse*. Poème choréographique pour orchestre (1919-1920); *Tzigane* (1924); *L’Enfant et les sortilèges* (1920-1925); *Bolero* (1928); *Concerto pour la main gauche* (1920-1930); *Concerto en sol* (1932-1933); y, *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-1933). Hay otras obras, sobre todo canciones con acompañamiento de piano que posteriormente fueron orquestadas por el mismo Ravel y que en el catálogo consultado no se especifica si llevan arpa: *Tout est lumière* (1901); *la Nuit* (1902); *Alcyone* (1902); *Alyssa* (1903); *l’Aurore* (1905); *Nöel des jouets* (1905 versión original para canto y piano; 1905 y 1913 versiones orquestales), etcétera (véanse J. Chiatkowski, *op. cit.*, p. 1011; David Daniels (ed), *Orchestral Music. A Handbook*, London: The Scarecrow Press, 1981, pp. 239-240; Hans Heinz Stückenschmitt, *Ravel. Variations sur l’homme et l’œuvre*, Colección Musiques et Musiciens, trad. Pierre Landy, París: Éditions J.-C. Lattès, 1981, pp. 237-263).

conocimiento que había en su tierra natal en la escritura para el arpa en la orquesta y probablemente de las *Danzas sacra y profana* de Debussy. Pero los conocimientos sobre el arpa que Ravel también pudo haber obtenido en el Conservatorio, éste los amplió tomando lecciones con la célebre arpista Lily Laskine.¹⁰ Este no es un caso inusual en Ravel, ya que él siempre buscó tener un contacto directo con los intérpretes. Sobre su trabajo con los músicos ejecutantes Manuel Rosenthal -director, compositor y cercano discípulo de Ravel-, recuerda:

él siempre interrogó a los instrumentistas para estar seguro de que lo que escribía se podía ejecutar (hasta cuando esto parecía imposible [...]). Ravel lamentaba alguna erosión de los poderes de la música por el abandono a las rutinas instrumentales. Y él me prevenía: ‘no hay que escuchar jamás a un instrumentista cuando le dice: ‘Tal nota o tal pasaje es imposible’. Esto quiere decir solamente que no es común o que a ellos no les gusta eso. Nada más. Se puede tocar o no se puede, es todo”.¹¹

Este testimonio puede ayudarnos a comprender como Ravel logró explotar de tal manera los recursos del arpa de pedales al componer *Introducción y Allegro* en 1905, justo cuando comenzaba a separarse del ambiente del Conservatorio e iniciaba un nuevo periodo en su carrera.

Distintos críticos y estudiosos concuerdan en que no obstante que en *Introducción y Allegro* para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas¹² es una obra en la que Ravel parece retroceder estilísticamente,¹³ también coinciden en que en ésta el compositor, “tentado por las mil cuerdas del arpa”, mostró plenamente el amor que

¹⁰ M. Rosenthal, *op. cit.*, p. 109.

¹¹ *Ibid.*, pp. 108-109.

¹² También existe una transcripción para dos pianos de *Introducción y Allegro*, hecha posteriormente por el mismo compositor (véase, J. Chiatkowski, *op. cit.*, p. 1012)

¹³ Hablando de obras contemporáneas a la *Introduction et Allegro*, como la *Sonatine* (1903-1905) y *Miroirs* (1904-1905), ambas para piano sólo, y las *Histoires naturelles* para canto y piano (1906), en las que Ravel había dado muestras de cambios estilísticos, Jourdan-Morhange dice que en la obra para arpa no encuentra estos intentos (véase Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous. L'homme-l'ami-le musicien*, Ginebra: Editions du milieu monde, 1945, p. 64).

sentía por las sonoridades del instrumento,¹⁴ “reencuentro las cascadas y los torrentes del impresionismo”.¹⁵ Y aunque el autor mismo no la incluyó en su catálogo de obras completas,¹⁶ numerosos intérpretes se adueñaron de ella¹⁷ convirtiéndola en pieza indispensable del repertorio del arpístico.

Escrita a finales de mayo y principios de junio de 1905, “en ocho días y tres noches”,¹⁸ y Dedicada a Albert Blondel,¹⁹ director de la fábrica Erard,²⁰ Ravel concluyó a toda prisa este septeto, obra con la cuál abordaba por vez primera la composición de una pieza para pequeño ensamble.²¹ Comprometido con la fábrica Erard para escribir “una pieza para arpa” de pedales,²² a Ravel le urgía terminar su composición, pues el matrimonio conformado por Alfred Edwards²³ y Misia Godebska²⁴ lo había invitado a realizar un viaje en su yate de río a través de la riera francesa, belga, holandesa y

¹⁴ Pierre Petit, *Ravel*, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 43.

¹⁵ H. Jourdan-Morhange, *op. cit.*, p. 64; Rollo H. Myers, *Ravel. Life and Works*, Connecticut: Green Press Publishers, 1960 p. 181.

¹⁶ Roland-Manuel (1891-1966), íntimo amigo de Ravel y conocedor de su obra, sólo menciona *Introducción y Allegro* al final de su libro, en el catálogo de obras, pero en el cuerpo del texto no hace referencia a él, posiblemente porque la consideraba una obra menor (véanse Roland Manuel, *Ravel*, trad. Roberto J. Carman, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952; R. Manuel, *Mauricio Ravel y su obra*, trad. y notas Eduardo L. Chavarri, Colección Villar, Madrid: Unión Musical Española, 1952).

¹⁷ François-René Tranchefort, (dir.), *Guide de la musique de chambre*, Poitiers: Librairie Arthème Fayard, 1989, p. 729.

¹⁸ H. H. Stückenschmitt, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹ Maurice Ravel, *Introduction et Allegro pour harpe avec acct. de quatuor à cordes, flûte et clarinete*, [arpa sola], París: Durand & Cie., 1906, [s.f.].

²⁰ Arbie Orenstein, *Ravel. Man and Musician*, Nueva York: Dover Publications, 1991, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 75.

²² Erróneamente Tranchefort afirma que la finalidad el encargo de Erard era “que se apreciaran las posibilidades del arpa cromática” (*cf.* F. Tranchefort, *op. cit.*, p. 728). Como ya se explicó, el arpa cromática era fabricada por Pleyel. Recordemos que en 1903 se había echado a andar la clase de arpa cromática (Pleyel) para la cual en 1904 Debussy había compuesto sus *Danzas Sacra y Profana*, por lo que la encomienda de Ravel era mostrar las cualidades sonoras del instrumento con pedales fabricado por Érard.

²³ Alfred Edwards era director general del *Matin*, diario al que convirtió en foro de combate a favor de Ravel y en contra de la “irritante decisión” del jurado del *Premio de Roma* (véase H. H. Stückenschmitt, *op. cit.*, p. 73).

²⁴ Los Godebski fueron amigos muy íntimos de Ravel. Misia Godebska, media hermana de Cypa y esposa de Edwards en ese momento, fue una de las figuras más importantes del mundo artístico parisino en los umbrales del siglo XX. Se impuso como tal a partir de sus amores con Mallarmé y hasta su muerte en 1950. Tanto Auguste Renoir como Pierre Bonnard pintaron su retrato. Ravel le dedicó *La Valse* en 1920. De Cyprien (“Cypa”), Rosenthal recordaba que “cojeaba, pero seguía a Ravel por todas partes. Es decir, yo nunca comprendí (a menos que se interesara por Misia) qué llamaba la atención de Ravel de este hombre, que por ejemplo, el día del estreno de *Valses nobles et sentimentales*, no sólo no había reconocido la música de su amigo, sino que se había burlado de ésta, lo que había herido en su amor propio a Ravel” (véase M. Rosenthal, *op. cit.*, p. 69; H. H. Stückenschmitt, *op. cit.*, p. 73.)

alemana. El propósito de esta invitación era que el compositor se distrajera y se relajara, después de su frustrado cuarto y último intento por hacerse acreedor al *Prix de Rome*, lo que había provocado un escándalo y una intensa polémica en el medio cultural francés.²⁵

En 1906, la obra fue editada por Durand.²⁶ Para el estreno de *Introduction et Allegro*, el ya legendario arpista y profesor del Conservatorio de París Alphonse Hasselmans escogió a una alumna de apenas 17 años, Micheline Kahn, para que se hiciera cargo de tocar la obra de Ravel.²⁷ La violinista Héléne Jourdan-Morhange, a quien Ravel le dedicó la *Sonata* para violín y piano (1927),²⁸ recordaba en su libro sobre el compositor la seducción con la que tocaba el arpa la pequeña Micheline y que “había sido elegida por su maestro” entre sus talentosos discípulos “como la única capaz de comprender y amar la música de Ravel”.²⁹

El estreno se llevó al cabo el 22 de febrero de 1907 en el Círculo Musical de la Sociedad Francesa de Fotografía, en París.³⁰ Los intérpretes de esta obra fueron: Philippe Gaubert, flauta; M. Pichard, clarinete; y el Cuarteto Firmin Touche,³¹ dirigidos

²⁵ Ravel había participado en el concurso para obtener el *Premio de Roma* en tres ocasiones anteriores (1901, 1902 y 1903). En 1905 el jurado no le permitió inscribirse por haber llegado a la edad límite de treinta años. El *affaire* Ravel (“caso Ravel”) alcanzó tal intensidad que Théodore Dubois, director del Conservatorio, se vio obligado a renunciar a su puesto, siendo sustituido por Gabriel Fauré. Privado de toda posibilidad de competir en el futuro por dicho premio, Ravel tuvo la satisfacción de que “todos los espíritus de justicia” franceses estuvieron de su lado, incluido Romain Rolland, uno de sus adversarios de siempre en el plano del arte (véase H. H. Stückenschmitt, *op. cit.*, p. 69).

²⁶ F. Tranchefort, *op. cit.*, p. 728.

²⁷ Al buscar información sobre Micheline Kahn fue notoria la ausencia de datos tanto en diccionarios, libros y páginas electrónicas especializadas en música. Salvo algunas noticias sobre su destacada participación en el estreno de las obras principales del repertorio del arpa, como el *Cuento fantástico*, en su versión para arpa de pedales y cuerdas, los *Dos divertimentos* para arpa (1924), ambas obras escritas por André Caplet, y *Rhapsodie* para arpa en g-moll op. 25 (1909) de Louis Vierne, dedicada a la arpista, llama la atención la ausencia de otras informaciones (véanse André Cœuroy, *Dictionnaire critique de la musique ancienne et moderne*, París: Payot, 1956; H. Jourdan-Morhange, *op. cit.*, p. 64; Roslyn Rensch, *Harp & Harpists*, Bloomington: Indiana University Press, 1998, p. 200; F. Tranchefort, *op. cit.*, pp. 205-206; Hugo Riemann, *Dictionnaire de musique*, París: Payot, 1931; Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music & Musicians*, tomo IX, Londres: Macmillan Publishers, 1980; http://www.netreach.net/~druid/LV/Oeuvre_2.html).

²⁸ Rollo H. Myers, *op. cit.*, p. 75.

²⁹ H. Jourdan-Morhange, *op. cit.*, p. 64.

³⁰ M. D. Calvocoressi, “Oeuvres de M. Maurice Ravel”, *La guide musical*, vol. LIII, núm. 9, 3 de marzo de 1907, París, p. 170-171.

³¹ M. D. Calvocoressi, “Oeuvres de M. Maurice Ravel”, *La guide musical*, vol. LIII, núm. 11, 17 de marzo de 1907, París, p. 214.

por Charles Domergue.³² En esta sesión se tocaron otras obras de Ravel,³³ en un concierto que mereció múltiples comentarios en los semanarios musicales donde se exaltaba la belleza de la obra.

Aunque en el estreno de *Introducción y Allegro* Ravel no dirigió, hubo otras ejecuciones en las que Kahn actuó como solista y el compositor como director.³⁴ Incluso el compositor y la arpista mantuvieron amistad y correspondencia.³⁵

Introducción y Allegro “es un amable divertimento en el que la lenta *Introducción* está conformada por tres temas; los dos primeros, unidos entre sí, sirven de temas cíclicos”³⁶ en el *Allegro*, que tiene forma sonata. A lo largo de la obra Ravel utiliza la bitonalidad jugando con el relativo mayor y menor, “en donde Ges-dur del primer tema del *Allegro* y as-moll de un segundo tema son constantemente asociados y contrastados”.³⁷

El primer tema de la *Introducción*, presentado por la flauta y el clarinete, “está caracterizado por el intervalo de quinta, teniendo como notas centrales el *si* bemol- *mi*

³² <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000077/n00001949/>

³³ Las obras de Ravel que se ejecutaron el 22 de febrero de 1907 en el Círculo Musical fueron: el *Cuarteto de Cuerdas* (1902-1903), *Jeux d'eau* (1901), *Aborada del gracioso* (1904-1905) y la *Valle des cloches* (1904-1905) para piano (ejecutadas por Ricardo Viñes) y las *Histories Naturelles* (1906) (véase D. Calvocressi, “Oeuvres de M. Maurice Ravel”, *La guide musical*, vol. LIII, núm. 9, 3 de marzo de 1907, París, p. 170-171).

³⁴ Jourdan-Morhange cita en su libro el recuerdo infantil de Kahn de una divertida imagen: “una noche de gran gala en *La Trompette* en honor de la princesa de Grecia. Todos los hombres en traje, las mujeres en escotes ‘1900’ y nuestro Ravel en el podium, dirigiendo seriamente su *Introduction et Allegro*, en chamarra café, pantalón a cuadros, con una corbata de moño delgado y apretado sobre un cuello postizo super tieso!” (véase H. Jourdan-Morhange, *op. cit.*, p. 64).

³⁵ En una tarjeta postal de Montfort-l’Amaury –lugar de residencia de Ravel- dirigida por el compositor el 9 de septiembre de 1926 a Kahn, que se encontraba en los Alpes, éste le escribió de forma familiar y le decía que estaba “encantado de verla pronto” (véase <http://www.livre-rare-book.com/Matieres/fd/2210.html>)

³⁶ F. Tranchefort, *op. cit.*, p. 729.

³⁷ D. Mawer, (ed.), *op. cit.*, p. 97.

bemol-la bemol” (ejemplo 1).³⁸

Ejemplo 1. *Introduction*, compases 1 a 3.

[1]

Tres lent $\bullet = 40$

FLUTE

CLARINETTE en LA

HARPE

Si \flat | La a | Sol \sharp | Fa \sharp

Al segundo tema, ahora ejecutado por la cuerda, lo caracteriza el intervalo de cuarta (ejemplo 2).

Ejemplo 2. *Introduction*, compases 3 a 4.

[1]

Tres lent $\bullet = 40$

1^{er} VIOLON

2^d VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

³⁸ F. Tranchefort, *op. cit.*, p. 729.

El tercer tema, “en un *tempo* un poco más animado, se despliega en el violonchelo ampliamente expresivo hasta un *appassionato*” (ejemplo 3).³⁹

Ejemplo 3. *Introduction*, compases 13 a 18.

[13]

Moins lent ♩ = 50

Vi. *pp* 6

Vi. *pp* 6

Harp.

Vcllo *pp* 6

Vcllo Solo *p* *espressif*

[15]

Vcllo *pp* 6

Vcllo *pp* 6

Vcllo Solo *p* *espressif*

³⁹ En esta parte ya se puede apreciar claramente el trabajo de instrumentación que Ravel realizó en esta obra, que “al igual que el *Cuarteto de cuerda*, contiene pasajes deslumbrantes llenos de brillantes sonidos que uno se puede imaginar fácilmente en una orquestación entera” (véase D. Mawer, (ed.), *op. cit.*, p. 97).

Como se ha mencionado, el *Allegro* tiene forma sonata y se inicia con una variante del segundo tema (presentado en la *Introduction*) en un solo de arpa (ejemplo 4).

Ejemplo 4. *Allegro*, compases 26 a 28.

[26]

El segundo motivo —que es nuevo— del *Allegro*, es expuesto inicialmente por los alientos a partir del compás 78 (ejemplo 5).

Ejemplo 5. *Allegro*, compases 78 a 81.

[77]

A continuación, en lugar de comenzar un desarrollo de los dos temas ya expuestos, se presenta, en un tiempo más lento, un tercer tema, basado en el compás 1 de la *Introducción* (ejemplo 6).

Ejemplo 6. *Allegro*, compases 100 a 103.

[97]

Un peu plus lent
Sourdine
arco

Como menciona Tranchefort, “después de la *cadenza* viene el episodio final *più vivo* [que es la reexposición] en el que se presenta el primer tema del *Allegro*” (ejemplo

8).⁴⁰ Ejemplo 8. *Allegro*, compases 221 a 223.

[219]

En la reexposición, el segundo tema del *Allegro* es presentado por un solo del arpa a partir del compás 263 (ejemplo 9).⁴¹

Ejemplo 9. *Allegro*, compases 263 a 266.

[263]

⁴⁰ F. Tranchefort, *op. cit.*, p. 729.

⁴¹ *Ibid.*, p. 729.

En la *coda* del *Allegro* (*a Tempo piú vivo*) el arpa retoma el mismo segundo tema (ejemplo 10).

Ejemplo 10. *Allegro*, compases 289 a 292.

[289]



Introducción y Allegro es de una escritura perfecta e idiomática para el arpa. Ya la misma elección de las tonalidades (Ges-dur y es-moll) hecha por Ravel, que permite explotar al máximo la sonoridad del instrumento, pone de manifiesto que el compositor conocía bien las posibilidades y limitaciones del arpa diatónica. Glisandos sencillos y triples con notas enarmonizadas —los cuales no se pueden realizar con el arpa cromática de Pleyel—, pasajes con armónicos sencillos y dobles, arpeggios rápidos, melodías que emergen entre arpeggios, acordes, pasajes en octavas para reforzar el volumen de ciertos pasajes, realización de la melodía con sonidos armónicos acompañados con glisandos ascendentes y descendentes,⁴² le otorgan a la parte del arpa una singular belleza, creando al mismo tiempo una atmósfera etérea. Para la resolución y ejecución de esos pasajes, es indispensable que el intérprete cuente con una solvencia técnica para ejecutar series de arpeggios y escalas a gran velocidad, realizar rápidos cambios de pedales y sonoros sonidos armónicos con ambas manos.

En el *Allegro* se destacan diversos planos sonoros, cada uno de los cuales conserva una intensidad distinta, por lo que los fragmentos en que la melodía sobresale

⁴² Ravel utilizó después este mismo recurso en su *Concierto* para piano y orquesta en g-moll.

del resto de los arpeggios, debe cuidarse que la línea melódica no se pierda entre los arpeggios que acompañan.

El trabajo de instrumentación y orquestación que el compositor realizó en las partes del cuarteto de cuerda, flauta y clarinete de esta obra,⁴³ fueron el indicio del gran orquestador en que se convertiría Ravel. De hecho no hay que olvidar que fue después de escribir *Introducción y Allegro*, cuando el compositor creó la *Rapsodia española* (1907-1908), la primera composición sinfónica que escribió ya fuera del Conservatorio.⁴⁴

Las dificultades de ejecución para los instrumentos de cuerda están presentes durante toda la obra, por causa de la tonalidad elegida. La parte del clarinete en las que se exige la doble articulación, también son todo un reto para el intérprete de ese instrumento.

Precisa en sus indicaciones, sutil en sus dinámicas y agógicas, *Introducción y Allegro* le exige al ejecutante de la parte solista una sólida formación técnica y el desarrollo de su musicalidad.

Entre las grabaciones que el ejecutante puede tomar como guía para la ejecución de *Introducción y Allegro*, destacan por su belleza y apego a la partitura las realizadas por Lily Laskine en 1938,⁴⁵ Pierre Jamet en 1952,⁴⁶ Nicanor Zabaleta en 1965⁴⁷ y, más

⁴³ La creatividad y minucia que se aprecian en las partes de acompañamiento escritas por Ravel, llevaron al arpista Nicanor Zabaleta a realizar una transcripción de la *Introducción y Allegro* en la que el cuarteto de cuerdas es ampliado a orquesta de cuerdas. Esta versión Ravel la escuchó durante una visita que hizo a principios de los años treinta al País Vasco español. Sobre este episodio, Zabaleta recordaba: “Al terminar, [Ravel] vino a saludar a los músicos, [lo] saludé y le pregunté qué le pareció la interpretación con toda la cuerda completa [y comentó que] le pareció magnífico. Es una pena que yo, con mi falta de aspiraciones en el momento, no le pidiera que me lo reafirmara en la partitura, por escrito. Pues hoy me encuentro que si lo hago con toda la cuerda la crítica se me echa encima, y obliga su interpretación como cuarteto” (véase Pello Leñena Mendizabal, “Nicanor Zabaleta: El prisma Sonoro”, *Eusko Ikaskuntza, Cuadernos de Sección, Música*, vol. 6, 1993, pp. 141).

⁴⁴ H. Jourdan-Morhange, *op. cit.*, p. 64

⁴⁵ RAVEL, Maurice; Laskine Lily (arpa); Marcel Moyse (flauta); Ulysse Delecluse (clarinete); Quatour Calvet. En *Introduction et Allegro*. Del CD: *The World of Chambermusic*. Alemania: Membran, 2004, 222205-444, CD 3.

⁴⁶ RAVEL, Maurice; Pierre Jamet (arpa); Pierre Capdeville (dir.); Solistas de la Radiodifusión Francesa. En: *Introduction et Allegro*. Del CD: *Hommage à Pierre Jamet*. Francia: AIH, 1991, , AIH 01, CD 2.

recientemente, Isabelle Moretti 1995.⁴⁸ En estas cuatro versiones, en la cadenza, los glisandos que acompañan a la melodía en sonidos armónicos son realizados exactamente con el ritmo y dirección que indica la partitura. Esto es importante señalarlo porque no faltan intérpretes que optan por realizar de manera libre esos glisandos.

Según se aprecia en las grabaciones de Lily Laskine y por recomendación de Susann McDonald y Baltazar Juárez, el compás 76 de esta obra debe realizarse en 4/4.

Con *Introducción* y *Allegro* Ravel dejó una impronta que reivindica al arpa como un instrumento capaz de transmitir un amplio espectro de ideas musicales. Por todas estas consideraciones esta obra destaca entre los principales trabajos escritos para el arpa de pedales y que el intérprete la debe incluir en su repertorio.

⁴⁷ RAVEL, Maurice; Nicanor Zabaleta (arpa); Christian Lardé (flauta); Guy Deplus (clarinete); Monique Frasca-Colombier (violín); Marguerite Vidal (violín); Anka Moraver (viola); Hamisa Dor (violonchelo). En: *Introduction et Allegro*. Del CD: *La harpe du siècle. Hommage à Nicanor Zabaleta*, Francia: DGG, 1993, 439 693-2, CD 2.

⁴⁸ RAVEL, Maurice; Moretti Isabelle (arpa); . En: *Introduction et Allegro*. Del CD: *Música de cámara francesa*, Francia: Auvidis, 1995, 1 CD.

La Sonata para arpa de Hindemith.

Paul Hindemith (1895-1963) fue “el primer compositor importante que surgió en Alemania”¹ después de la Primera Guerra Mundial. Dotado de una enorme musicalidad, comenzó sus estudios en 1908 en el Conservatorio Hoch de Frankfurt. De esta institución egresó como violinista consumado para formar en 1921 el Cuarteto Amar-Hindemith, que se convertiría en uno de los más reconocidos de esa época por sus interpretaciones de las obras de sus contemporáneos.

En 1927, fue nombrado profesor de composición de la Academia de Música de Berlín, con lo que su actividad como concertista se redujo considerablemente,² en beneficio de su labor como compositor, la cuál había iniciado en 1919³ con la firme creencia de hacer “música práctica”.⁴

Su producción musical se puede dividir en tres periodos:

1. De 1919 a 1921, etapa temprana de su actividad como compositor;
2. De 1922-1927, etapa en que solidificó su estilo; y
3. De 1927-1963, etapa de simplificación estilística.

Si las obras tempranas de Hindemith son de un “estilo propio del romanticismo tardío”,⁵ durante los primeros años de la década de los veinte el compositor rompió con esa tradición musical,⁶ adoptando una postura antiromántica y convirtiéndose, “en uno

¹ Robert P. Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. Patricia Soja, Madrid: AKAL, 1991, p. 240.

² A partir de 1927 y hasta 1929, cuando se desintegró el cuarteto Amar-Hindemith, como violista Hindemith formó parte de ese cuarteto (véase R. Morgan, *op. cit.*, p. 240).

³ El *Cuarteto de cuerda* No. 1 en F-moll, op. 10 y *In einer nach (Una noche)* pieza para piano op. 15, escritas en un estilo de romanticismo tardío, “caracterizado por un cromatismo vivo y una armonía esencialmente triádica”, fueron las primeras obras compuestas por Hindemith (véase *ibid.*, p. 240).

⁴ El concepto *Gebrauchsmusik*, que significa literalmente “música para usar”, abogaba por “la faceta utilitaria de la música y su difusión entre el gran público”. Además de Hindemith, Kurt Weill (1900-1950) destaca entre los compositores que impulsores de este tipo de música (véase *Ibid.*, pp. 244 y 249).

⁵ *Ibid.*, p. 240

⁶ Entre algunas obras compuestas por Hindemith a principios de los años veinte y que rompieron con la tradición romántica, destacaban las tres óperas en un solo acto *Mörder, Hoffnung der Frauen (Asesino, esperanza de las mujeres)*, *Santa Susana* y *Das Nusch-Nuschi*. Otras obras de este período fueron: *Tanzstücke (Piezas de baile)*; la *Suite 1922* para piano; y, *Kammermusik* No. 1 (véase Jerzy Chiatkowski,

de los miembros más radicales de la generación de la posguerra”.⁷ El uso de fuertes disonancias, el uso de la tonalidad de una manera no tradicional, así como las influencias del jazz y la música popular que Hindemith retomó, enmarcan a su música en el neoclasicismo,⁸ que por aquellos años postulaba en Francia Cocteau y cultivaba en ese mismo país el Grupo de los Seis.

En el periodo 1922-1927 Hindemith consolidó su estilo y produjo muchas composiciones, que por su originalidad y ambición, algunas de ellas se ubican entre las más importantes de su producción: tercer y cuarto *Cuartetos* de cuerda (1922, 1923), primer *Trío* de cuerda (1924), *Kleine kammermusik* (*Pequeña música de cámara*, 1922), *Quinteto* para viento (1922) y *Quinteto* de clarinetes(1923), el ciclo de canciones *Das Marienleben* (*La vida de María*, 1923). En 1926 compuso la ópera *Cardillac*, que situó al músico como el compositor más importante de su generación.

Tres años antes de componer esa ópera, Hindemith había comenzado a escribir una serie de *Sonatas* para diversos instrumentos de cuerda solistas o en dúo con piano.⁹ Este interés por privilegiar el aspecto social de la música se vio plasmado en su inusualmente elevada producción de obras para música de cámara. En 1935 retomaría la composición de sus *Sonatas* para diversos instrumentos.

Una nueva evolución estilística se visualizaba ya en la música de Hindemith a partir de que compuso la ópera *Mathias der Maler* (*Mathías el pintor*, 1935) en la cual las “áreas atonales fueron enunciadas de manera más clara, las texturas fueron más

The Da capo catalog of classical Music Compositions, Nueva York: Da Capo Press, 1996, pp. 595 y 600-601).

⁷ R. Morgan, *op. cit.*, p. 240.

⁸ En un artículo titulado “El gallo y el arlequín”, publicado en 1918 por Jean Cocteau, el poeta escribió sobre la necesidad de “un nuevo arte francés independiente” del romanticismo “alemán, del Impresionismo francés y del paganismo ruso”, cuyo modelo no sería “el de la música de las salas de concierto sino el de la música de los circos, del *music-hall*, de los *café* conciertos y del jazz”. Esta música, y su escritura, “tenía que ser sencilla en cuanto a su estructura” (véase R. Morgan, *op. cit.*, p. 179).

⁹ *Ibid.*, p. 242.

transparentes y en la música se puede apreciar un nuevo lirismo”.¹⁰ En 1937 escribió su *Unterweisung im Tonsatz (El artesano de la composición)* donde exponía los principios que guiaban su nueva música. Una de las principales características de estas bases de su trabajo musical era el principio tonal, al que consideraba “una fuerza natural como la gravedad”.¹¹ Toda la música que no se adaptara a este sistema era motivo de duda para el compositor,¹² y, a diferencia de Schoenberg, Hindemith sólo buscaba la extensión de los principios básicos del nuevo sistema y no su anulación.

En la *Sonata No. 3 para piano* (1936) se percibe ya claramente la nueva orientación de lo que serán sus nuevas composiciones, básicamente tonales, orientadas triádicamente y con texturas menos complejas. Este fue el estilo que mantuvo la música de Hindemith hasta la muerte del compositor.

La reputación de Hindemith como destacado miembro de la “cultura radical”,¹³ pronto le trajo problemas con el régimen nazi (1933-1945). En 1938, un año después de haber sido cesado como profesor en Berlín, el compositor partió rumbo a Suiza. Durante este periodo alternó su residencia en este país con la realización de importantes giras por Estados Unidos,¹⁴ a donde migró en 1940, siendo profesor de la Universidad de Yale de este año y hasta 1953. Tras su retiro académico regresó a la confederación Helvética donde vivió los últimos diez años de su vida.¹⁵

De su manera de concebir a la composición, Hindemith expresaba que “se trataba de un oficio que debía practicarse fielmente, con la maestría y dedicación que trae consigo cualquier ocupación respetable, pero liberado de los grandiosos

¹⁰ *Ibid.*, p. 245.

¹¹ *Ibid.*, p. 245.

¹² Esta desconfianza por la música no regida por el sistema tonal llevó a Hindemith no sólo a atacar la música de Schoenberg y Stravinsky, sino a modificar algunas de sus obras anteriores para adaptarlas a sus nuevas teorías. Entre las obras que rescribió están *La vida de María*, *Cardillac*, *Neues von Tage (Noticias del día)* y *Frau Musica (Señora Música)* (véase *ibid.*, p. 245).

¹³ *Ibid.*, p. 247

¹⁴ Barbara Poeschl-Edrich, *Modern and tonal: An analytical study of Paul Hindemith's Sonata for Harp (Germany)*, [Tesis doctoral], Boston: Boston University College of Fine Arts, 2005, p. 10.

¹⁵ R. Morgan, *op. cit.*, p. 247.

pensamientos de la expresión personal”.¹⁶ De acuerdo con Morgan, de aquí se deriva “la importancia que le dio al sentido de actividad social que implica la música en detrimento de su función como vehículo de comunicación personal”.¹⁷

A partir de 1939 la mayoría de las obras que compuso Hindemith fueron instrumentales. Entre 1939 y 1942 Hindemith escribió ocho conciertos y cinco sinfonías.¹⁸ En 1935 comenzó un nuevo período en su producción de *Sonatas*, concebidas para la gran mayoría de los instrumentos integrantes de la orquesta. Entre esta fecha y 1955 sumarían veintiseis obras.¹⁹

De estas *sonatas* pocas son las que han preservado un lugar destacado dentro del repertorio del instrumento para el que fueron compuestas. Entre estos trabajos encontramos la *Sonata para piano* y las *Sonatas para viola* y, por supuesto, la *Sonate für Harfe (Sonata para arpa)*, que, a sugerencia de la arpista Clelia Gatti-Aldrovandi, Hindemith compuso en Bluche, Suiza, durante el 23 y 25 de octubre de 1939. Esto es sólo pocas semanas después del estallido de la Segunda Guerra Mundial y antes de su inmigración a los Estados Unidos.²⁰ Esta obra fue publicada por Schott en 1940²¹ y es el único trabajo para arpa que escribió Hindemith.²²

La situación bélica que se vivía cuando Hindemith compuso esta *Sonata*, se reflejó en la inclusión, en el III movimiento de la obra, de un poema de Ludwig Heinrich Cristoph Hölty que sirve como base al *Lied*. En este poema la muerte es omnipresente.

En el proceso de composición de la *Sonata para arpa* Hindemith contó con la asistencia y la guía de Gatti-Aldrovandi, quien le ayudó a comprender los aspectos

¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

¹⁷ *Ibid.*, p. 244.

¹⁸ *Ibid.*, p. 248.

¹⁹ B. Poeschl-Edrich, *op. cit.*, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ Paul Hindemith, *Sonate für Harfe*, [partitura], Mainz: Schott, 1968.

²² J. Chiatkowski, *op. cit.*, p. 598-601.

técnicos del instrumento, pues la escritura para el arpa era una de las pocas que Hindemith no dominaba, además de que era un instrumento al que no se había acercado como ejecutante.²³ Sin embargo, de ninguna manera era nuevo componer para el arpa, pues ya había escrito previamente algunos pasajes orquestales para el instrumento.²⁴

De acuerdo con la información recabada, la *Sonata para arpa* no se estrenó sino hasta 1945, cuando fue tocada para una pequeña audiencia en Hamburgo. Tampoco se tiene certeza de quien fue la ejecutante, aunque muy probablemente haya sido Gatti-Aldrovandi.²⁵

La *Sonata para arpa* se compone de tres movimientos:

I *Mässig schnell* [Moderadamente rápido]

II *Lebhaft* [Vivo]

III *Lied. Sehr langsam* [Muy lento]

En el análisis de esta obra, Barbara Poeschl-Edrich sostiene que el I movimiento de la *Sonata para arpa* es un híbrido de la forma sonata y de la forma sonata rondó, lo que le permite a Hindemith transformar los elementos clásicos de acuerdo con su lenguaje musical y sus necesidades.²⁶ El esquema del primer movimiento de la sonata es:

Exposición			Desarrollo	Reexposición		
A	B	A1	c	A2	B1	A3

²³ B. Poeschl-Edrich, *op. cit.*, p. 21.

²⁴ Hindemith utilizó el arpa desde sus primeras composiciones orquestales. Antes de escribir su *Sonata para arpa* empleó este instrumento en: *Aufbruch der Jugend* (tercera canción de *Deri Gesänge für Sopran und Grosses Orchester*, op. 9, 1917) que incluye dos arpas acompañando a la soprano; en 1921 la utilizó en el primer acto de la ópera *Sancta Susana*, op. 21; en 1928-1929 compondría la ópera *Neues vom Tag* (*Noticias del día*), en la cual emplea el arpa en el dueto de Herr M. y Frau M; en 1930 compuso *Konzermusik für Klavier, Blechbläser und Harfen* (*Música de concierto para piano, instrumentos de viento y arpa*), op. 49, en cuatro movimientos; finalmente, en *Der Schwanendreher* (*Concierto para viola*) de 1935, el arpa acompaña un solo del instrumento solista en el movimiento lento (véase B. Poeschl-Edrich, *op. cit.*, pp. 6-8).

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 58.

La exposición, con el tema A en Ges-dur, va de los compases 1 a 15. Este primer tema se repetirá tres veces en la exposición y siete veces a lo largo de todo el movimiento (ejemplo 1).

Ejemplo 1. *I Movimiento*, compases 1 a 4.

[1]

Musical score for measures 1-4. The score is in 3/4 time and G-flat major. It features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays chords and a melodic line, while the left hand plays chords and a bass line.

[4]

Musical score for measures 4-5. The score continues in 3/4 time and G-flat major. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line, while the left hand plays chords and a bass line.

Una de las peculiaridades de la manera en que Hindemith trabaja la forma en este primer movimiento es que el tema A aparece en cuatro tonalidades (Ges-dur, Es-dur, As-dur, G-dur.), terminando en Es-dur y no en Ges-dur, que era la tonalidad original (ejemplo 2).

Ejemplo 2. *I Movimiento*, compases 114 a 119.

[114]

Musical score for measures 114-119. The score is in 3/4 time and G-flat major. It features a piano introduction with dynamics ranging from *pp* to *mf*. The right hand plays chords and a melodic line, while the left hand plays chords and a bass line.

[119]

Musical score for measures 119-120. The score continues in 3/4 time and G-flat major. It features a forte (*f*) dynamic. The right hand plays chords and a melodic line, while the left hand plays chords and a bass line.

Hindemith presenta el tema B también en varias tonalidades (E-dur, B-dur, Es-dur, Ges-dur) a lo largo de todo el movimiento y expone la técnica secuencial de composición en la que el tema B aparece cinco veces en sólo 25 compases (ejemplo 3).

Ejemplo 3. *I Movimiento*, compases 16 a 17, 20 a 21, 24 a 27, 31 a 35.

[16]

Musical score for measures 16-17, marked *pp*. The score is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes in both staves.

[20]

Musical score for measures 20-21. The score continues the complex rhythmic pattern from the previous measures, with a change in the bass line.

[24]

Musical score for measures 24-27, marked *mf* and *f*. The score shows a significant change in dynamics and includes a key signature change to B-flat major (Bb) in measure 25.

[31]

Musical score for measures 31-35. The score concludes the sequence with a final cadence and includes a double bar line and a repeat sign.

El desarrollo de la *Sonata* va de los compases 57 a 76 y presenta a la melodía en el bajo, cambiando de centro tonal en repetidas ocasiones (ejemplo 4).

Ejemplo 4. *I Movimiento*, compases 57 a 64.

[57]



[61]



Dentro de la reexposición, que comienza en el compás 77, Hindemith explora la técnica idiomática del arpa con la utilización de armónicos, con lo cual crea una poderosa y fuerte secuencia de voces de largo rango, estableciendo una conexión de registro y de timbre entre estas notas que, aparentemente, no tienen relación (ejemplo 5).

Ejemplo 5. *I Movimiento*, compases 87 a 92.

[87]



[92]



El II movimiento, *Lebhaft*, tiene forma de sonata rondó:

	Exposición	Desarrollo	Reexposición
	I I (Ab)		I (Ab) I (Ab)
Compases	1 – 43	44-117	118- al final

El tema I (ejemplo 1), que abre con un acorde en lab, está dividido en dos partes (1-3, 3-7) y aparece cuatro veces a lo largo del movimiento.

Ejemplo 1. *II Movimiento*, compases 1 a 7.

[1]

Hindemith utiliza en la exposición –y también en la reexposición- un glisando transicional que lleva la obra de Es-dur a As-dur (ejemplo 2), el cual no sólo expone uno de los pocos efectos de los sonidos idiomáticos del arpa en toda la composición, sino que con éste el compositor también explota las posibilidades cromáticas del instrumento, intrínsecamente diatónico.

Ejemplo 2. *II Movimiento*, compases 20 a 22.

[20]

El tema II (vals), también en dos partes (44-47, 48-53), es presentado por primera vez en el desarrollo (ejemplo 3).

Ejemplo 3. *II Movimiento*, compases 44 a 53.

[44]

[52]

El uso de escalas pentatónicas es otra de las características de este segundo movimiento (ejemplo 4).

Ejemplo 4. *II Movimiento*, compases 63 a 65.

[63]

Después de la reexposición el segundo movimiento termina con una coda (ejemplo 5) en la que solamente la primera parte del tema I es presentado de nuevo.

Ejemplo 5. *II Movimiento*, compases 166 a 71.

[165]

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score starts with a piano introduction marked 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). There are dynamic markings 'Ab' (pianissimo) and '1 Ab' (first ending). The score ends with a double bar line and repeat signs.

El III movimiento de la *Sonata*, un *Lied* con indicación de *Sehr langsam*, está basado en un poema de Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748-1776), poeta del periodo preclásico de la poesía alemana.

Lied.

*Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin
die kleine Harfe hinter dem Altar auf
wo an der Wand die Totenkränze
manches verstorben Mädchens schimmern*

*Der Küster zeigt dann freundlich dem
Reisenden
die kleine Harfe, rauscht mit dem rotem Band
das, an der Harfe festgeschlungen
unter den goldenen Saiten flattert.*

*“Ofi” sagt er staunend, “tönen im Abendrot
von selbst die Saiten leise wie Bienenton:
die Kinder, hergelockt vom Kirchhof,
hörtens, und sahn, wie die Kränze bebten.”*

Canción

Vosotros amigos cuelguen, cuando haya
muerto,
la pequeña arpa detrás del altar,
donde sobre la pared la corona mortuoria
vislumbra muchas doncellas fallecidas.

El sacristán muestra entonces amistosamente a
los viajeros
la pequeña arpa, susurrando con la banda roja,
que se encuentra enlazada en el arpa
debajo del aleteo de sus cuerdas doradas

“A menudo, dice él sorprendido, “suenan al
amanecer
por sí solas las cuerdas silenciosas como un
zumbido
los niños trajeron al sacristán

han escuchado, y han visto como la corona se
estremece”.

Hindemith estructuró este Lied de la siguiente manera:

Estrofa I	Estrofa II	Interludio	Estrofa III
Compases 1-9	10-19	20-25	26-30

Este movimiento gira en torno de Es-dur, lo cual es evidente al comienzo y al final de la segunda mitad del movimiento (ejemplo 1).

Ejemplo 1. *III Movimiento*, compases 20 a 21.

La forma en que Hindemith plasmó en la música el poema de Höltz refleja la familiaridad que tenía el compositor con los trabajos para solos vocales y ensambles instrumentales. Partiendo de esto, se puede explicar el porque la primera y la segunda parte de la *Sonata*, que corresponde a la primera estrofa del poema, está dividida por un silencio de octavo, lo que indica la unión cercana entre la melodía y el texto subyacente (ejemplo 2).

Ejemplo 2. *III Movimiento*, compases 1 a 3.

La segunda parte de la primera estrofa se desenvuelve en un contexto general de cuartas y segundas, en el que un contrapunto aparece en la voz grave imitando exactamente el motivo de la mano derecha un cuarto de tiempo después (ejemplo 3).

Ejemplo 3. *III Movimiento*, compases 3 a 6.

La estrofa dos comienza en un compás de 12/8. Hindemith no marca la partitura con “negra igual a negra con puntillo”, aunque, como comenta Poeschl, ésta es la interpretación preferida actualmente. La melodía de esta estrofa es la misma que la de la primera estrofa, sólo que está escrita una octava arriba y la introducción de un tresillo varía el contrapunto (ejemplo 4).

Ejemplo 4. *III Movimiento*, compases 10-12.

La segunda estrofa finaliza con el acorde final de Ges-dur (compás 19), al cual le sigue un calderón que separa la estrofa II del interludio (ejemplo 5).

Ejemplo 5. *III Movimiento*, compases 19-20.

Como ya habíamos expuesto, para un compositor familiarizado con la música vocal –como Hindemith– fue muy natural agregar un interludio entre dos versos.

El interludio consiste en dos compases en 4/4 y cuatro compases en 12/8, sin embargo, el tempo no se ve afectado, porque la sección de 12/8 en la práctica se ejecuta en tresillos, como en la estrofa II (ejemplo 6).

Ejemplo 6. *III Movimiento*, compases 20-25.

[20]

[23]

En el interludio se registra un cambio de timbre, a partir del compás 24 por la aparición de sonidos armónicos. Estos armónicos deben sonar como tradicionalmente está escrito, lo que significa que deben ser tocados una octava abajo (ejemplo 7).

Ejemplo 7. *III Movimiento*, compases 24-25.

[24]

La III estrofa del III Movimiento de la *Sonata* comienza en la anacruza del compás 26, con la misma melodía que los dos versos anteriores. En los últimos tres compases se establece un fuerte y lógico sentimiento de cadencia para el acorde final, el cual es una quinta abierta mib–sib (ejemplo 8).

Ejemplo 8. *III Movimiento*, compases 28-30.

[28]



La *Sonata para arpa*, basada en un poema de Höltz que sitúa al arpa en un contexto fúnebre, además de ser un ejemplo del lenguaje tonal y, sin embargo, moderno, de componer de Hindemith, también refleja las aflicciones que el autor había experimentado en los inicios de la Segunda Guerra Mundial.

La manera en que Hindemith concibió la totalidad de la obra –comenzando con un movimiento rápido, otro vivo y acabando en uno lento–, así como el tratamiento de cada una de las partes, en el que incluye estructuras híbridas entre la formas sonata y sonata rondó en el primer movimiento. La estructura homogénea y lógica de la obra es lograda gracias a que muchos de los efectos son mostrados dos veces o más a lo largo de la *Sonata*, a veces al principio y otra vez en la segunda mitad de la pieza. Por ejemplo, cambios métricos dentro de un mismo movimiento o el uso de sonidos armónicos en el I y III movimientos.

La escritura de la *Sonata* no es la que tradicionalmente se asocia con el arpa (en el que el uso de glisandos y acordes arpegiados son sus principales características). Esta

forma novedosa en que Hindemith escribió para el arpa marcó nuevos derroteros para los compositores interesados en crear obras para el instrumento e influyó en que esta obra pronto se convirtió en una parte fundamental del repertorio del arpa en el siglo XX, además de ser requerida frecuentemente en concursos internacionales y favorita de arpistas como Nicanor Zabaleta,²⁷ Elena Zaniboni, Carlos Salzedo y Marcel Grandjany.²⁸

Precisa en sus indicaciones agógicas y dinámicas, esta *Sonata* deja al arpista la decisión sobre los momentos dónde apagar la sonoridad de las cuerdas, basándose en distintos criterios para seleccionar el lugar para realizarlos y la manera de ejecutarlos. De esto que resulta la existencia de diversas versiones, como se aprecia en la partitura que perteneció a Carlos Salzedo, quien señaló cuáles eran los apagados que, a su juicio, Zabaleta y Grandjany realizaban erróneamente.²⁹

La necesidad de efectuar ciertos apagados ha llevado a ejecutantes de esta obra a idear diversas digitaciones. Un ejemplo de esto es el inicio del II movimiento, en el que a la digitación más ortodoxa (ejemplo 12a), la arpista alemana María Graff propuso otra opción (ejemplo 12b), la cual permite un mejor apagado de la resonancia de las notas graves.³⁰

²⁷ En varias entrevistas Zabaleta expresó que la *Sonata para arpa* de Hindemith, a la que consideraba “muy buena música”, era una de sus obras favoritas (véase Pello Leñena Mendizabal, “Nicanor Zabaleta: El prisma sonoro”, *Eusko Ikaskuntza, Cuadernos de Sección, Música*, vol. 6, 1993, pp. 141).

²⁸ Barbara Poeschl-Edrich, *op. cit.*, p. 104-105.

²⁹ La arpista Janet Paulus, de origen norteamericano pero vecindada en México desde los años ochenta, se formó en la escuela de Salzedo. Se han podido conocer las críticas de Salzedo a los apagados realizados por los arpistas Zabaleta y Grandjany, gracias a las anotaciones que Paulus copió en su partitura de la *Sonata für Harfe* de Hindemith.

³⁰ La arpista mexicana Adela Cruz Gasca (n. 1975, Ciudad de México), en el periodo que realizó sus estudios de maestría en el Mozarteum de Salzburgo, también tomó algunas clases con la arpista alemana María Graff, quien le propuso esta digitación (véase Entrevista con Adela Cruz, septiembre de 2006, México, DF).

Ejemplo 12a. *II Movimiento*, compases 1-3. Ejemplo 12b. *II Movimiento*, compases 1-3.

[1] MD 21 43 MD 21 43

[1] MD 1 2 MD MD

21 43 21 1

MI MI MI

43 32 1-2 2143 43MI

La unidad artística de la *Sonata* se logra a partir de elementos que son comunes a los tres movimientos de la obra, y son la tonalidad y el tratamiento armónico, una textura contrapuntística y el material melódico.

La elección por el uso de tonalidades en bemol que hizo Hindemith demuestra el entendimiento de las características del arpa por parte del compositor, ya que al estar con una menor tensión la encordadura, el instrumento tiene mayor sonoridad, además de que usualmente las cuerdas alteradas con bemoles están mejor afinadas.

La escritura de la *Sonata* de Hindemith es innovadora y resultó muy idiomática para el arpa. Por ejemplo, la manera en que fueron indicadas las alteraciones y los cambios de pedales no es la convencional, ya que el Hindemith omitió la armadura y colocó las alteraciones en cada compás.

Obra compleja en su concepción y de alta dificultad de ejecución, la *Sonata* para arpa le ofrece al intérprete una oportunidad excepcional para abordar la música de Hindemith.

Z-arpando de Salvador Rodríguez.

Durante la mayor parte del siglo XX la creación de obras para arpa ocupó un lugar marginal en el trabajo de los compositores mexicanos, situación que comenzó a cambiar sólo a partir de la década de los ochenta.

No obstante la labor difusora realizada en nuestro país por el arpista vasco Nicanor Zabaleta (1907-1993) desde 1936 y hasta 1990¹ —periodo en el cual ofreció conciertos y recitales en México en por lo menos 14 años,² visitando por lo menos 15 entidades federativas—³ hasta principios de la década de los ochenta el interés por componer obras para el arpa de pedales entre los compositores locales era escaso.

Desde principios del siglo XX y hasta la década de los setenta, las obras escritas para arpa sola o como parte de un conjunto de cámara por veintidós compositores no llegaban a sesenta.⁴ De ese repertorio 23 piezas habían sido escritas por Mario Ruiz Armengol (1914-2000).⁵

El nuevo interés que comenzó a despertarse en los años ochenta entre los compositores mexicanos se debió en gran medida a la arpista Lidia Tamayo (n. 1954, ciudad de México), quien a partir del primer lustro de los ochenta comenzó a dar clases

¹ En febrero de 1936 Zabaleta se presentó por primera vez en México. En 1951 Rodolfo Halffter (1900-1987) transcribió para el arpista, bajo el nombre de *Tres piezas breves*, tres de cuatro movimientos de su *Homenaje a Antonio Machado* para piano. Salvo esta transcripción, ninguna otra obra fue escrita por compositores mexicanos para el arpista vasco español (véase Edmundo Camacho, *Los itinerarios de Nicanor Zabaleta en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, MS [tesis de licenciatura], 2005).

² E. Camacho, *op. cit.*, pp. 137-234.

³ *Ibid.*, p. 137-234.

⁴ E. Camacho y L. Tamayo, “Catálogo de obras para arpa de compositores mexicanos”, en Lidia Tamayo y Sergio Tamayo (coords.), *El arpa de la modernidad en México: sus historias*, México: UAM-Azcapotzalco, 2000, pp. 367-406.

⁵ Ruiz Armengol, quien estuvo casado con la arpista Carmen Rosselló, escribió, entre 1951 y 1979, 23 obras para arpa sola (véanse E. Camacho y L. Tamayo, *ibid.*, pp. 393-394; E. Camacho, “*Del Brazo y por la calle... Reflexiones sobre la obra para arpa de Mario Ruiz Armengol*”, conferencia, VI Encuentro Latinoamericano de Arpa, Río de Janeiro, 18 de julio de 2006).

en la Escuela Nacional de Música (ENM) de la UNAM, donde se dio a la tarea de enseñarle a los compositores cómo debía de escribirse para el arpa.⁶

En 1983 Tamayo había regresado a México después de concluir sus estudios de arpa con Jacqueline Borot en París. Durante su estancia en ese país, la arpista se había planteado la formación de una escuela mexicana de arpa, idea que comenzó a materializar a su retorno. La composición de obras mexicanas para este instrumento –al lado de la formación de arpistas y la investigación histórica- fue una de las columnas sobre las que se sostuvo ese proyecto.⁷

En 1984-1985 Tamayo grabó el primer disco de música arpa contemporánea en México, en el que incluyó obras de Arturo Márquez (n. 1950, Sonora), Simón Tapia Colman (1906-1993), Juan Herrejón (1943-1993), Manuel Enriquez (1926-1994), José Berenguer y Carlos Chávez (1899-1979).⁸ En el curso de esta labor difusora, Tamayo publicó, en 1988, en coautoría con el compositor Arturo Márquez, el artículo “El arpa contemporánea”,⁹ en el que, después de una síntesis de la historia del arpa, abordaba ampliamente las posibilidades tímbricas del arpa de pedales y la manera en que se podía escribir para el instrumento. Este artículo, publicado en la revista *Pauta*, se convirtió en una herramienta para los compositores que en aquellos años tuvieron la inquietud de escribir para este instrumento.

En los años noventa esos esfuerzos iniciales de difusión del instrumento buscaron socializarse entre otros arpistas con una carrera ya hecha, pero sobre todo entre los estudiantes de arpa, de composición y entre los ejecutantes de arpas populares. A partir de 1993, con la realización en Xalapa del Primer Encuentro Latinoamericano de Arpa, entre cuyas actividades se convocó a un concurso de composición de obras para

⁶ Entrevista con la arpista Lidia Tamayo, 30 de octubre de 2001, Villa Coapa, México.

⁷ *Ibid.*

⁸ Aurelio Tello, “Reseñas. Lidia Tamayo”, en *Boletín CENIDIM*, núm. 6, abril-junio de 1987, pp. 12-13.

⁹ Lidia Tamayo y A. Márquez, “El arpa contemporánea”, en *Pauta*, núm. 26-28, abril-diciembre de 1988, pp. 103-120.

arpa, la labor compositiva cobró un nuevo impulso.¹⁰ En 1995 se realizó la segunda edición del Encuentro Latinoamericano de Arpa¹¹ en el que nuevamente se estrenaron nuevos trabajos y en 1997 tuvo lugar en Morelia el Primer Encuentro Nacional de Arpa,¹² donde se estrenaron nuevas obras.

Entre los trabajos escritos para arpa en la década de 1980 y 1990, compositores originarios de la Ciudad de México como Javier Álvarez (n. 1956), Bernardo Feldman (n. 1955), A. Márquez, Eduardo Soto Millán (n. 1956), Carlos Sánchez Gutiérrez (n. 1964) y Marcela Rodríguez (1951) hicieron varias obras electroacústicas, en las que el arpista toca su parte en sincronía con una grabación elaborada previamente por el compositor.¹³

Entre esas obras se encuentra *Z-arpando* (1996) para arpa y cinta, que fue escrita por Salvador Rodríguez como parte de las obras que realizó con apoyo de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. La primera versión de esta obra fue ejecutada en el Conservatorio de las Rosas de Morelia por Bárbara Cerón.¹⁴ En el examen de licenciatura del compositor, que se realizó en el 2000 en el Museo Universum, la versión final fue estrenada por el autor del presente trabajo.¹⁵

Salvador Rodríguez se formó como compositor en la Escuela Nacional de Música en las clases del maestro José Antonio Rosado y Julio Estrada. Durante el proceso de composición de *Z-arpando*, contó con la guía y el apoyo de Arturo Márquez,

¹⁰ *Programa del Primer Encuentro Latinoamericano de Arpa*, Veracruz, 1993, pp. 3 y 6.

¹¹ *Programa del Segundo Encuentro Latinoamericano de Arpa*, Veracruz, 1995.

¹² *Programa del Primer Encuentro Nacional de Arpa*, Morelia, 1997.

¹³ La primera obra mexicana escrita para arpa y cinta, aunque en este caso no era para arpa de pedales sino para arpa chamula, fue *Jabirú* (1984) de Roberto Morales (n. 1958, Ciudad de México). Las obras escritas en esas dos décadas fueron: Álvarez, *Acuerdos por Diferencia* (1989); Feldman, *Onírica* (1988); Soto Millán, *Amanita* para dos arpas y cinta (1991); Márquez, *Re-encuentros* (1991) para dos arpas y cinta, y *Son a Tamayo* (1992); Sánchez Gutiérrez, *Pedacito de Patria* para dos arpas y cinta (1992); S. Rodríguez, *Z-arpando* (1996); y M. Rodríguez, *Andante con moto* (1997) (véase E. Camacho, "Catálogo de obras para arpa de compositores mexicanos", pp. 371, 377, 384, 385, 387, 395 y 396).

¹⁴ *Ibid.*, p. 393.

¹⁵ *Programa de mano del examen profesional de Ambrosio Salvador Rodríguez Lara*, Museo Universum, 7 de septiembre de 2000.

en esa época maestro de composición de esa escuela y quien para entonces ya contaba con una importante producción de obras para arpa, entre ellas *Peiwoh* (1984) y *Son a Tamayo* (1992).¹⁶

Rodríguez recuerda que la asesoría de Márquez se enfocó sobre todo al tratamiento de los cromatismos en el arpa y el subsecuente manejo de los pedales y escritura de éstos. También lo guió en el manejo de programas de cómputo para la realización de la cinta.

Z-armando es una obra de un solo movimiento en la que el ejecutante está en constante interacción con la parte de la cinta. De acuerdo con el compositor, en esta pieza de aproximadamente 4'10 minutos de duración, se pueden identificar tres partes:

	A	B	Coda
Compases	1-19	20-99	100-110

En la primera parte predominan las figuras de blancas, negras y octavos (ejemplo 1); en la segunda aparecen tresillos y dobles corcheas agrupadas en bloques de cuatro y seis (ejemplo 2), lo que le da a esta parte intermedia una sensación de mayor rapidez, aunque el pulso sigue siendo el mismo; y, en la tercera y última parte, que es una especie de coda, la pieza retoma las figuras de negra y blanca alternadas con silencios (ejemplo 3).

Ejemplo 1. *Z-armando*, compases 7 a 11.
[7]

The image shows a musical score for harp and voice. The harp part is written in two staves (treble and bass clef) and includes chords and triplets. The voice part is written in a single staff with a treble clef. The score is labeled 'Ejemplo 1. Z-armando, compases 7 a 11. [7]'. The harp part includes chords such as Gb, Db, Gb, and Db, and a triplet of eighth notes in the final measure.

¹⁶ E. Camacho, *ibid.*, pp. 384-385.

Ejemplo 2. *Z-arpando*, compases 20 a 22.

[20]

flta

20

20

trpa

C₄

2 + 3 4 2

E_b 2

Ejemplo 3. *Z-arpando*, compases 106 a 110.

[106]

flta

106

106

trpa

E_b

Sub

La parte rítmica de esta obra utiliza contratiempos y silencios, de tal manera que el compositor juega con contratiempos y síncopas (ejemplo 4).

Ejemplo 4. *Z-arpando*, compases 53 a 56.

[53]

flta

53

53

trpa

3

2/4

Los cambios de compás, así como el juego que el compositor realiza combinando corcheas con tresillos, seisillos o de negras agrupadas en grupos de tres,

creando un especie de contrapunto rítmico con la parte de la cinta, son otros de los rasgos característicos de la obra (ejemplo 5).

Ejemplo 5. *Z-arpando*, compases 43 a 48.

[43]

[46]

La utilización de elementos rítmicos de la música popular, como el “tumbao”, que el compositor fusiona con lenguajes de la música contemporánea. Esta es una característica que *Z-arpando* comparte con otras obras escritas por esa misma época. La inclusión de esa figura rítmica puede provocar que para el oyente poco habituado a asistir a las salas de concierto, esta obra no resulte totalmente extraña (ejemplo 6).

Ejemplo 6. *Z-arpando*, compases 91 a 93.

[91]

The musical score for Example 6, measures 91-93, is presented in two systems. The top system is for voice (vta) and the bottom system is for harp (arpa). The harp part begins with a glissando in measure 91, followed by a section marked 'Pizz.' (pizzicato) in measure 92. The voice part has an '8va' (octave) marking in measure 92. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as 'ff' and 'p'.

El interés de Rodríguez por trabajar en esta obra diversas sonoridades del arpa, se puede apreciar en el uso que hace de los diversos registros del instrumento (ejemplo 7).

Ejemplo 7. *Z-arpando*, compases 64 a 67.

[64]

The musical score for Example 7, measures 64-67, is presented in two systems. The top system is for voice (vta) and the bottom system is for harp (arpa). The harp part begins with a glissando in measure 64, followed by a section marked 'Sub.' (sub-octave) in measure 67. The voice part has a '3' (triple) marking in measure 67. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as 'ff' and 'p'.

La parte de la cinta fue realizada a partir de la grabación de sonidos del arpa, que después fueron modificados en un estudio de audio. El proceso de transformación de los sonidos grabados, logrados con técnicas de ejecución convencionales y contemporáneas (como los sonidos eólicos obtenidos mediante el soplido directo a lo largo de la encordadura del instrumento), dio como resultado una gama diversa de nuevas sonoridades, como la que asemeja una campana, y que no podemos dejar de relacionar con algunas partes de la cinta del *Son a Tamayo*.

Las dificultades técnicas a las que se enfrenta el ejecutante son —sobre todo— las separaciones entre los distintos acordes que componen la obra, por lo que el arpista debe estar moviéndose constantemente de un registro a otro para la realización precisa de los arpeggios indicados (ejemplo 8).

Ejemplo 8. *Z-arpando*, compases 77-79.

The musical score for Example 8 shows three measures (77-79) for voice and harp. The harp part is highly technical, featuring arpeggiated chords and triplets. The chords are labeled as $D^{\#b}$, $F^{\#b}$, $C^{\#b}$, and $F^{\#b}$. The voice part (Cinta) has triplets and rests.

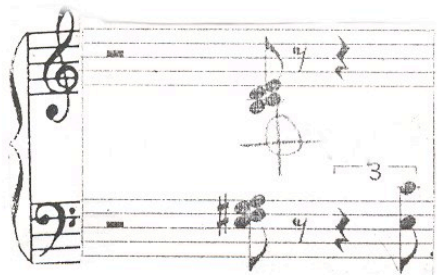
Uno de los propósitos del compositor en esta obra es la interacción estrecha entre la parte grabada y la parte que ejecuta el arpista, pues busca que las sonoridades y resonancias del arpa se mezclen con las de la cinta. Por esta razón pide expresamente no apagar las sonoridades del instrumento, salvo en dos puntos durante toda la obra: el primero en el compás 46 antes del cuarto tiempo de la mano derecha (ejemplo 9), que busca evitar el ruido que provoca en la cuerda el movimiento de pedales. El segundo en la mitad del compás 75, que coincide con un sonido corto de la cinta (ejemplo 10).

Ejemplo 9. *Z-arpando*, compás 46.

The musical score for Example 9 shows measure 46 for voice and harp. The harp part has a complex arpeggiated chord. The chords are labeled as E^b and B^b . The voice part (Cinta) has a rest.

Ejemplo 10. *Z-arpando*, compás 75.

[75]



Quizás la mayor dificultad a la que se enfrenta el ejecutante de obras con cinta es que los *ritardandi* o *accelerandi* que se pueden permitir en otras circunstancias, aquí no son posibles, pues el pulso es constante y uno de los primeros retos es estar en sincronía con la grabación. En la obra de Rodríguez el reto se incrementa en la medida en que, por el juego rítmico que hace el compositor, los tiempos fuertes se diluyen.

En el proceso de estudio y asimilación de esta obra, se tuvo la ventaja de trabajar con el compositor, circunstancia que posibilita al intérprete comprender las ideas que el creador quiere expresar. La consulta de parte del ejecutante respecto a los matices requeridos que en la partitura no se indican y ciertos cambios de tiempo hacia la parte final de la cinta, fueron algunas interrogantes que se pudieron resolver a partir de esta colaboración.

En el campo de habilidades que *Z-arpando* demanda al intérprete, destacan ciertos aspectos que posibilitan enfrentar las dificultades técnicas de la obra. Entre estos se encuentran, sobre todo, la ejecución de series de arpeggios rápidos muy abiertos y separados unos de otros.

La formulación de una digitación adecuada para ciertos pasajes, tocando algunas notas de manera distinta a la sugerida en la partitura, garantiza la ejecución limpia y ágil de esos fragmentos.

Por su complejidad rítmica y sonoridades novedosas, la interpretación de *Z-arpando* permite al ejecutante establecer contacto directo con la música mexicana para arpa de pedales escrita a finales del siglo XX, al mismo tiempo que aborda una obra electroacústica de una manera lúdica, abriéndole nuevas perspectivas en su quehacer musical.

Bibliografía

- BERILOZ, Héctor, *Gran traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, París: Schoneuberger, [s.a.].
- BOUCOURECHLIEV, André, Dennis Collins (*et al.*), *Debussy*, Colección Génies et Realités, Francia: Hachette, 1972.
- BRENET, Michel, *Diccionario de la música*, Barcelona: Iberia, 1976.
- BRUYR, José, *Ravel o el lirismo y los sortilegios*, Trad. F. J. Solero, Buenos Aires: Editorial Schapire, 1965.
- CABANNE, Pierre, *Diccionario universal del arte*, Barcelona: Argos-Vergara, 1979.
- CAMACHO, Edmundo y Lidia Tamayo, “Catálogo de obras para arpa de compositores mexicanos”, en Lidia Tamayo y Sergio Tamayo (coords.), *El arpa de la modernidad en México: sus historias*, México: UAM-Azcapotzalco, 2000.
- CAMACHO, Edmundo, *Los itinerarios de Nicanor Zabaleta en México*, UNAM, MS [tesis de licenciatura], 2005.
- CHIATKOWSKI, Jerzy, *The Da Capo Catalog of Classical Music Compositions*, Nueva York: Da Capo Press, 1996.
- COEUROY, André, *Dictionnaire critique de la musique ancienne et moderne*, París: Payot, 1956.
- DANIELS, David (ed.), *Orchestral Music. A Handbook*, Londres: The Scarecrow Press, 1981.
- DEMUTH, Norman, *Ravel*, Nueva York: Collier Books, 1962.
- Diccionario Larousse de la pintura*, tomo I, Barcelona: Planeta-De Agostini, 1988.
- GERVAIS, Françoise, *La notion d'arabesque chez Debussy*, París: Éditions Richard Masse, 1958.

HASSELMANS, Alphonse, “La harpe et sa technique”, en Albert Lavignac y Lionel de la Lawrence (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Segunda parte, París: Librairie Delagrave, 1925.

JOURDAN-MORHANGE, Héléne, *Ravel et nous. L'homme-l'ami-le musicien*, Ginebra: Editions du milieu monde, 1945.

LOCKSPEISER, Edward, *Claude Debussy*, París: Fayard, 1980.

LYON, Gustave, “La harpe chromatique et sa facture”, en Albert Lavignac y Lionel de la Lawrence (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Segunda parte, París: Librairie Delagrave, 1925.

MACHLIS, Joseh, *Introducción a la música contemporánea*, trad. León Mames, Argentina: Ediciones Marymar, 1961.

MANUEL, Roland, *Mauricio Ravel y su obra*, trad. y notas Eduardo L. Chavarri, Colección Villar, Madrid: Unión Musical Española, 1952.

MANUEL, Roland, *Ravel*, trad. Roberto J. Carman, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

MARINS, Elza, *El arpa en la orquesta. El modelo Ravel*, Universidad Federal de Río de Janeiro, MS [tesis de maestría en música], 2004.

MARNAT, Marcel, *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Farigliano: Éditions Hazan, 1995.

MAWER, Deborah (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge: Cambridge Press, 2000.

MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. Patricia Sojo, Madrid: Akal, 1991.

MYERS, Rollo H., *Ravel. Life and Works*, Connecticut: Green Pres Publishers, 1960.

NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Colección Harmoniques, Francia: Flammarion, 1990.

NOSS, Luther, *Paul Hindemith in the United States*, Chicago: University of Illinois Press, 1989.

ONNEN, Frank, *Mauricio Ravel*, Barcelona: Editorial Juventud, 1951.

ORENSTEIN, Arbie (ed.), *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, Nueva York: Dover Publications, 2003.

_____, *Ravel. Man and Musician*, Nueva York: Dover Publications, 1991.

PETIT, Pierre, *Ravel*, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

PINCHERLE, Marc, “La harpe. Des origines au commencement du dix-septième siècle”, en Albert Lavignac y Lionel de la Lawrence (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Segunda parte, París: Librairie Delagrave, 1925.

POESCHL-EDRICH, Barbara, *Modern and tonal: An analytical study of Paul Hindemith's Sonata for Harp (Germany)*, Tesis doctoral, Boston: Boston University College of Fine Arts, 2005.

RENSCH, Roslyn, *Harps & Harpists*, Bloomington: Indiana University Press, 1998.

RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique*, París: Payot, 1931.

ROSENTHAL, Manuel, *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Farigliano: Éditions Hazan, 1995.

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tomo IX, Londres: Macmillan Publishers, 2000.

SAMUEL, Claude, *Panorama de la música contemporánea*, trad. Belen Marañón, Colección Panoramas VIII, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.

SCHWARTZ, Elliott y Barney Childs (ed.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, EUA: 1998.

SLONIMSKY, Nicolas, *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Nueva York: Schirmer Books, 1994.

STÜCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Ravel. Variations sur l'homme et l'oeuvre*, Colección *Musiques et Musiciens*, trad. del alemán al francés Pierre Landy, París: Éditions J. C. Lattès, 1981.

TAMAYO, Lidia y Sergio Tamayo (coords.), *El arpa de la modernidad en México: sus historias*, México: UAM-Azcapotzalco, 2000.

TRANCHEFORT, François-René (dir.), *Guide de la musique de chambre*, Poitiers: Librairie Arthème Fayard, 1989.

VALLAS, Léon, *Claude Debussy et son temps*, París: Editions Albin Michel, 1958.

VANNES, René, *Essai d'un dictionnaire universel des lutiers*, París: Librairie Fischbacher, 1931.

YANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Ravel. El músico y su obra*, Buenos Aires: Losada, 1951.

Hemerografía

Calvocoressi, M. D., “Oeuvres de M. Maurice Ravel”, *La guide musical*, vol. LIII, núm. 9, 3 de marzo de 1907, París.

_____, “Oeuvres de M. Maurice Ravel”, *La guide musical*, vol. LIII, núm. 11, 17 de marzo de 1907, París.

G. R., *La guide musical*, año 50, núm. 9, 28 de febrero de 1904, París.

Guide du Concert, La, “Danses pour harpe. Debussy”, núm. 25, 23 de marzo de 1928, París.

Guide musical, la, año 48, núm. 31-32, 3 y 10 de agosto de 1902, París.

H. de C., *La guide musical*, vol. LIII, núm. 7, 17 de febrero de 1907, París, p. 127.

LEIÑENA MENDIZABAL, Pello, “Nicanor Zabaleta: El prisma Sonoro”, *Eusko Ikaskuntza, Cuadernos de Sección, Música*, vol. 6, 1993, País Vasco.

SERFASS, Myriam e Isabelle Frouvelle, *Pierre Jamet (1893-1991)*, París: *Association internationale des harpistes et amis de la harpe*, [ca. 1991].

TAMAYO, Lidia y Arturo Márquez, “El arpa contemporánea”, en *Pauta*, vol. VII, núms. 26-28, abril-diciembre de 1998, México.

TELLO, Aurelio, “Reseñas. Lidia Tamayo”, *Boletín CENIDIM*, núm. 6, abril-junio de 1987, México.

VALLAS, Léon, “Les sonates de Debussy”, *Le Courrier musical et théâtral*, año XXXI, núm. 9, 1 de mayo de 1929, París.

ZABALETA, Nicanor, *El arpa en España de los siglos XVI al XVIII. Antecedentes históricos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988.

Partituras

BAX, Arnold, *Elegiac Trio for Flute, Viola and Harp*, partitura, Londres: Chester Music, 1996.

DEBUSSY, Claude, *Danses pour Harpe Chromatique avec accompt d'orchestre d'instruments à cordes*, partitura, París: Durand & Cie, 1904.

_____, *Danses pour Harpe avec accompt d'orchestre d'instruments à cordes*, partitura, Leipzig: Peters, 1972.

_____, *Danses pour Harpe chromatique ou Harpe à Pedales, ou Piano avec acct d'orchestre d'instruments à cordes*, revisada y digitada por H. Renié, París: Durand & Cie, 1904.

HINDEMITH, Paul, *Sonate für Harfe*, Mainz: Schott, 1968.

RAVEL, Maurice, *Introduction and Allegro for Harp and Orchestra*, [partitura], Miami: Kalmus & C., [s.a.].

_____, *Introduction et Allegro pour harpe avec Acct. de quatuor à cordes, flûte et clarinete*, París: Durand & Cie., 1906.

RODRÍGUEZ, Salvador, *Z-arpando*, partitura, MS, 1996.

Entrevistas

Lidia Tamayo, 30 de octubre de 2001, Villa Coapa, México.

Elza Marins, 31 de julio de 2006, Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Brasil.

Adela Cruz Gasca, septiembre de 2006, Portales, México, DF.

Salvador Rodríguez, 25 de octubre de 2006, Escuela Nacional de Música, México DF.

E. Camacho, “*Del Brazo y por la calle... Reflexiones sobre la obra para arpa de Mario Ruiz Armengol*”, [conferencia], Río de Janeiro, 18 de julio de 2006).

Discografía

DEBUSSY, Claude; Grandjany Marcel (arpa), Levin, Sylvan, (dir.); Victor String Orchestra. *Danse sacrée et Danse profane*. En: *Danses pour harpe et orchestre à cordes*. Del Lp: *The Art of Marcel Grandjany*, EUA: RCA, [s.a.], CAL338, 1 Lp.

_____; Moretti Isabelle (arpa), dir.;. *Danse sacrée et Danse profane*. En: *Danses pour harpe et orchestre à cordes*. Del CD: *Música de cámara francesa*, Francia: Auvidis, 1995, 1CD.

_____; Vito Edward (arpa), Stradivari Records String Quartet. *Danse sacrée et Danse profane*. En: *Danses pour harpe et orchestre a cordes*. Del Lp: *Edward Vito. Harp Recital*, Period, [s.a.], SPL747, 1 Lp.

_____; Nicanor Zabaleta (arpa), Paul Kuentz (dir.); Orquesta de Cámara Paul Kuentz. *Danse sacrée et Danse profane*. En: *Danses pour harpe et orchestre a cordes*. Del CD: *La harpe du siècle. Hommage à Nicanor Zabaleta*, DGG, 1993, 439 693-2, CD 2.

_____; Jamet Pierre (arpa); Gaston Crunelle (flauta); Georges Blanpain (viola). *Sonata para flauta, viola y arpa*. Del CD: *Hommage à Pierre Jamet*. Francia: AIH, 1991 AIH 01, CD 2.

_____; Jiménez Manuel (arpa). En *Sonata para flauta, viola y arpa*. Del CD: grabación no comercial con varios conciertos realizados en Chile a finales de los años 90 y durante el primer lustro del 2000.

_____; Yoshino Naoko (arpa); Aurele Nicolet (flauta); Nobuko Imai (viola). En *Sonata para flauta, viola y arpa*. Del CD: *Toward the Sea III*. Alemania: Philips, 1994, 442 012-2, 1 CD.

HINDEMITH, Paul; Moretti Isabelle (arpa). En: *Sonate für Harfe*. Del CD: *Récital de harpe*, Francia: Auvidis, 1987, HMC 905184, 1 CD.

RAVEL, Maurice; Laskine Lily (arpa); Marcel Moyse (flauta); Ulysse Delecluse (clarinete); Quatour Calvet. En *Introduction et Allegro*. Del CD: *The World of Chambermusic*. Alemania: Membran, 2004, 222205-444, CD 3.

_____; Pierre Jamet (arpa); Pierre Capdeville (dir.); Solistas de la Radiodifusión Francesa. En: *Introduction et Allegro*. Del CD: *Hommage à Pierre Jamet*. Francia: AIH, 1991, , AIH 01, CD 2.

_____; Moretti Isabelle (arpa); . En: *Introduction et Allegro*. Del CD: *Música de cámara francesa*, Francia: Auvidis, 1995, 1 CD.

_____; Nicanor Zabaleta (arpa); Christian Lardé (flauta); Guy Deplus (clarinete); Monique Frasca-Colombier (violín); Marguerite Vidal (violín); Anka Moraver (viola); Hamisa Dor (violonchelo). En: *Introduction et Allegro*. Del CD: *La harpe du siècle. Hommage à Nicanor Zabaleta*, Francia: DGG, 1993, 439 693-2, CD 2.

Páginas electrónicas

<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000077/n00001949/>

http://www.netreach.net/~druid/LV/Oeuvre_2.html

ANEXO 1

Notas al programa

Danzas sacra y profana de Claude Debussy.

Escritas por Claude Debussy (1862-1918) en abril de 1904 y estrenadas en Concerts Colonne el 6 de noviembre de ese año, las *Danzas sacra y profana* para arpa y cuerdas le fueron encargadas al compositor a principios de 1903, como pieza de concierto para el Conservatorio de Bruselas, por la fábrica de arpas cromáticas Pleyel, a cuyo director, Gustave Lyon, le fue dedicada la obra.

La *Danza sacra* y *Danza profana* están encadenadas sin interrupción y durante toda la obra el acompañamiento de las cuerdas, discreto y transparente, está situado en segundo plano.

Escrita en un compás de 3/2, la *Danza sacra* tiene forma ABA y el primer tema se presenta en modo dorio, a la velocidad de una zarabanda. La parte B, que es un poco más animada (*En animant peu à peu*), presenta un tema adoptando un clima más moderno con algunas escalas por tonos logradas en el arpa de pedales con rápidos cambios de los mismos. En la tercera parte hay una reexposición de la primer idea (*1º Tempo*), a la cual le seguirá una rápida sucesión de arpeggios que finalizarán en notas largas (*Retenu*) que ligarán con la siguiente danza.

De ritmo ternario también (3/4), pero más rápida, es la *Danza profana*, en el modo lidio, en cuyo desarrollo Debussy explota una gran cantidad de recursos del instrumento, tales como sonidos armónicos y arpeggios rápidos en los que se destaca una línea melódica, siendo la primer obra de su género en explotar con tal plenitud esas posibilidades sonoras del instrumento.

Originalmente escrita para el arpa cromática, poco después de su estreno esta obra pasó a conformar parte fundamental del repertorio del arpa de pedales.

Introducción y Allegro de Maurice Ravel.

Justo cuando comenzaba a separarse del ambiente conservatorio e iniciaba un nuevo periodo en su carrera, Ravel (1875-1937) escribió *Introducción y Allegro* (1905) para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas, por encargo de la fábrica Érard, a cuyo director, Albert Blondel, fue dedicada.

En 1906 Durand editó este septeto y el estreno se llevó al cabo el 22 de febrero de 1907 en el Círculo Musical de la Sociedad Francesa de Fotografía, en París, en una sesión en la que se interpretarían otras obras de cámara del compositor. La arpista que participó en el estreno fue Micheline Kahn (1890-1987).

A diferencia de las obras de Debussy, *Introducción y Allegro* fue pensada y escrita desde un principio para el arpa de pedales, por lo que a lo largo de la obra encontramos glisandos sencillos y triples con notas enarmonizadas –los cuales no se pueden realizar con el arpa cromática de Pleyel-, pasajes con armónicos sencillos y dobles, arpegios rápidos con notas enarmonizadas y otros recursos característicos del instrumento.

Introducción y Allegro es un divertimento en el que la lenta *Introducción* está conformado por tres temas; los dos primeros, unidos entre sí, sirven de temas cíclicos en el *Allegro*, que tiene forma sonata. Ravel utiliza a lo largo de la obra la bitonalidad jugando con el relativo mayor y menor, donde Ges-dur bemol del primer tema del *Allegro* y la es-dur de un segundo tema son constantemente asociados y contrastados. El *Allegro* se inicia con una variante del segundo tema, presentado en la *Introducción* en un solo de arpa. La *cadenza* del arpa, previa a la reexposición, se compone de los tres temas que aparecen en la exposición del *Allegro*.

El trabajo de instrumentación y orquestación que Ravel plasmó en las partes del cuarteto de cuerda, flauta y clarinete de esta obra, fueron el preludio del gran orquestador en que se llegaría a convertir Ravel.

Sonata no. 2 para flauta, viola y arpa de Claude Debussy

“Es terriblemente melancólica y yo no sé si reír o llorar. Puede ser que ambas cosas”, escribió Debussy sobre el carácter desolador de su segunda sonata, cuyos tres movimientos los compuso a finales de septiembre y principios de octubre de 1915, dos años y medio antes su muerte.

En un artículo escrito para *Le Courrier Musical et Teatral*, Léon Vallas, biógrafo de Debussy, relata que en un principio el compositor había pensado y bosquejado este trío para flauta, oboe y arpa, pero que “una feliz inspiración” lo había llevado a reemplazar al oboe por la viola, instrumento cuyo timbre opaco y “terriblemente melancólico” se combinaba armónicamente con el de la flauta.

Los nuevos colores y sonoridades, el original tratamiento de la forma sonata y la atrevida armonía fueron los aspectos más interesantes del trío, cuya dotación sería retomada por diversos compositores a lo largo del siglo XX.

La primer ejecución pública fue realizada por Susanne Dalliès en el arpa cromática, Darius Milhaud en la viola y Albert Manouvrier en la flauta, el 10 de diciembre de 1916 en París en la casa del editor Jacques Durand. Tres meses después, el 20 de marzo de 1917, la sonata sería interpretada por Manouvrier, el violista Sigismond Jarecki y Pierre Jamet en el arpa de pedales, en un recital efectuado en los Campos Elíseos, a beneficio de los soldados heridos en la guerra.

Puede considerarse esta *Sonata* un testamento artístico y como una de las obras más bellas y vanguardistas escritas por Debussy.

***Sonata para arpa* de Paul Hindemith.**

A sugerencia de la arpista Clelia Gatti-Aldrovandi, Hindemith (1895-1963) compuso la *Sonata para arpa*, en Bluche, Suiza, entre el 23 y 25 de octubre de 1939, sólo pocas semanas después del estallido de la Segunda Guerra Mundial, y antes de emigrar a los Estados Unidos. Esta obra fue publicada por Schott en 1940 y es el único trabajo para arpa sola que escribió este compositor, considerado como el más importante de su generación.

Obra tonal-modal pero al mismo tiempo moderna por el manejo de la forma y sus armonías, al parecer la *Sonata para arpa* no se estrenó sino hasta 1945, cuando fue tocada para una pequeña audiencia en Hamburgo. No se tiene certeza de quien fue la ejecutante, aunque es muy probable que haya sido Gatti-Aldrovandi.

Los acontecimientos bélicos de aquella época se reflejó en la concepción de esta obra, en cuyo III movimiento Hindemith incluyó un poema de L. H. C. Höltz que sirve como base de la puesta instrumental del *Lied*. En este poema el arpa se sitúa en un contexto fúnebre.

El I movimiento de la *Sonata para arpa* es un híbrido de la forma sonata y de la forma sonata rondó, lo que le permite a Hindemith transformar los elementos clásicos de acuerdo con su lenguaje musical y sus necesidades. El II movimiento tiene una forma sonata rondó y el III tiene forma de canción (Estrofa I, Estrofa II, Interludio, Estrofa III).

La escritura de la *Sonata* no es la tradicionalmente asociada al instrumento y vino a proponer una manera diferente de concebir al arpa, en la que el uso de cuartas y quintas digitadas, hicieron que muy pronto se convirtiera en una obra de repertorio, frecuentemente requerida en concursos internacionales y favoritas de arpistas como Nicanor Zabaleta, Elena Zaniboni, Carlos Salzedo y Marcel Grandjany.

Z-arpando para arpa y cinta de Salvador Rodríguez.

La creación de *Z-arpando* (1996) de Salvador Rodríguez Lara (ciudad de México 1966) se circunscribe dentro de los esfuerzos encabezados por la arpista Lidia Tamayo (ciudad de México 1954) por conformar una escuela latinoamericana de arpa, entre cuyos ejes fundamentales plantea la composición de nuevas obras.

Este proceso inició en la primera mitad de los años ochenta, cuando desde su clase de arpa en la Escuela nacional de Música de la UNAM Tamayo comenzó a interactuar con compositores con una carrera ya hecha, pero sobre todo con jóvenes creadores con quienes se dio a la tarea de enseñar cómo debía de escribirse para el arpa,

De entre las obras escritas para arpa en los ochenta y los noventa, compositores como Javier Álvarez (1956), Bernardo Feldman (1955), Arturo Márquez (1950), Eduardo Soto Millán (1956), Carlos Sánchez Gutiérrez (1964), Salvador Rodríguez y Marcela Rodríguez (1951) hicieron varias obras electroacústicas, en las que el arpista toca su parte en sincronía con una grabación elaborada previamente.

Entre esas obras se encuentra *Z-arpando* para arpa y cinta, escrita por Salvador Rodríguez con la asesoría de Arturo Márquez como parte de las obras que realizó con apoyo de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y cuya versión definitiva fue estrenada en el examen de titulación del compositor, en septiembre del 2000 en el Museo Universum, por quien esto escribe.

Z-arpando es una obra de un solo movimiento con cambios de compases y juegos rítmicos interesantes, en la que la parte de la cinta fue elaborada a partir de sonidos modificados del arpa. Aunque de acuerdo con el compositor esta pieza no tiene una forma específica, pueden distinguirse una parte lenta, una rápida y una lenta.

ANEXO 2

♩=106

Z-arpando

Salvador Rodríguez

(1997)

The image displays a handwritten musical score for the piece "Z-arpando" by Salvador Rodríguez. The score is divided into four systems, each featuring three staves: Cinta (Cintra), Arpa (Arpa), and Tuba (Tuba). The tempo is marked as ♩=106. The music is written in common time (C) and includes various musical notations such as notes, rests, triplets, and fingerings. The Arpa part includes chord diagrams and chord labels: Bb Eb, Gb, Db Gb, Db, Eb, and Eb Cb. The Tuba part includes fingerings and articulation marks. A handwritten note "No apagar la luz" is present in the first system. The score is handwritten on a piece of paper with some wear and tear.

Cinta

Arpa

No apagar la luz

Tuba

Arpa

Tuba

Arpa

Tuba

This page contains a handwritten musical score for two instruments: 'inta' and 'rpa'. The score is organized into four systems, each corresponding to a four-measure phrase. The 'inta' part is written on a single staff, while the 'rpa' part is written on two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Handwritten annotations include measure numbers (20, 23, 27, 31), fingerings (1, 2, 3, 4, 6), and chord symbols (Cb, Eb, Gb, Db, D). The 'rpa' part features complex textures with triplets and sixteenth-note runs. The page number '100' is printed in the top right corner.

20 1 2 3 4

inta

rpa

20 Cb

2 + 3 4

20 6

23

inta

rpa

23 Gb Gb Gb Gb

27

inta

rpa

27 3 3 3

27 Db Gb Db Gb

1 2 3 4

31

inta

rpa

31 3 2 3 2 6

31 Gb Gb Gb Db

12

This image shows a handwritten musical score for two parts: 'inta' and 'rpa'. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (35, 39, 43, 46). The 'inta' part is written on a single staff, while the 'rpa' part is written on two staves (treble and bass clef). The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Handwritten annotations include 'VS' (likely 'Vivace'), '8va' (octave), and 'L' (likely 'Lento'). Chord symbols such as D_b, G_b, E_b, and B_b are present. The score is written in a dark ink on a light-colored paper.

This image shows a handwritten musical score for two instruments: 'inta' and 'rpa'. The score is divided into four systems, each containing a single staff for 'inta' and a grand staff (treble and bass clefs) for 'rpa'. The measures are numbered 49, 53, 57, and 60. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The 'rpa' part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. The 'inta' part is more melodic, often using eighth and sixteenth notes. There are several handwritten annotations, including a '4' at the end of measure 49, a '2' at the end of measure 53, and a '6' above measure 57. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 60.

Handwritten musical score for inta and rpa, measures 64-74. The score is written on a page numbered 103. It consists of four systems, each with an inta part and an rpa part. The inta parts are written on a single staff, while the rpa parts are written on two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (Bb). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations include "gliss.", "Seco", and "5 6 7".

System 1 (Measures 64-67):
Measures 64-67. Inta part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes. Rpa part starts with a quarter note Gb3, followed by eighth notes. Measure 65 has a gliss. marking. Measure 67 has a triplet of eighth notes. Handwritten notes: "gliss.", "Fb", "5 6 7".

System 2 (Measures 68-70):
Measures 68-70. Inta part has a quarter rest, followed by eighth notes. Rpa part has a quarter note F#3, followed by eighth notes. Measure 70 has a triplet of eighth notes. Handwritten notes: "F#".

System 3 (Measures 71-73):
Measures 71-73. Inta part has a quarter note G4, followed by eighth notes. Rpa part has a quarter note C#3, followed by eighth notes. Measure 73 has a triplet of eighth notes. Handwritten notes: "C#", "F#".

System 4 (Measures 74-77):
Measures 74-77. Inta part has a quarter rest, followed by eighth notes. Rpa part has a quarter note F#3, followed by eighth notes. Measure 77 has a triplet of eighth notes. Handwritten notes: "Seco", "1 2 3 4", "1 2 3 4".

This page contains a handwritten musical score for two instruments: *inta* and *rpa*. The score is divided into four systems, each covering a set of measures.

- System 1 (Measures 77-79):** The *inta* part features a melodic line with triplets. The *rpa* part includes chords (D# and F#) and triplets. A handwritten note "más vibrato" is present in the upper right.
- System 2 (Measures 80-83):** The *inta* part has a few notes. The *rpa* part features a glissando (labeled "gliss.") and a circled "v5". A dashed line labeled "Sub" is drawn below the *rpa* staff.
- System 3 (Measures 84-86):** The *inta* part has a melodic line with triplets and a sextuplet. The *rpa* part includes chords (F# and Fb) and triplets. A handwritten note "seco" is written near the end of the system.
- System 4 (Measures 87-89):** The *inta* part has a few notes. The *rpa* part features a continuous sextuplet. A circled "pdt." is written below the *rpa* staff.

89

inta

89

89

6

6

6

6

F#

91

inta

91

91

8va

gliss.

ff

8va

pp

94

inta

94

94

(8va)

V3

97

inta

97

97

8va

3

3

3

3

1 2 3 4

Sub