

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**EL SURGIMIENTO DEL ARPA DE CONCIERTO Y SU
CONSOLIDACIÓN COMO EL ARPA MODERNA**

**NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA – ARPA
P R E S E N T A:**

ROGELIO SÁNCHEZ SALAS

ASESORAS:

Notas al programa: MTRA. ARTEMISA REYES GALLEGOS

Recital: MTRA. JANET PAULUS UCHIDA



México, D.F.

2008



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.

**Al que está sentado en el trono y al cordero,
Sea la alabanza, la gloria y el poder,
Por los siglos de los siglos.**

Apocalipsis 5:13

Agradecimientos

A **DIOS** por estar a mi lado, por todo lo que me ha dado, por lo que ha hecho por mí y por que gracias a Él pude terminar la licenciatura y este trabajo

A mi papá por su apoyo y cariño incondicional y por heredarme su profesión.

A mi mamá por su amor, comprensión y apoyo siempre.

A mi hermano Jaime por ser mi mano derecha y por su apoyo y cariño.

A mi hermana Gaby, a Arely, Lizeth y al resto de mi familia por su apoyo y cariño.

A Elías Parish Alvars por sus composiciones y por llevar al arpa a tan alto nivel.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Escuela Nacional de Música por esta carrera universitaria.

A mis asesores:

La maestra Artemisa Reyes Gallegos por confiar en mí, por dirigir este trabajo y por todo su apoyo y amistad.

La maestra Janet Paulus Uchida por ayudarme a preparar las obras del recital, por su amistad y por todo su apoyo no solo a mí sino a toda la cátedra de arpa. Gracias.

Los maestros Felipe Ramírez Gil, Ricardo Cinta Bravo y Gonzalo Camacho, que con sus valiosas correcciones enriquecieron este trabajo.

A los sinodales del examen.

A todos mis maestros.

A la maestra Lidia Tamayo parte muy importante de mi formación, por su enseñanza apoyo y confianza.

A los maestros David Domínguez y Ricardo Cinta, por todo lo que aprendí en sus clases y que me ha servido muchísimo.

A mi colega y amigo Baltazar Juárez Dávila por sus consejos.

A mis amigos y a mis compañeros y compañeras de arpa por su amistad y apoyo.

Al maestro Celso Duarte y su Familia por su amistad y enseñanza del arpa paraguaya.

A los arpistas del pueblo de Cerrillos- Veracruz por cultivar el amor al arpa a través de varias generaciones.

A todos los músicos de los que he aprendido y a todos con los que he trabajado.

Y a mí por su puesto por terminar esta etapa a pesar de todas las piedras que hubo en todo este proceso.

Rogelio Sánchez Salas.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	3
Programa del recital.....	4
El surgimiento del arpa de concierto y su consolidación como el arpa moderna.....	5
Historia del arpa.....	7
1. Contexto histórico de las obras de Carl Philipp Emanuel Bach.....	12
Consideraciones técnicas e interpretativas.....	13
1.1 Carl Philipp Emanuel Bach	
1.1.1 Datos Biográficos.....	17
1.1.2 Sonata.....	25
1.1.3 Sonata en Sol Mayor para arpa.....	25
1.1.3.1 Ediciones.....	26
1.1.3.2 Análisis estructural.....	29
1.1.3.3 Opinión personal de la obra	34
1.1.3.4 Análisis comparativo de interpretaciones de la obra.....	34
1.1.4 Fantasía.....	36
1.1.5 Fantasía en Mi Bemol Mayor.....	36
1.1.5.1 Análisis estructural.....	38
1.1.5.2 Opinión personal de la obra.....	42
1.1.5.3 Análisis comparativo de interpretaciones de la obra.....	42
2. Contexto histórico (El Periodo Romántico).....	44
Consideraciones técnicas e interpretativas del Periodo.....	47

2.1 Louis Spohr	
2.1.1 Datos Biográficos.....	51
2.1.2 Fantasía para arpa en do menor, Op. 35.....	56
2.1.2.1 Análisis estructural.....	57
2.1.2.2 Opinión personal de la obra	60
2.1.2.3 Análisis comparativo de interpretaciones de la obra.....	60
2.2 Wilhelm Posse	
2.2.1 Datos Biográficos.....	62
2.2.2 El Estudio de Concierto.....	65
2.2.3 Estudio de Concierto No. 3.....	66
2.2.3.1 Análisis estructural... ..	66
2.2.3.2 Opinión personal de la obra.....	67
2.2.3.3 Análisis comparativo de interpretaciones de la obra.....	68
2.3 Elías Parish Alvars	
2.3.1 Datos Biográficos.....	69
2.3.2 Sus Innovaciones Técnicas.....	77
2.3.3 Introducción, Cadencia y Rondó, Op. 57.....	82
2.3.3.1 Análisis estructural... ..	82
2.3.3.2 Opinión personal de la obra.....	84
2.3.3.3 Análisis comparativo de interpretaciones de la obra.....	84
2.3.4 Serenata, Op. 83.....	86
2.3.4.1 Análisis estructural.....	86
2.3.4.2 Opinión personal de la obra.....	90
2.3.4.3 Análisis comparativo de interpretaciones de la obra.....	91
2.3.5 La Mandolina, Op. 84.....	92
2.3.5.1 Análisis estructural.....	92
2.3.5.2 Opinión personal de la obra	94
2.3.5.3 Análisis comparativo de interpretaciones de la obra.....	95
Conclusiones.....	96
Fuentes de información consultadas.....	97
Notas para el programa de mano (Anexo).....	102

INTRODUCCIÓN

La responsabilidad de un instrumentista no es sólo poseer la técnica suficiente para poder tocar una obra, sino que además debe tener el conocimiento de todos los aspectos relacionados con ella y que le permitan dar una interpretación artística de acuerdo al contexto en que fue compuesta.

Las notas al programa sirven como herramienta y complemento al intérprete para fundamentar su ejecución en la interpretación de las obras contenidas en el programa de recital de examen profesional. La siguiente investigación documental cubre la historia del instrumento, el contexto artístico de la época en que se compusieron las obras seleccionadas, datos biográficos de sus compositores y el análisis estructural de cada obra. Por lo regular existen muy diversas opiniones en cuanto a la manera correcta de interpretar la simbología en una partitura y a la ejecución de la misma, con el objetivo de tener una mejor apreciación de esto y de la obra, incluí un análisis personal donde comparo la ejecución de una misma obra tocada por dos o tres intérpretes reconocidos mundialmente. Esto nos permite acercarnos de una manera más detallada a la forma de interpretación de cada obra.

Las notas al programa del presente trabajo, están desarrolladas con base en el repertorio del recital siguiente:

PROGRAMA

<i>Sonata en Sol Mayor para arpa</i>	Carl Philipp Emanuel Bach. (1714-1788).
<i>Fantasía en Mi Bemol Mayor</i> Transcripción de Chantal Mathieu	Carl Philipp Emanuel Bach. (1714-1788).
<i>Fantasía para arpa en do menor, Op. 35</i>	Louis Spohr (1784-1859).
<i>Estudio de Concierto No. 3</i>	Wilhelm Posse (1852-1925).

INTERMEDIO

<i>Introducción, Cadencia y Rondó, Op. 57</i>	Elías Parish Alvars (1808-1849).
<i>Serenata, Op. 83.</i>	Elías Parish Alvars (1808-1849).
<i>Gran Estudio de Concierto en imitación de la Mandolina, Op. 84</i>	Elías Parish Alvars (1808-1849).

EL SURGIMIENTO DEL ARPA DE CONCIERTO Y SU CONSOLIDACIÓN COMO EL ARPA MODERNA.

El arpa de pedales surgió a finales del periodo Barroco pero su consolidación como arpa de pedal de movimiento simple a arpa de pedal de doble movimiento que es como la conocemos hoy y se le considera el arpa moderna, fue durante el periodo Romántico. En esta opción de titulación de Notas al Programa y Recital, he querido enfocarme en este periodo por ser cuando surge y se consolida el arpa de concierto, para ello he escogido algunas obras muy representativas e importantes dentro del repertorio del arpa solista, así como para el estudio de la técnica moderna de su ejecución.

Las obras que seleccioné son:

1.- *Sonata en Sol Mayor para arpa* de Carl Philipp Emanuel Bach. (1714-1788). Es la única composición de este autor para este instrumento y es una de las obras más completas hechas para arpa por respetados y famosos compositores del siglo XVIII.

2.- La *Fantasía en Mi Bemol Mayor* de Carl Philipp Emanuel Bach. (1714-1788). Es una transcripción para arpa de la arpista Chantal Mathieu de la obra compuesta originalmente para teclado.

3.- La *Fantasía para arpa en do menor, Op. 35*. Es representativa del compositor alemán Louis Spohr (1784-1859), quien al igual que otros compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827), es un puente de transición entre el periodo Clásico y el Romántico. Spohr fue uno de los compositores precursores de la forma de escribir para el arpa de pedales.

4.- El *Estudio de Concierto No. 3* del arpista y compositor alemán Wilhelm Posse (1852-1925). Considerado por Franz Liszt como el más grande arpista después de Elías Parish Alvars.

5.- *Introducción, Cadencia y Rondó, Op. 57* de Elías Parish Alvars (1808-1849). Considerado como el padre de la técnica moderna de ejecución del arpa. Es una de las figuras más importantes y una de las más respetadas en el mundo del arpa, no sólo por su fama de virtuoso, sino por sus aportaciones e innovaciones al instrumento.

6.- *Serenata, Op. 83* de Elías Parish Alvars.

7.- *Gran Estudio de Concierto en imitación de la Mandolina, Op. 84* de Elías Parish Alvars.

He escogido estas tres obras de Elías Parish Alvars para el recital, como un homenaje a este arpista ya que el 28 de febrero del 2008 se cumplen 200 años de su natalicio. En general es un compositor muy poco conocido y considero que no debería estar tan olvidado. Las tres obras presentan un alto grado de dificultad por la gama de recursos técnicos y efectos tratados de una forma virtuosa por este magnífico arpista-compositor.

Todas estas obras utilizan recursos que auditivamente nos dan muestra de las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento, contribuyendo así a consolidar su presencia como el arpa moderna en el ámbito musical de nuestro tiempo.

HISTORIA DEL ARPA

El arpa es uno de los instrumentos más antiguos que se conocen y siempre ha tenido un papel muy importante desde la antigüedad. Ha sido utilizada en ritos religiosos y paganos, como solista o acompañada de otros instrumentos, pulsada con los dedos y otras veces con un plectro.

En principio, el arpa se conforma de una serie de cuerdas tendidas sobre un ángulo abierto o arco y puestas en vibración por el dedo. A lo largo de su historia han existido arpas de 5, 10, 20, hasta de más de 70 cuerdas y de diferentes formas y tamaños. Sus posibilidades técnicas y sonoras se han presentado a razón de la evolución que ha tenido a través del tiempo. 1

Por otra parte, el arpa tuvo gran importancia para las cortes, con los caballeros, para los servicios de diferentes religiones y celebraciones seculares en la Edad Media en Europa. En esta época empieza a evolucionar y surgen arpas de veinte cuerdas o más, de un metro de altura aproximadamente y de afinación diatónica.²

Más adelante, la nueva música del Renacimiento precisaba de un mayor número de recursos para la música de concierto y se empezaron a probar e incorporar nuevos instrumentos como el arpa, pero ésta se vio desplazada por otros instrumentos como el laúd, así como por los de teclado, que tenían una mayor gama de sonidos en contraste con el arpa, por su naturaleza diatónica no podía cambiar de tonalidad rápidamente y en forma silenciosa o tocar pasajes con alteraciones. 3

Si el arpa quería sobrevivir debía resolver estos problemas sin que el instrumento se hiciese demasiado grande o difícil de tocar. La primera solución que se ensayó fue la invención del arpa doble por los irlandeses, constituida por 2 hileras de cuerdas, una con la extensión diatónica y otra para las alteraciones (equivalentes a las teclas negras del piano).⁴

1 Percy A. Scholes, *Diccionario Oxford de la Música*, tomo I de 2, 10ª. Ed p. 124

2 C. M. Rodríguez Álvarez, *Concierto didáctico “La música para arpa de Claude Debussy”*, UNAM, p. 4

3 Anthony Baines, *Historia de los Instrumentos Musicales*. Ed. Taurus. España 1988. p. 186

4 Ídem.

Una solución todavía más complicada fue el arpa triple (con tres hileras de cuerdas) fabricada por los italianos. La fila central de cuerdas se ocupaba de las alteraciones y las otras 2 de la extensión diatónica normal. El tener casi el triple de cuerdas de un arpa normal, complicaba la ejecución y la afinación. La dificultad de tocar este instrumento, hizo que fuera totalmente insatisfactorio y cayera en desuso.⁵

En Alemania, a finales del siglo XVII, se insertaron en el mástil del arpa, debajo de las clavijas de afinación, ganchos metálicos manejados manualmente para subir cada cuerda un semitono. La ventaja de esto es que el arpa poseía sólo una hilera de cuerdas (para el arpista era más fácil tocar un arpa con una sola hilera de cuerdas que un arpa con dos o con tres), se podía cambiar de tonalidad en forma silenciosa y además se podían tocar otros acordes y algunos pasajes cromáticos de una forma más fácil. La desventaja era y sigue siendo, ya que aún se utilizan arpas de este tipo, que el suprimir una mano para mover los ganchos y poder hacer las alteraciones restringe la ejecución, es decir, la mayoría de las veces el arpa requiere de otros instrumentos como acompañamiento para poder tocar las obras.

A comienzos del Siglo XIX, John Egan incorporó los ganchos a las arpas irlandesas, algunas de las cuales se construyen aún de este modo, como las arpas “Troubadour” de Lyon & Healy.⁶

La idea de los ganchos fue reelaborada por el Bávaro *Hochbrucker* en 1720, que los mecanizó mediante un sistema de palancas escondidas en la columna, las cuales hacían posible las modulaciones durante la ejecución. Este mecanismo fue de 5 pedales (Do, Re, Fa, Sol, La) y más tarde de siete pedales para activar los ganchos y subir simultáneamente todas las cuerdas de la misma nota un semitono.⁷ Así fue como surgió el arpa de pedal de acción simple.

⁵ Ídem.

⁶ Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*. pp. 80 y 81

⁷ Percy A. Scholes, *Op. cit.* p. 123

En 1750 en París, *Cousineau* (fabricante de arpas) sustituyó los ganchos por 2 placas de metal que hacían que los pedales apresasen la cuerda sin tener que desplazarla. Otro de sus inventos fue duplicar el número de pedales (a 14) en 1782, para producir otro semitono pero en la práctica no tuvo ningún éxito. 8

Otro parisino, *Sebastián Erard* (1752-1831), dio el paso final en la creación del arpa moderna y obtuvo varias patentes inglesas para el perfeccionamiento del arpa en 1792, el primero fue un mecanismo que sustituyó los ganchos y las placas de metal por el disco de latón que conocemos hoy y que tiene 2 pernos que al girar un cuarto de circunferencia presionan la cuerda produciendo un semitono ascendente, ésta fue su arpa de un solo movimiento. Hacia 1810 añadió un segundo disco por cada cuerda y un mecanismo para activarlo con lo que se obtiene otro semitono más, añadiendo un escalón en cada uno de los pedales para lograr su movimiento. Véase el diagrama en la pagina 11. Es así como surge el arpa de pedal de doble movimiento. La afinación normal de este instrumento sin la acción de los pedales es de una escala diatónica de Do Bemol Mayor. 9

Con todos estos arreglos el arpa se convirtió en un instrumento mucho más caro, más pesado y menos adecuado para transportar y mover. 10 En mi opinión, eso ha limitado bastante su difusión a comparación de las arpas folclóricas que son más fáciles de conseguir y transportar; el arpa de concierto, por estas causas quedó confinada prácticamente para salas de concierto o grandes salones.

Algunas de las ventajas de este instrumento son:

- Todas las tonalidades son posibles,
- Se puede cambiar a cualquier tonalidad en forma silenciosa y rápida.
- Tiene sólo una hilera de cuerdas.

8 Anthony Baines, *Op. cit.* p. 187

9 Ídem.

10 Íbid. p. 188

- Tiene una gran riqueza en efectos y posibilidades enarmónicas.
- Se puede tocar como instrumento solista haciendo modulaciones y pasajes cromáticos, sin necesidad de otro(s) instrumentos de acompañamiento para tocar las obras.

Cabe mencionar que este moderno instrumento de orquesta, no es cromático; posee sólo siete notas por octava, no doce como el piano. Se pueden lograr cromatismos pero no a gran velocidad debido a que se obtienen moviendo los pedales. 11

Debido a lo anterior, hacia 1897 la casa Pleyel de París, presentó el arpa cromática, que no necesita pedales, pues posee una cuerda para cada semitono, lo cual casi duplica el número de cuerdas, pero se obtienen las doce notas por octava. Quizá la única ventaja que el arpa cromática tiene es que es posible tocar en ésta cualquier pasaje cromático con mucha facilidad y a gran velocidad. Sus reconocidas ventajas se vieron contrapesadas por el hecho de que implicaba el aprendizaje de una nueva técnica, que el antiguo glissando o glissado diatónico era imposible, y se alegaba que su sonido era pobre. Sin embargo, sólo hasta 1959 el arpa cromática deja de ser enseñada en el conservatorio de París. Para este tipo de arpa fueron compuestas las Danzas Sacra y Profana de Claude Debussy, pero ahora son interpretadas principalmente en el arpa de pedales (de doble acción). Esta forma del instrumento cromático tuvo menos aceptación en Gran Bretaña que en otros países y aún se considera dudoso que llegue a desplazar al arpa diatónica y de pedal. 12

Quedó en manos de los franceses el desarrollo orquestal del arpa, tal como lo hicieron Meyerbeer y Berlioz y podría decirse que desde el periodo romántico prácticamente ninguna orquesta ha dejado de contar con este instrumento. 13

11 Percy A. Scholes, *Op. cit.* p. 123

12 *Íbid.* p. 124

13 Anthony Baines, *Op. cit.* p. 188

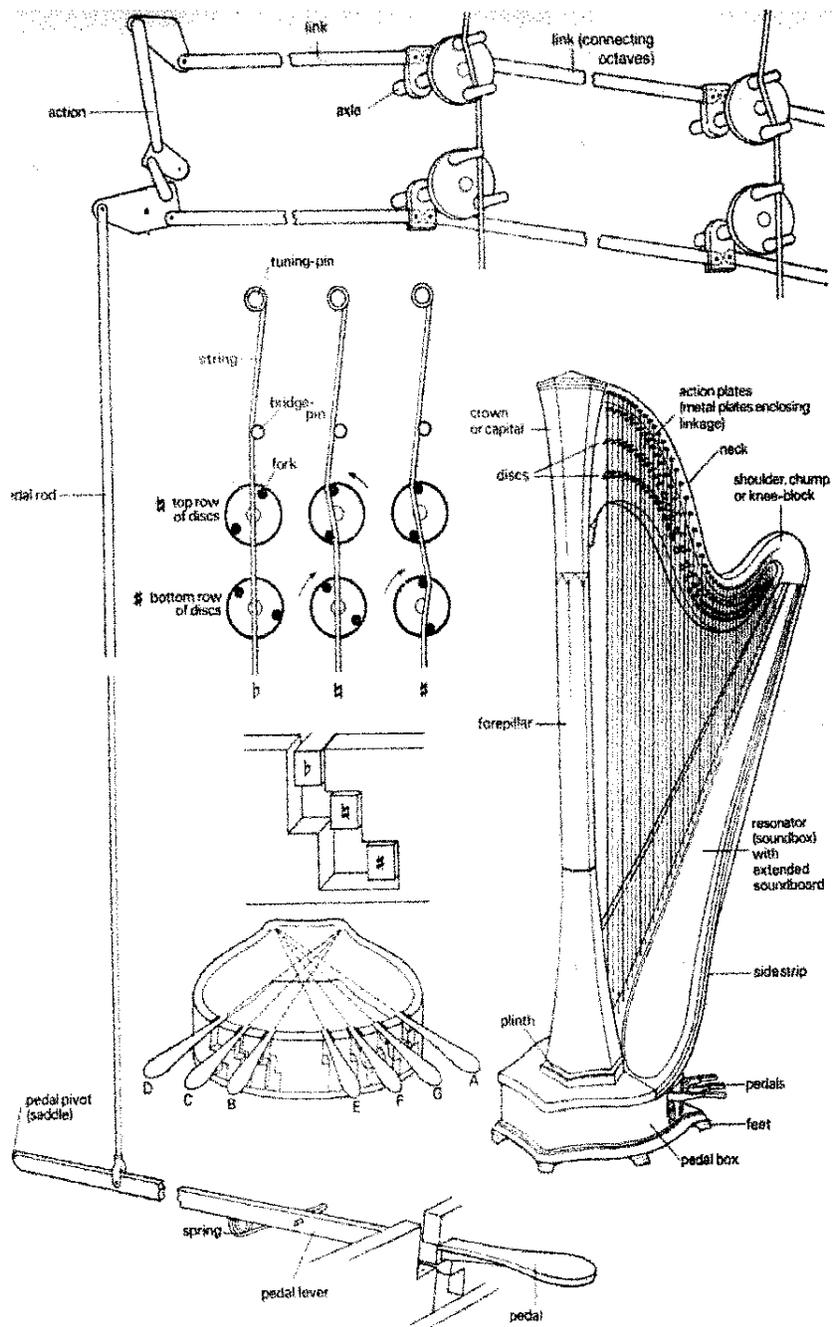


Diagrama del mecanismo de doble movimiento en el arpa de pedales.¹⁴

¹⁴ Stanley Sadie, (1980) *The New Grove Dictionary*. (Véase Harp) Macmillan. London.

Contexto Histórico de las Obras de Carl Philipp Emanuel Bach

Las obras de C.P.E. Bach que aquí se presentan, según mi investigación corresponden a dos estilos, la *Sonata en Sol Mayor* al *estilo galante* y la *Fantasia en Mi Bemol Mayor* al *estilo sensible o expresivo*.

El *estilo galante o rococó* apareció entre 1740 y 1765, fue una derivación del barroco tardío, sumamente estilizado y sobre todo ornamentado. Fueron los propios hijos de J. S. Bach, sobre todo Johann Christian y C.P.E. Bach quienes, en Londres, Hamburgo y Berlín, hicieron brillar este estilo, aunque también era cultivado en Francia. Muchos otros músicos en toda Europa, participaron en él, incluídos Mozart, Haydn y Boccherini, pero pronto se impuso el clasicismo de clara armonía y escritura horizontal.¹⁵

El *estilo galante*, fue suavizando las características del Barroco musical (progresiva eliminación del bajo continuo, estilo menos complejo y más "amable", tendencia a la construcción del discurso musical en períodos de ocho compases, etc.) y constituyó la transición entre el Barroco y el clasicismo. En general se dice que era una música que pretendía ser agradable y no demasiado profunda. ¹⁶

El llamado *estilo sensible o expresivo (Empfindsamkeit)* surgió algo más tarde, y estuvo básicamente asociado a los compositores alemanes con C.P.E. Bach como uno de sus máximos representantes. Ambos estilos se desarrollaron a partir de la práctica difundida en el barroco de poner el mayor interés melódico en las voces superiores. Galante era el término popularmente utilizado para indicar lo moderno, elegante y sofisticado.

¹⁵ <http://www.geocities.com/santialmiron/neocl.htm> (22-oct-2007)

¹⁶ <http://mailgate.dada.net/es/es.rec.musica.clasica/msg02139.html> (22-oct-2007)

En la música, el estilo del rococó estaba asociado con la aristocracia, mientras que el estilo expresivo perteneció a la clase media y estaba fundado en los sentimientos individuales. Ambos lenguajes fueron absorbidos más adelante por el clasicismo y supusieron inicialmente, una reacción al estilo polifónico y contrapuntístico del barroco.¹⁷

Por su parte, el movimiento literario *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu), desarrollado durante la última mitad del siglo XVIII y el estilo expresivo (*Empfindsamkeit*), fueron un precedente muy importante del Romanticismo Alemán. ¹⁸

CONSIDERACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Es importante tener el mayor número de elementos relacionados con una obra (conocimientos de la época, del autor, grabaciones, etc.) para poder lograr una buena interpretación de la misma, teniendo bases sólidas. Afortunadamente, C.P.E. Bach dio una guía sobre digitación, ornamentación, estética, continuo e improvisación en su tratado *El Verdadero Arte de Tocar el Clave* ¹⁹. Además de esta guía, dejó algunos escritos acerca de la interpretación, los cuales ejercieron una fuerte influencia sobre la ejecución en todo el periodo clásico. Escribió un largo párrafo acerca del tempo **RUBATO**, que puede resultar una sorpresa para los que consideran el rubato como un fenómeno romántico. C.P.E. Bach fue uno de los primeros en describirlo, “la música sin rubato sería tan inhumanamente metronómica que no se podría escuchar”²⁰ y mencionó:

17 http://html.rincondelvago.com/clasicismo-musical_8.html (22-oct-2007)

18 <http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo> (19-oct-2007)

19 *El Verdadero Arte de Tocar el Clave*, es una guía de la digitación, ornamentación, estética, continuo e improvisación del siglo XVIII que colocó a C.P.E. Bach como el maestro líder de clave durante su época. Algunos lo traducen como el verdadero arte de tocar el piano ó el verdadero arte de tocar instrumentos de tecla o teclado (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 1 p. 107). Clave fue el nombre utilizado para cualquier instrumento de tecla, inclusive el órgano (Véase, Harold Schonberg, *Los Grandes Pianistas* p. 23).

20 H. Schonberg, *Los Grandes Pianistas*, pp. 24 y 25

“Al entrar en una fermata que expresa languidez, ternura o tristeza, es habitual ampliar levemente. Esto nos lleva al tempo rubato. No indica simplemente la presencia de más o menos notas de las que la división normal del compás contiene. Todo un compás, parte de uno, o varios pueden, por así decirlo, ser distorsionados de este modo. La tarea más difícil ya la vez más importante, es dar a todas las notas del mismo valor exactamente la misma duración, esto es, no se deben distorsionar los valores de las notas: una negra siempre será una negra y una corchea, una corchea. Cuando la ejecución es tal que una mano parece tocar contra el compás y la otra estrictamente con él, puede decirse que el ejecutante está haciendo todo lo que puede pedírsele. Es muy raro que todas las partes se toquen simultáneamente. El comienzo de una cesura que termina en un tempo rubato puede ser manipulada, pero al final, como todos los finales de este tempo, debe encontrar a todas las partes juntas sobre el bajo. Las notas lentas y las melodías acariciadoras o tristes son las mejores y los acordes disonantes son mejores que los consonantes. La ejecución correcta de este tempo exige grandes aptitudes críticas y un alto grado de sensibilidad. Quien cumpla estas condiciones no encontrará dificultad en moldear una actuación cuya total libertad no mostrará huellas de coerción y será capaz de manejar cualquier clase de pasaje. Sin embargo, la mera práctica no será de ninguna ayuda aquí, pues sin la sensibilidad adecuada, por mucho que se esfuerce el pianista, no logrará un rubato correcto.... La mayoría de las piezas para teclado contienen pasajes de rubato.” 21

Algo puede aprenderse a C.P.E. Bach sobre la importantísima palabra del siglo XVIII: **GUSTO**. Hoy día siglo XXI, cuando decimos de un músico que tiene gusto, en general queremos decir que no impone demasiado su personalidad sobre la música que interpreta. Pero cada época tiene sus propias nociones sobre el gusto y en el siglo XVIII se le daba el sentido precisamente opuesto: la habilidad que tenía el músico de introducir su propia personalidad - su técnica, su estilo, su maestría musical - en lo que tocaba, fuera o no música compuesta por él. Pero había límites y según ellos se juzgaba el gusto del músico, si realmente creaba algo propio a partir del esqueleto de notas que tenía enfrente, tenía buen gusto. Si excedía los límites de su responsabilidad complaciéndose en una exhibición estúpida, insulsa o sin originalidad, se sospechaba de su gusto. 22

21 Ídem.

22 *Ibid.* pp. 25 y 26

Además de la libertad que las notas mismas otorgaban, el siglo XVIII convirtió en una obligación, más que en un hábito, que el ejecutante agregara sus propios adornos y cadencias. La capacidad del ejecutante para improvisar sobre la partitura original determinaba su gusto.

C.P.E. Bach mencionó que los adornos y la manera en que se ejecutan constituyen buena parte del buen gusto y como todos los otros expertos imploraba moderación:

“Debe evitarse el uso excesivo de adornos. Son como las especias, que pueden arruinar el mejor plato, o los elementos arquitectónicos que pueden desfigurar el edificio más perfecto. Tanto las notas no muy importantes como las que son suficientemente brillantes por sí mismas deben quedar libres de adornos, por que estos solo sirven para aumentar el peso y el valor de las notas y para diferenciarlas de las otras. De lo contrario se cometería el mismo error en que caen los oradores que tratan de poner un acento enfático sobre cada palabra: todo sería igual y totalmente oscuro.”²³

En general, los ejecutantes no prestaron ninguna atención a los ruegos de músicos tan razonables y de buen gusto como C.P.E. Bach. La libertad del siglo XVIII tardó mucho en desaparecer y quizá no haya desaparecido del todo aún. Durante los primeros años del siglo XIX el virtuoso siguió tocando como quiso, sin tantas reglas y muy pocos ejecutantes tocaban las notas como estaban escritas. C.P.E. Bach alarmado ante la irresponsabilidad de la mayoría de los ejecutantes, imploró a los compositores que anotaran su música con más exactitud. Sin embargo, el crítico Johann Adolph Scheibe había atacado a J. S. Bach en 1737 por lo mismo que C.P.E. Bach defendía, es decir, se lamentaba por que escribía su música demasiado minuciosamente y le quitaba así libertad al ejecutante...“*detalla cada ornamento, cada pequeño adorno y todo lo que tiene que ver con la manera de ejecutar.*” En cambio C.P.E. Bach opinaba que los compositores hacen lo correcto cuando al anotar sus obras incluyen términos, además de las indicaciones relativas al tempo, lo que ayuda a aclarar el sentido de la pieza.²⁴

²³ Íbid. pp. 26 y 27

²⁴ Íbid. pp. 27 y 28

En cuanto a la interpretación de una obra, es recomendable escuchar diferentes grabaciones de la misma, ya que nos abre un panorama más amplio, en cuanto al tempo, fraseo, dinámicas, etc. y nos acercan un poco más a elegir cómo queremos o debemos interpretar. Aunque algunas veces la interpretación de ellas varía drásticamente, en cuestión del tempo, fraseo, digitación, ornamentación y otras cosas, por lo general las ejecuciones de artistas reconocidos internacionalmente son buenas. He escuchado decir a muchos maestros nacionales y extranjeros “*Esto se toca de tal o cual forma*” pero ninguno de ellos opina lo mismo en relación a una misma obra, para algunos la ejecución de un pasaje está bien y para otros la ejecución del mismo tiene que ser de otra manera y viceversa y esto se puede notar en las grabaciones. Todo se basa en el gusto o en la escuela en que se formó cada quien, por ello con frecuencia se escucha: *En la escuela rusa se toca de esta forma, en la escuela francesa se toca de esta otra forma, en la escuela norteamericana se tiene que tocar de esta manera, etc.* Entonces yo creo que el intérprete puede dar una ejecución buena tomando principalmente el criterio de qué es lo que suena mejor y cómo suena mejor (**gusto**), claro, apegándose lo más posible a la partitura y a los conocimientos que se tienen del autor, la época y el estilo.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

DATOS BIOGRÁFICOS



Carl Philipp Emanuel Bach fue el segundo hijo que sobrevivió de Johann Sebastián Bach y Maria Bárbara Bach (su primera esposa). Nació el 8 de marzo de 1714 en Weimar y murió el 14 de diciembre de 1788 en Hamburgo. Sin duda fue el más famoso y prolífico de los hijos de Bach (20 hijos en total). Recibió su segundo y tercer nombres de sus padrinos, George Philipp Telemann 25 y del músico de la corte de Weissenfels, Adam Emanuel Weltzig 26. Empezó a estudiar composición y clavecín a temprana edad y su único maestro fue su padre. En 1731 comenzó a estudiar leyes en Leipzig y tres años más tarde se trasladó a Francfort del Oder donde terminó sus estudios en 1738, al mismo tiempo impartía clases de clave y componía o dirigía conciertos públicos y ceremonias. Este periodo (1731-1738) también marca el comienzo de su carrera de compositor. 27

Se dedicó plenamente a la música y no ejerció su carrera jurídica, pero fue idea de J. S. Bach darle a sus hijos la educación universitaria que a él le faltó y que debería permitirles la superación del nivel común de los músicos ordinarios, clasificados como sirvientes ignorantes. Esto le dio a Emanuel una consciente actitud vital, ya que prefirió siempre la sociedad de literatos e intelectuales a la de sus colegas músicos. J. S. Bach inscribió a C.P.E. junto con sus hermanos Friedemann y Johann Christoph Friedrich en la universidad de Leipzig, todos como estudiantes de leyes. 28

25 George Philipp Telemann. (1681-1767) Compositor Alemán, el más fecundo en la historia de la música. (alrededor de 6000 obras) -(Véase la *Enciclopedia Larousse de la Música* vol. 4 p. 1166).

26 En la edición de 1980 del *New Grove Dictionary* de Stanley Sadie lo citan como Adam Emanuel Weldig p. 844 y lo ponen como Weltzig en la 5ª. edición de 1954 por Eric Blom del *Grove's Dictionary* p. 324. En la *Enciclopedia Larousse de la Música* lo citan como Weltzig.

27 Eric Blom, *Grove's Dictionary*. Vol. 1 5a. Ed. p. 324

28 Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary*, vol. 1 p. 845

En 1738 fue a Berlín con la intención de establecerse allí, pero poco después fue invitado a acompañar a un joven noble en una gira continental, sin embargo tuvo que suspender el viaje debido a que el príncipe heredero prusiano, quien llegaría a ser el rey Federico el Grande²⁹, lo llamó a Rheinsberg donde fue contratado como clavecinista acompañante. Este monarca estaba configurando un entorno musical con varios de los compositores e intérpretes más notables de la época. Alrededor de 17 músicos dedicados a la música de cámara, formaban parte del grupo del que disponía el joven príncipe, donde él mismo tocaba regularmente como flautista. Dos años más tarde Federico subió al trono de Prusia y C.P.E. Bach lo acompañó al clave en el primer *solo* de flauta que tocó como rey. Entre los músicos destacaba Johann Joachim Quantz ³⁰, además de que era profesor del rey, gozaba de un gran ascendente en la corte. C.P.E. Bach, al contrario de Quantz, sólo tenía una posición muy modesta ya que nunca desarrolló una relación cordial con el rey, pues no reconocía a Federico como autoridad en asuntos artísticos, en tanto que este último contaba con un gusto musical definido y no se interesaba por la tendencia progresista de Emanuel. Esta situación reflejó el bajo salario que tuvo C.P.E. Bach durante su vida en la corte en comparación de otros músicos, no obstante que era por entonces uno de los clavecinistas más importantes de Europa. Su reputación quedó definitivamente establecida por dos series de sonatas, dedicadas respectivamente a Federico el Grande "*Preußische Sonaten*", (1743) y al duque de Württemberg, "*Württembergische Sonaten*" (1744). ³¹

En 1744 se casó con Johanna Maria Donemann, hija de un vendedor de vino con quien tuvo tres hijos.³² La rama de la familia Bach representada por C.P.E. Bach se extinguió ya que ninguno de sus hijos tuvo descendencia.³³

29 Federico II el grande (1712-1786). Tercer Rey de Prusia.

30 Johann Joaquin Quantz, (1697-1786). Flautista alemán y compositor.

31 Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 845

32 Hijos de C.P.E. Bach: Johann August (1745-1789) fue abogado, Anna Carolina Philippina (1747-1804) no se casó y Johann Sebastián (1748-1778) bautizado en honor a su abuelo, se dedicó a la pintura (Véase Stanley Sadie, *The New Grove's Dictionary*. Vol. 1 p. 847).

33 Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 847

En Berlín disponía del tiempo suficiente para componer, vivir y enseñar; con su labor como maestro completaba sus ingresos, ya que como se mencionó anteriormente, no era de los mejores pagados en la corte. Su alumno más importante desde el punto de vista musical, fue su medio hermano Johann Christian (1735-1782) quien vivió en su casa durante cuatro años a partir de la muerte de su padre (1750).

En aquella época había un ambiente intelectual en Berlín, eminentes eruditos y escritores se reunían allí. Se puso de moda el escribir tratados de música que se concentraban en los detalles de ejecución, en el gusto y en las inflexiones expresivas, todos tendían a profesionalizar al músico ejecutante, aunque también se dirigían al aficionado. La evolución estética de C.P.E. Bach y su creación artística tuvieron ahí un desarrollo excepcional. Su colaboración con músicos de talla extraordinaria y el continuo trabajo de alto nivel produjeron resultados estupendos. Su tratado *El Verdadero Arte de Tocar el Clave* se derivó en su mayor parte de la experiencia y el trabajo que desarrolló como acompañante del rey Federico. La primera parte de este tratado fue editada en 1753 y fue reeditada tres veces más y la segunda parte fue publicada en 1762 y reeditada dos veces, aún en vida del autor. Durante su estancia en Berlín compuso principalmente obras para teclado y para flauta. ³⁴

Aunque C.P.E. Bach trabajó por 30 años para el rey, tuvo muchas razones para sentirse insatisfecho en su cargo. Por un lado, Federico estaba más preocupado de las hazañas militares que de asuntos musicales y por otro lado, ignoraba las composiciones de Bach y prefería a otros músicos de la corte como Quantz, Nichelmann ³⁵ o los hermanos Graun ³⁶. Insatisfecho en Berlín, C.P.E. Bach se postuló a distintos puestos en otras ciudades. Su solicitud como Cantor en Zittau en 1753 atestigua la insatisfacción con su posición. En ese mismo año hizo la solicitud como Cantor en Leipzig, vacante por el

34 [Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 847

35 Christoph Nichelmann (1717-1761). Compositor y clavecinista. alumno de J.S. Bach.

36 Hermanos Graun. August Friedrich (1698-1765) organista. Johann Gottlieb (1702-1771) violinista. Carl Heinrich (1703-1759) chelista y cantor (Tenor).

fallecimiento de Gottlob Harrer, sucesor de su padre en la catedral de Santo Tomas, pero no tuvo éxito. 37

En 1756, comenzó la *Guerra de los Siete años* lo que acabó de arruinar las finanzas de C.P.E. Bach. El rey luchaba por la sobrevivencia de Prusia y era cada vez menor su interés y el patrocinio a la estructura musical profesional de su corte. El ataque ruso a Berlín en 1758, obligó a C.P.E. Bach a mudarse a Zerbst con toda su familia en busca de seguridad y cuando terminó la guerra en 1763 hubo la esperanza de que Federico proporcionara algún tipo de compensación a C.P.E. Bach por sus grandes pérdidas económicas, pero el rey se negó a hablar de ello y con esto se dio el rompimiento final. C.P.E. Bach hizo público su disgusto y comenzó a buscar un nuevo empleo en otras ciudades. Pensó en ir a Hamburgo donde su padrino, Telemann, tenía el puesto de cantor y director musical y estaba dispuesto a recomendarle. 38

En Junio de 1767 murió Telemann y cinco meses después C.P.E. Bach fue elegido como su sucesor, pero su plan de irse a Hamburgo estuvo a punto de arruinarse pues Federico, disgustado por su actitud rebelde, se opuso en principio a dar por terminado su contrato. Después de muchas peticiones y una verdadera súplica basada en razones de salud (C.P.E. Bach padecía de esporádicos ataques de gota y un ligero temblor en las manos), el rey por fin accedió a dejar ir a su clavecinista y la excusa de mala salud proveyó a las dos partes una salida honorable. Probablemente la princesa Amalia, hermana de Federico (quien admiraba a C.P.E. Bach y llevaba buena relación con él) intercedió ante su hermano para que lo dejara ir. A pesar de la evidente antipatía personal entre ambos, Federico estimaba mucho a C.P.E. Bach como músico (pero no como compositor) y se cuenta que el músico dijo alguna vez que habría seguido feliz tocando siempre con el rey si su vida financiera no hubiera sido tan difícil.

37 <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/carl-philipp-e-bach/>
38 Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 847

Cuando C.P.E. Bach dejó la corte prusiana la princesa Amalia le dio un nombramiento de director privado de la Orquesta de su corte. C.P.E. Bach le había dedicado su primera colección de *Sonatas con Repeticiones Variadas* en 1760. 39

En marzo de 1768 tomó el cargo en Hamburgo, donde permanecería hasta el final de su vida y se hizo bien conocido en toda Europa como “el Bach de Hamburgo” (para distinguirlo de su hermano Johann Christian “el Bach de Londres”). Sus obligaciones eran actuar como Cantor del Johanneum, como director de cinco iglesias principales y componer música para las mismas. La cantidad de música que se tocaba cada año era enorme, alrededor de 200 composiciones, incluyendo 10 pasiones, así como música para funerales y cantatas para inauguraciones, entre otras. Además, debía hacerse cargo del trabajo administrativo: los honorarios de instrumentistas, vocalistas, copistas, etc. A pesar de la gran cantidad de trabajo, C.P.E. Bach se sentía muy a gusto en la atmósfera existente en Hamburgo, pues era una ciudad caracterizada por una vida libre e influenciada por empresas comerciales. Al igual que en Berlín sus amigos eran poetas, escritores e intelectuales y su casa se convertía usualmente en centro de discusión y encuentro entre personalidades musicales, literatos y los primeros historiadores de la música. 40

39 Íbid. p. 848

40 Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 849

La obra de C.P.E. Bach se sitúa entre el barroco y el clasicismo, como principal representante del *Empfindsamkeit* (estilo sensible o sentimental), movimiento musical análogo al *Sturm und Drang* literario (tempestad e ímpetu), que presenta los primeros elementos del Romanticismo. Destaca sobre todo por haber contribuido al desarrollo de la sonata en sentido moderno, siendo precursor en este punto de la obra de Haydn 41, Mozart 42 y Beethoven 43. 44

Mozart y Haydn decían: “*Todo lo que tenemos de bueno lo hemos aprendido de él.*” 45

Beethoven sintió gran admiración por su música para teclado y todavía en 1809 abundaba en alabanzas: “*Tengo pocas obras para pianoforte de C.P.E. Bach, pero esas pocas bastan no solo para el más alto goce sino para estudiar.*” Beethoven siguió su propio consejo y le pidió al año siguiente a su editor toda la música publicada por C.P.E. Bach. 46

Clementi 47 dijo de *El Verdadero Arte de Tocar el Clave* de C.P.E. Bach. “*Todo lo que sé de digitación y del nuevo estilo, en resumen, todo lo que sé del pianoforte, lo aprendí en este libro.*” 48

41 Franz Joseph Haydn (1732-1809). Compositor austriaco y uno de los genios del clasicismo, se le considera como el padre de la Sinfonía porque lleva a esta forma al protagonismo de la música clásica. Compone 104 Sinfonías y le pertenece la gloria de haber fundado el cuarteto de cuerdas. (Véase Emilio Casares Rodicio, *Música y Actividades Musicales*. p. 105)

42 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Compositor austriaco, uno de los mayores genios que ha producido la música en todos los tiempos. Fue un niño prodigio que compuso gran cantidad de obras entre los seis y los siete años y del cual se decía “Toca al clave con las teclas tapadas, nombra desde lejos los acordes que le den al instrumento, improvisa al clave y al órgano en cualquier tonalidad con gran facilidad”. (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 2 pp. 363-365).

43 Ludwig Van Beethoven (1770-1827). Compositor Alemán, uno de los más grandes genios de la música de todos los tiempos (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 1 p. 151).

44 http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Philipp_Emanuel_Bach

45 Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 1 p. 107

46 Harold Schonberg, *Los Grandes Pianistas*, p. 23

47 Muzio Clementi (1752-1832). Gran pianista y compositor italiano, vivió la mayor parte de su vida en Londres como fabricante de pianos y editor de música. Conoció a Haydn y compitió con Mozart en el pianoforte ante el emperador José II. Destaca sobre todo por sus obras didácticas (100 estudios para piano) y se le considera hasta hoy como uno de los primeros pedagogos de este instrumento. (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 1 p. 285).

48 Harold Schonberg, *Op. cit.* p. 23

Compuso alrededor de 700 obras, entre ellas veintidós pasiones, dos oratorios, diecinueve sinfonías, quince conciertos, unas doscientas obras de cámara y diversas piezas para teclado, canciones, himnos y una sonata para arpa. 49

Sus obras se encuentran en varios catálogos:

- El *Nachlaß Verzeichnis*. **NV**. (Hamburgo, 1790) C.P.E. Bach. Publicado por su viuda, este catálogo proporciona una lista de todos los trabajos que C.P.E. Bach reconoce como propios. 50

- El **Catálogo J.J.H. Westphal**. (Librería Real de Bruselas). Hacia el final de la vida de C.P.E. Bach, probablemente en la mitad de 1780, Johann Joachim Heinrich Westphal, un organista en Schwerin quien fue un admirador de C.P.E. Bach, comenzó a coleccionar sus obras y corresponder con él, se sabe que algunas partes de este catálogo fueron revisadas por C.P.E. Bach en sus últimos años de vida y es muy probable que haya supervisado el catálogo completo. 51

- **Wq.** o a veces **W.** es abreviatura de Wotquenne, índice elaborado por Alfred Wotquenne. (Leipzig, 1905/R 1964). 52

- **H.** es el catálogo realizado por E. Eugen Helm, más completo y actualizado, presentado en *Thematic Catalogue of the Works of C.P.E. Bach* (New Haven: Yale University Press, 1989). 53

49 http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Philipp_Emanuel_Bach

50 Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 850

51 Ídem.

52 http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Philipp_Emanuel_Bach

53 Ídem.

En adición a sus sustanciales contribuciones a la música, C.P.E. Bach se dedicó a proteger el legado de su padre. Lamentablemente tras la muerte de Johann Sebastián la mayoría de sus manuscritos fueron entregados al hijo mayor (Wilhelm Friedemann). La negligencia de éste condujo a que muchas partituras se perdieran. De hecho, se dice que Johann Sebastián dejó cinco pasiones y ambos hijos las repartieron, C.P.E. Bach se quedó con dos, *San Juan* y *San Mateo*, que son las que hoy conocemos y Wilhelm Friedemann con tres, de las cuales solamente hay fragmentos de una. C.P.E. Bach fue el responsable de las únicas publicaciones con música de Johann Sebastián entre la edición de *El Arte de la Fuga* (1751), publicada poco después de la muerte de éste, y las ediciones de *El Clavecín Bien Temperado* que aparecieron en 1801. 54

Con todo C.P.E. Bach se preocupó por producir sus propias obras maestras y nunca se sintió empujado por el porte de su padre. Sabía que cultivaba un estilo distinto, con partituras muy sensibles y cambios impredecibles en dinámica, rítmica y modulaciones. En vez de tratar de competir con el estilo de su padre, o vagar entre distintos estilos como lo hizo Friedemann, desarrolló una estrecha relación con la respuesta emocional del público.

Lamentablemente el siglo XIX se encargó de minimizar el aporte de C.P.E. Bach al compararlo sin razón con el de Johann Sebastián. En realidad, sólo al final del siglo XX se comenzó a preparar una edición completa de sus obras. Así emergió de la sombra de su padre y concretó su propio mundo musical, reflejando todo un periodo y no como muchos afirman, solamente una transición. 55

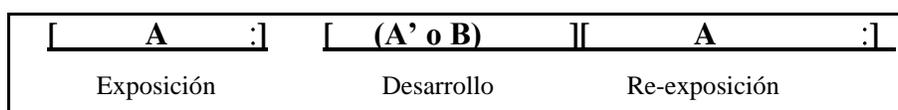
54 <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/carl-philipp-e-bach/>
55 Ídem.

SONATA

Una sonata es una obra para uno o más instrumentos solistas, generalmente en varios movimientos, y predominante a partir del siglo XVII. Esta definición debe refinarse para cada periodo histórico y debe admitir excepciones, ya que en ocasiones el término sonata se ha utilizado para obras instrumentales que incluyen una parte para voz o, en los siglos XVII y XVIII, para obras que podían también interpretarse con orquesta. El término tiene una larga historia anterior a 1600, pero siempre ha denotado música instrumental. 56

La **Forma Sonata** se refiere no a la disposición de varios movimientos reunidos bajo la rúbrica sonata, sino a una convención formal profusamente utilizada por los compositores desde el clasicismo para movimientos individuales de una sonata, así como de la música sinfónica y de cámara. 57

Su esquema es:



SONATA EN SOL MAYOR (Wq. 139) (H. 563)

La Sonata en Sol mayor para arpa de C.P.E. Bach es su única composición para este instrumento y una de las obras más completas hechas para arpa por respetados y famosos compositores del siglo XVIII. 58 Se le atribuía a C.P.E. Bach otra obra para arpa con el título de *La Bataille de Bergen, Sonata para el Piano-Forte o Arpa* (Wq. 272). Pero C.P.E. Bach dijo que no era composición suya y que no era de su estilo. 59

56 Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*. pp. 946 -950

57 *Ibid.* p. 947

58 Darrell M. Berg, *C.P.E. Bach's Harp Sonata*, Winter. 1980 *American Harp Journal* p. 9

59 *Ibid.* p. 14

Han aparecido desde 1940, cinco ediciones de la *Sonata en Sol mayor* (Wq. 139), todas basadas en un manuscrito con el número S.13287 en la biblioteca del conservatorio de Bruselas 60. El título del manuscrito le atribuye el trabajo a C.P.E. Bach. 61

EDICIONES :

- *Harfensonate in G dur fur Harfe, Klavier oder Cembalo*, ed. Hans Neeman . Leipzig: Breikopf und Hartel, 1940.
- *Sonata for the Harp*, ed. Lucile Lawrence. New York: Chas. Colin, 1963.
- *Sonate pour Harp*, ed. Marcel Grandjany. Paris: Durand et Cie, 1963.
- *Sonate G-dur fur Harfe (Cembalo oder Klavier)*, ed. Hans J. Zingel. Wiesbaden: Breitkopf und Hartel, 1968.
- *Sonata in G Mayor*, ed. Jane Weidensaul. Teaneck, New Jersey: Willow Hall Press, 1979.

Las tres primeras de estas ediciones tienen la siguiente secuencia de movimientos: Allegro-Adagio-Allegro (3/8) y en las últimas dos ediciones, la secuencia es Adagio-Allegro-Allegro (3/8). Los tres movimientos en la edición de Grandjany están en Fa Mayor. En la edición de Lawrence, Grandjany y Weidensaul, viene escrita la ornamentación, pero sólo en la última de éstas, viene la descripción de los ornamentos dados en *El Verdadero Arte de Tocar el Clave* de C.P.E. Bach. (1753) ed. y tr. William J. Mitchel (New York: W.W. Norton, 1949). 62

60 Francois - Joseph Fétis, siendo director del conservatorio de Bruselas, adquirió el catálogo Westphal y una gran cantidad de obras de C.P.E. Bach en 1829, subastadas después de la muerte de la hija de C.P.E. Bach, entre ellas está la Sonata para arpa (Véase Darrell M. Berg, *C.P.E. Bach's Harp Sonata*, Winter 1980 American Harp Journal p. 10).

61 Darrell M. Berg, *Op. cit.* p. 9

62 Íbid. p. 16

No hay fecha en ningún lugar del manuscrito y no hay pista de por qué o para quién fue compuesta esta sonata. Como el manuscrito no está firmado por C.P.E. Bach, han surgido algunos cuestionamientos acerca de si en realidad le pertenece la autoría. No obstante, se tiene la certeza de la autoría de C.P.E. Bach de la Sonata, primero por su inclusión en el *Nachlaß Verzeichnis* y el catalogo Westphal y en segundo por la atribución a C.P.E. Bach en un escrito de uno de los copistas de C.P.E. Bach llamado Michel en el conservatorio de Bruselas (Ms.13287). 63

El *Nachlaß Verzeichnis* proporciona una lista de todas las obras que C.P.E. Bach reconoce como propias, fechas y lugares de composición están dados para la mayoría de las obras instrumentales, para cada obra no publicada en la vida de C.P.E. Bach, esta información es seguida por un *incipit* (las primeras notas de la melodía inicial) del primer movimiento. La *Sonata para Arpa* esta listada como *Soli “No. 18 B (Berlín) 1762, fur die Harfe”* y hay un *incipit* del que es el verdadero primer movimiento (adagio un poco). 64

C.P.E. Bach, compuso sonatas en un formato en tres movimientos, rápido-lento-rápido, que habría de convertirse en habitual para la sonata clásica. Aunque también compuso obras en diseños diferentes. 65

La secuencia de movimientos lento-rápido-rápido, es a veces llamada “*modelo Tartini*”.66 Forma originada en 1720 y desaparecida cuando se desarrolló el estilo clásico.67

63 Íbid p. 10

64 Ídem.

65 M. Randel, *Op. cit.* p. 948

66 Giuseppe Tartini (1692-1770) Compositor y violinista, prefirió el formato tripartito para sus sonatas, que habría de convertirse en la norma en la época clásica.

67 Darrell M. Berg, *Op. cit.* p.14

Chantal Mathieu sugiere:

“Observando el uso muy sutil de los pedales, reiterando cromatismos, en el primer movimiento de la *Sonata en Sol Mayor para arpa*, uno puede ver a C.P.E. Bach como el precursor del arpa moderna y suponer que tuvo la oportunidad de descubrir la nueva arpa con pedales siendo desarrollada entonces en París.” 68

Coincido con Chantal Mathieu en ver a C.P.E. Bach como el precursor del arpa moderna pero no coincido con ella en que C.P.E. Bach descubriera el arpa con pedales en París, ya que la historia pone el surgimiento de esta arpa en Alemania con el bávaro Hochbrucker en 1720 69. Esta arpa debió haber tenido bastante auge en Alemania y Berlín y debió haberla conocido en Berlín durante el tiempo que estuvo en la corte del rey Federico (C.P.E Bach estuvo con él hasta 1768, la obra fue compuesta en 1762 en Berlín). Es probable que el rey, que coleccionaba todo, le pidiera una composición para el arpa.

El arpa de pedal llegó a París en 1749⁷⁰ pero el constructor Cousineau le comenzó a hacer cambios importantes en 1782, Erard en 1792 y 1810, como se explicó en la pag. 9.

Por otra parte, es raro que C.P.E. Bach escribiera nada más una composición para el arpa. En relación a esto, en algunos libros y enciclopedias, mencionan que los tres movimientos de la sonata para arpa en Sol Mayor escrita por C.P.E. Bach en Berlín en 1762 no hacen concesiones a las limitaciones del arpa de esa época ni tampoco al ejecutante.⁷¹ Quizá por eso no tuvo éxito la obra en su tiempo y es posible que por eso no compuso más.

68 Chantal Mathieu, *Bach a la Harpe*.

69 María Cárdenas Montes, *Arpa: Ave Fénix de la Música*. México, 1978. p. 153

70 En 1749, el arpa fue llevada a Francia por Georges Adam Goepfert, quien la presentó en un concierto auspiciado por el recaudador general Le Riche de la Poupliniere. El hijo del constructor Hochbrucker llamado Simón, presentó el arpa en 1726 en la corte de Viena y su otro hijo, Christian, se encargó de escribir música especial para el instrumento, sus obras aparecieron en 1760, y estaban constituidas principalmente por arpeggios para la mano derecha y acordes para la izquierda, con lo cual se lograba una sonoridad desusada hasta entonces (Véase María Cárdenas Montes, *Arpa: Ave Fénix de la Música*. México, 1978. p. 153).

71 The New Grove Dictionary. (Véase *Harp*) p. 206

Como no se sabe para quién fue compuesta, tal vez conoció el nuevo instrumento y quiso hacerle una composición o quizá conoció a algún arpista y le pidió que le hiciera una obra para el arpa, ya que era un instrumento nuevo y no había repertorio para él. (En caso de que hubiera conocido a un arpista, éste debió tener un muy buen nivel técnico, ya que la obra es de gran dificultad y exige mucho del intérprete).

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

La sonata tiene tres movimientos y los tres tienen **forma binaria re-expositiva**,⁷² sólo que el *adagio un poco*, no tiene las barras de repetición. (a excepción de la edición de Grandjany que sí tiene las barras de repetición).

Primer Movimiento *adagio un poco*

Forma	[A] [A' A'']
-------	------------------

En la edición de Grandjany, con barras de repetición, la forma es:

[A :] [A' A'' :]

⁷² Forma binaria reexpositiva. A comienzos del siglo XVIII, los compositores comenzaron a introducir frecuentemente un regreso coordinado del tema principal y de la tonalidad de la tónica dentro de la segunda parte de las formas binarias, produciendo una forma binaria reexpositiva o recapitulante, que puede esquematizarse tal como lo muestra la siguiente figura.

$$[A :] [(A' o B) A :]$$

La idea de un regreso al material primario en este punto de la forma dio origen probablemente a formas ternarias. La forma binaria reexpositiva se da con frecuencia en los movimientos de danza y de sonata del Barroco tardío y se encuentra en la mayor parte de los minuets, scherzos y tríos de las sinfonías y otras obras instrumentales clásicas posteriores. Tuvo, así mismo, una gran importancia al servir como la principal base estructural de la emergente forma sonata, en la que la parte 1 se convirtió en la exposición (repetida), la primera mitad de la parte 2 en el desarrollo y la segunda en la reexposición (véase M. Randel, *Diccionario Harvard de la Música* pp. 163-165).

Exposición (A) compás 1-18



Segunda sección en Re Mayor A' compás 19 - 33



Tercera Sección – Regresa a Sol Mayor A'' compás 34



Segundo Movimiento Allegro 4/4

En este movimiento se manejan 2 temas dentro de la forma sonata, también se le llama forma sonata bitemática.

Forma	[A :] [B A' :]
-------	--------------------

Primera Sección A compás 1-31



Sección B compás 32-67



Reexposición del Tema principal en el compás 68



Tercer Movimiento Allegro 3/8

Forma	[A :] [A' A'' :]
-------	----------------------

Este movimiento toma en el segundo y tercer compás, la melodía del primer movimiento *Adagio un poco*. Como en muchas sonatas, un movimiento da los elementos con los cuales se hace otro movimiento.

Tema A en sol mayor compás 1-53



Tema A' en Re Mayor compás 54 - 109



Reexposición del primer tema en la tonalidad original en el compás 110.



A pesar de la presencia del bajo continuo en ésta y otras composiciones de C.P.E. Bach, sus obras no deberían ser etiquetadas como “Barrocas”. El bajo continuo ha persistido por mucho tiempo en el siglo XVIII, posteriormente más elementos del estilo Barroco han sido cambiados por nuevos moldes o maneras. Las frases cortas en la sonata, su delgada textura, el predominio de una línea melódica simple y el vocabulario armónico algo simple, no pertenecen al barroco, sino al periodo entre el barroco y la era clásica. A este periodo le han sido asignados un sin número de nombres, pero ya que no fue integrado estilísticamente, ninguno lo define exitosamente.⁷³

73 Darrell M. Berg. *Op. cit.* p. 16

El término más satisfactorio para el estilo de la sonata, como también para mucha música de mediados del siglo XVIII, el cual fue usado por C.P.E. Bach y sus contemporáneos, es: *Estilo Galante*. Como algunas otras obras en el estilo galante, los movimientos de la sonata para arpa tienen estructuras formales que prefiguran la clásica *forma sonata*. Esto es obvio desde los signos de repetición en los dos *allegros* que ambos de estos movimientos tienen **formas binarias**; cada uno tiene una primera sección que modula a la dominante, una bastante larga excursión que debería considerarse como sección de desarrollo, y, alrededor del diseño binario, un regreso a la melodía inicial en la tónica. C.P.E Bach termina el primer *allegro* con una parte de la melodía inicial; un recurso que Haydn utilizó para algunas de sus obras. 74



El *adagio* también está en forma binaria. Aunque este movimiento no tiene señal de repetición al final de la primera sección, este punto estructural no debería ser ignorado en la ejecución. Compás 18 y 19 debería tocarse con una articulación entre ellas como si estuvieran separadas por una doble barra. 75

74 Ídem.

75 Ídem.

OPINIÓN PERSONAL DE LA OBRA

Esta es una de las primeras obras importantes compuestas para el arpa de pedales (1762) por compositores importantes, aunque también Haendel compuso su concierto para arpa y orquesta en 1741 (se dice que era para un arpa triple tocada por su amigo John Parry). Por otra parte, Mozart escribió su concierto para arpa y flauta en 1778.

Esta obra se pide frecuentemente en los concursos internacionales de arpa por su calidad y gran dificultad. En esta obra se ve claramente el estilo galante -“elegante” - de C.P.E. Bach.

El primer movimiento (*adagio un poco*) tiene una gran variedad de ornamentaciones, lo que la hace compleja, pero interesante. Es de gran utilidad para aprender digitación y ornamentación y además, este movimiento tiene una armonía muy variada a comparación de los otros dos movimientos que son un poco más simples.

El orden de los movimientos varía en las ediciones, pero queda a criterio y gusto del intérprete, la versión y el orden de ejecución que escoja, ya sea la versión de Grandjany, en tonalidad diferente a la original (Fa Mayor) y con barras de repetición en el *adagio*, el orden *Allegro-Adagio-Allegro* (3/8), habitual para la época clásica, o el orden que al parecer fijó para la sonata C.P.E. Bach, *Adagio-Allegro-Allegro* (3/8), y las indicaciones en cuanto a ornamentación basadas en su tratado.

Yo escogí la edición de Weidensaul que creo que es la que más se apega a todas las indicaciones que dió C.P.E. Bach.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE INTERPRETACIONES

de la *Sonata en Sol Mayor* de C.P.E Bach

Versiones de Jana Bouskova y Chantal Mathieu. El propósito del análisis es resaltar las cualidades de cada versión y ver quien se apega más a la partitura y al estilo. Los puntos principales en los que se enfoca esta comparación son: *Tempo*, *Fraseo*, *Dinámica*, *Interpretación* y *Ornamentación*.

Versión de Jana Bouskova. En el primer movimiento utiliza un pulso de $\text{♩} = 55$, aunque es inestable. Utiliza el ritardando al final de secciones.

En el segundo movimiento maneja un pulso de $= 104$, corre en algunas partes y utiliza acelerandos y ritardandos. Al final de sección utiliza mayor contraste en matices en este movimiento. Toca la sección A con repetición y luego B A sin repetición.

En el tercer movimiento mantiene un pulso de $\cdot = 70$ el cuarto con puntillo. Cinco compases antes del final acelera 3 compases y hace un ritardando los últimos dos compases. También toca la sección A con repetición y luego B A sin repetición.

Utiliza la ornamentación de la edición de Weidensaul, que está basada en el tratado de C.P.E. Bach, pero quita las ligaduras que vienen en los primeros tiempos de todas las ornamentaciones. En general sigue muy de cerca todas las indicaciones en la partitura. Muy buen fraseo y se nota el contraste en los matices.

Versión de Chantal Mathieu. Toca el primer movimiento con un pulso de $\text{♩} = 72$ que mantiene en general, aunque corre en algunas partes. Al parecer Chantal también hizo su edición tomando la versión original de C.P.E. Bach y puso las notas de la voz del tenor y algunas intermedias a su manera, esto era habitual en el barroco, teniendo el bajo continuo, los intérpretes improvisaban las voces intermedias. En general arpeggia los acordes de tres notas o más. Al final de este movimiento hace su propia cadencia en el penúltimo compás.

El segundo movimiento lo toca en un tiempo que mantiene de $= 102$. Repite La sección A y no repite la BA. En este movimiento no agrega voces intermedias salvo en 4 o 5 compases en la armonía en el bajo. Los adornos los hace diferentes a los escritos en la partitura.

El tercer movimiento lo toca a $\cdot = 70$ aunque es un poco inestable. En este movimiento agrega notas intermedias. Repite la parte A y no repite la parte BA. Los adornos los hace diferentes a lo que indica la partitura. En este movimiento se nota un mayor contraste en los matices.

Considerando estas versiones, creo que la versión de Jana Bouskova se acerca más al estilo y a la interpretación correcta.

FANTASÍA

El término fantasía se aplica como sinónimo de capricho, es una composición instrumental de tipo libre. En el siglo XVI las composiciones que llevaban este nombre eran análogas al Ricercare⁷⁶. La Fantasía es una composición que no sigue fielmente ninguna de las formas tradicionales y es elaborada por el compositor con absoluta libertad basada en los cuatro siguientes principios:

1. Presentación de los temas elegidos.
2. Reexposiciones temáticas alternadas en orden que fijará el compositor.
3. Equilibrio entre la duración de las distintas secciones.
4. Contrastes entre los elementos citados.

Con estos fundamentos se hace uso de una notable libertad, alternando los contrastes dentro de las leyes estético-musicales de la forma.⁷⁷

En la época de J.S. Bach, se consideraba como un estilo de música opuesto a la Fuga, que tenía cierto aire de improvisación, siendo frecuentes los cambios temáticos, rítmicos, de compás y tiempo.⁷⁸

FANTASÍA EN MI BEMOL MAYOR (Wotq. 58)

C.P.E. Bach siempre estableció una distinción entre la música que componía o ejecutaba por cumplimiento de sus deberes y la que escribía por su propio gusto. En el periodo que estuvo en Hamburgo (1769-1788) tuvo más libertad para componer lo que a él le gustaba, ya que no tenía más la presión de componer música para el rey Federico y la corte; en esta época publicó sus seis grandes colecciones de *Sonatas, Rondós y Fantasías para Conocedores y Aficionados* (W55-59,61). Fue un periodo lleno de expresión y pasión, en el cual el idioma subjetivo y sumamente emocional del *Empfindsamkeit* es claramente perceptible.⁷⁹

⁷⁶ Ricercare. Literalmente significa buscar, por lo que hace del ricercare una forma libre, sin formas fijas, donde se desarrollan imitativamente los temas a diferentes intervalos.

⁷⁷ Francisco Llacer Pla, *Guía Analítica de Formas Musicales*. Real Musical. 2001 p. 130

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Karl Geiringer, *La Familia de los Bach*. Espasa Calpe S.A. Madrid. p. 412

C.P.E. Bach compuso seis fantasías:

- En Mi Bemol Mayor
- En La Mayor
- En Fa Mayor
- En Do Mayor (4/4)
- En Si Bemol Mayor
- En Do Mayor (2/4).

La *Fantasia en Mi Bemol Mayor* pertenece al cuarto álbum de *Sonatas, Rondós y Fantasías* para pianoforte de C.P.E Bach, publicado en Leipzig en 1783. Chantal Mathieu quien hizo la transcripción para Arpa opina que:

“Se puede ver desde las primeras notas y arpegios en la *Fantasia en Mi Bemol Mayor* que es una obra que está predestinada para el arpa. Es una obra virtuosa de intensa expresión, que incluye dos cadencias en las que el intérprete puede dar libremente forma a su fantasía y deleitarse en impresionantes pasajes de virtuosismo.” 80

De acuerdo con Stanley Sadie en *The New Grove's Dictionary* “las fantasías de C.P.E. Bach, incluso siendo tan libres que carecen parcial o totalmente de barras de compás, están usualmente en una forma tripartita o semejante a un rondó y sus progresiones armónicas, si bien poseen atrevidos movimientos cromáticos, respetan las reglas de su tratado, donde la tonalidad principal debe quedar impresa en la memoria del oyente.”⁸¹ C.P.E. Bach llegó hasta a omitir las barras divisorias en sus improvisadas secciones primera y última en sus fantasías, con objeto de asegurar una completa flexibilidad rítmica. 82

Los rasgos más sobresalientes del estilo de C.P.E. Bach son: un lenguaje armónico con incisivas disonancias y asombrosas combinaciones de acordes; calderones dramáticos, calmas inesperadas, alteraciones de tiempo y luego dramáticos silencios entre los modos mayor y menor, efecto frecuentemente aumentado por variaciones dinámicas y el empleo de diferentes registros. 83

80 Chantal Mathieu, *Op. cit.* p. 9

81 S. Sadie, *Op. cit.* p. 851

82 Karl Geiringer, *Op. cit.* p. 416

83 *Íbid* pp. 413 y 414

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

<i>Allegro</i>	<i>Poco Adagio</i>	<i>Allegro</i>
A puente B A'	C	A'' B' A' puente A

Allegro

Tema A

1714-1788

Allegro di molto

Puente

Si⁴ Ré^b Sol^b Si^b La[#]

Poco Adagio

Tema C

Poco Adagio

Mib Mi Mib — Do#

Sib Dob — Réb

Allegro

Arpeggios A''

Allegro

Ré# Fa# Sib Réb Sib Fa# Sol# Fa# — Do#

Tema B' Tresillos



Solb Lab Dob

Solb Fab Solb Solb Fab Re#

Arpeggio A'

arpeggio

Sib Solb Re# Fab Lab Sib Do#

OPINIÓN PERSONAL DE LA OBRA

Dentro del repertorio del arpa de pedales, esta es una obra compleja debido a que se necesitan realizar 250 movimientos en los pedales durante la obra, se requiere de un buen control y precisión al mover los pedales para no hacer ruidos, un buen análisis de la obra y muy buena memoria para aprenderse las progresiones armónicas con los cromatismos que hay.

Aun que esta obra fue compuesta originalmente para teclado, me parece que se adapta perfectamente al lenguaje del arpa por la cantidad de arpeggios y escalas que hay y que son una característica muy distintiva del arpa.

Esta obra me agrada por que tiene pasajes muy contrastantes y algunos muy expresivos, algunos tristes y otros alegres.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE INTERPRETACIONES

La *Fantasía en Mi Bemol Mayor* de Carl Philipp Emanuel Bach.

Este análisis compara las versiones de Florence Sitruk y Chantal Mathieu.

Versión de Florence Sitruk. Toca muy libre en general. Toca algunas notas que no están en la partitura en la sección B y acentúa algunas de ellas. A los tresillos de la parte B no les da el mismo valor pero va cantando esta sección, a pesar de eso se oye muy musical. Las secciones “arpeggio” las toca diferente, al parecer improvisa sobre los acordes que puso C.P.E Bach. Los mordentes que hace en el adagio son diferentes a los escritos. Corre en la escala antes de llegar a los tresillos de la sección B’. En general utiliza el rubato constantemente.

Algo que resalta de esta versión es el buen fraseo, la dinámica bien diferenciada y una ornamentación diferente a la marcada en la versión de Chantal pero agradable.

Versión de Chantal Mathieu. Esta versión es buena ya que es una fantasía libre para el intérprete, pero siendo estrictos en el análisis, cambia los valores de tiempo de las notas en gran parte de la obra y cuando llegan los silencios no les da el tiempo que les corresponde. Hay que recordar lo que decía C.P.E. Bach que hay que procurar darle el mismo valor a notas iguales y hacer rubatos pero no en exceso o controlarlos bien. Se oyen frisados en algunas partes.

Tomando en cuenta que C.P.E. Bach eliminó las barras de compás en algunas partes de sus fantasías para que fueran libres, no tan rígidas y se perdiera la intención de la obra, creo que Florence Sitruk toma en cuenta esto, además de las consideraciones de darle a notas iguales el mismo valor. Por lo anterior me parece que la versión de Florence Sitruk se apega más al estilo y a la interpretación correcta.

CONTEXTO HISTÓRICO: ROMANTICISMO

Las obras restantes del recital (*La Fantasia Op. 35* de Louis Spohr, *El Estudio no. 3* de Wilhelm Posse y las 3 obras seleccionadas de Elías Parish Alvars), según mi investigación se les cataloga dentro del contexto histórico del romanticismo.

El Romanticismo fue un movimiento literario y artístico que surgió en Alemania a finales del siglo XVIII, coincidente con el inicio de la Revolución Francesa en 1789 y propagado a otros países en las primeras décadas del siglo XIX, terminó más o menos en 1880, aunque en muchos lugares continuó hasta avanzado el siglo XX. La instauración del romanticismo en Alemania se vinculó a la toma de conciencia nacional como reacción contra Napoleón.⁸⁴ En Europa, el pueblo sentía que las revoluciones habían sido un fracaso y que todo seguía igual, en algunos países se produjo la desesperación ante la falta de patria y surgió el nacionalismo musical, inspirado en temas folklóricos de cada país. La música surgió como un medio de huída ante esta realidad y al mismo tiempo, como el modo favorito para la expresión de todos los sentimientos del hombre romántico.⁸⁵

Al periodo Romántico le precedió el Clásico y fue seguido por el Moderno. El Romanticismo rechazó las rígidas normas del clasicismo, modificándolas con un nuevo contenido y creando otras más elásticas que dieron cabida a las múltiples expresiones de la nueva sensibilidad, a lo exuberante, lo fantástico, lo exótico, lo melancólico, lo místico, lo misterioso y lo descriptivo. Se caracterizó por el predominio de la sensibilidad (las emociones y los ideales sociales) y la imaginación sobre la razón, así como por la exageración del individualismo, por ello, existen elementos tan variados y dispares y músicos cuyos lenguajes son tan diferentes.

84 A. Goléa, Enciclopedia Larousse de la Música. p. 1025

85 Emilio Casares Rodicio, *Música y Actividades Musicales*, Edit. Everest. 1998. España. p. 119

El Romanticismo tomó su inspiración en el arte de la Edad Media, en los modelos de las literaturas romances: las leyendas, los cantos cristianos y caballerescos. 86

Los representantes más destacados de este movimiento fueron:

En literatura, los alemanes Schiller y Heine, los ingleses Scott, Byron y Shelley; los franceses Lamartine, Hugo y Musset y los españoles Bécquer y Espronceda.

En pintura, Gericault, Delacroix, Ingres y Corot.

En la música, Beethoven, Chopin, Liszt, Berlioz, Mendelssohn, Parish Alvars y muchos otros. Beethoven viene a ser el puente con la época anterior, al romper en sus últimas obras los moldes establecidos por el clasicismo, fue una influencia muy importante para los compositores del siglo XIX. La literatura representó la referencia artística del romanticismo musical, por ejemplo Berlioz, Liszt con sus poemas sinfónicos o Wagner con sus óperas, se sintieron más inspirados por las lecturas de Shakespeare, Virgilio, Byron, Goethe y Hoffman que por los genios musicales del pasado y decían que no se trataba de expresar únicamente los sentimientos, sino también las ideas e incluso los mitos.⁸⁷

Emilio Casares Rodicio dice que el periodo Romántico es quizá la época más importante de la historia de la música, por la gran cantidad de músicos de gran talla que van a surgir ⁸⁸, los grandes avances y evolución en los instrumentos y técnicas de interpretación. Se vincula, no sin justificación, la valoración y el perfeccionamiento del piano al desarrollo del romanticismo. Mozart, Haydn y Beethoven fueron los precursores de este hecho, pero es en el siglo XIX cuando el piano alcanza su clímax en cuanto a expresividad y técnica con Chopin, Liszt, etc. y se convierte en el instrumento romántico por excelencia.

86 José Sobrino, *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*. CONACULTA. 2000 México pp. 412 y 413.

87 Ídem.

88 Emilio Casares Rodicio. *Op. cit.* p. 119

En esta época surge lo que se conoce como el recital de solista, que fue en principio el recital de piano, el poema sinfónico y el concierto del solista con orquesta. Por otro lado, el arpa fue un instrumento que se perfecciona también y alcanza un nivel comparable en expresividad y virtuosismo al del piano con Elías Parish Alvars. 89

Esta época fue testigo del culto al instrumentista virtuoso (Paganini, Liszt, Chopin, etc). La música instrumental tenía que ser capaz de expresar las más intensas emociones; aún siguió manteniendo fuertes lazos con la palabra, especialmente en la expresión de un poema, idea o leyenda en composiciones aun sin texto. 90

También ocurrió un cambio en la posición social del compositor y su audiencia. El compositor del siglo XVIII escribía por comisión para los patrones aristócratas, mientras que en el siglo XIX dependía de las audiencias en los conciertos urbanos (públicos) y llegó a ser idolatrado como el artista, el hombre genio. 91

89 A. Goléa, *Op. cit.* p. 1025

90 The New Enciclopedia Británica. 15 ed. William Benton Publisher. USA. 1978. Vol. 8 de 30 p. 655

91 Ídem.

CONSIDERACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS PARA EL PERIODO ROMÁNTICO.

El Romanticismo y sus reglas.

Los músicos del periodo romántico tenían un punto de vista distinto sobre la música en relación a los músicos de periodos anteriores y estaba condicionado por el romanticismo y los sueños que éste conlleva. El ego tenía una importancia suprema y veían el mundo de una manera egocéntrica. Yo soy el artista, yo soy el ejecutante, describo mi mundo interior. “*Soy distinto de los demás hombres, si no soy mejor, por lo menos soy distinto*”.⁹² De acuerdo con los ideales del romanticismo del siglo XIX, lo importante era la personalidad, y en consecuencia, esta era más importante que la música. Los ejecutantes tenían la obligación de demostrar su buen gusto, embelleciendo, improvisando o mejorando las notas que tenían delante. Nadie criticó esa costumbre en el siglo XIX. A Franz Liszt no le pareció mal y nunca pudo dejar de manipular la música de otros y jamás se preocupó mucho de lo que los demás hacían con la suya.⁹³

El pianista Kalkbrenner dejó algunas observaciones sobre la interpretación, interesantes en la medida en que indican cómo actuaban los ejecutantes de la época romántica. Aconsejaba tocar los pasajes ascendentes en crescendo y los descendentes en disminuyendo. La nota más larga en un compás debería ser la más fuerte. Todos los finales de los pasajes melódicos deberían tener un ritardando (esto parece ser lo que también hacía Beethoven). Un pasaje repetido debería siempre sonar diferente: si fuere fuerte la primera vez debe ser suave la segunda.⁹⁴ Yo coincidí con todo esto y creo que le da el carácter a la música romántica.

⁹² Harold Schonberg, *Los Grandes Pianistas*. Javier Vergara Editor. Argentina. p. 113

⁹³ *Íbid.* p. 117

⁹⁴ *Íbid.* p. 102

Tanto los cantantes como los instrumentistas, se tomaban libertades fantásticas en la interpretación. En relación a esto, Chopin comentó interesado en lo que un tenor llamado Rubini le hacía a la música. 95

“Produce sonidos auténticamente y no en falsetto, pero en ocasiones adorna demasiado y hace temblar su voz a propósito, además inserta trinos continuamente, aunque esto le hace conseguir más aplausos que cualquier otra cosa.”

Muchas veces los pianistas añadían octavas, extendían algunos acordes, cambiaban la armonía, agregaban cadencias nuevas, omitían algunas partes y/o reescribían otras y a veces cambiaban los matices (pianos, fortes, crescendos, etc.), según las pautas de hoy, esto es intolerable. La ejecución de estos artistas solía ser caprichosa, irregular desde el punto de vista rítmico, inexacta y egocéntrica. Sin embargo los estamos censurando por las mismas cosas que suscitaban el aplauso en el siglo XIX. Decían que para hacer interesante una idea musical había que variarla, por entero o en parte, cada vez que se repite. Las piezas cuya belleza depende de la recurrencia del tema- como los rondós, variaciones, polonesas, aires, y cavatinas con una segunda parte- se prestan especialmente a estos cambios. Estos deben introducirse con mayor abundancia y con una variedad y acento siempre crecientes. Sólo la exposición del tema inicial será mantenida en toda su sencillez. También decían que toda composición debe tocarse en el tempo prescrito por el compositor y que en casi todo renglón de música hay ciertas notas y pasajes que necesitan un pequeño ritardando o acelerando para hermostrar la lectura y acrecentar el interés. 96

95 Íbid. p. 118

96 Íbid. pp. 118 y 119

Czerny 97 permitía el uso del ritardando en los siguientes casos:

- Cuando retorna el tema principal.
- Cuando hay que separar una frase de la melodía.
- En notas largas fuertemente acentuadas.
- En una transición a un tempo diferente.
- Después de una pausa en el disminuyendo de un pasaje rápido.
- En un pasaje en crescendo.
- En la introducción o final de un pasaje importante.
- En pasajes “en los que el compositor o el ejecutante da rienda suelta a su fantasía” (esto puede significar en cualquier parte).
- Cuando el compositor escribe *Espressivo*. (Expresivo)
- Al finalizar un trino o una cadencia.

Uno de los ideales románticos lo constituyó el sonido, se esperaba que produjeran sonidos hermosos, podían lograr sonoridades fuertes sin dar grandes golpes. Sabían como fusionar los sonidos (legatos), cómo proyectar una melodía y hacerla cantar como un solo de violoncello. 98

Usaban el ritardando para anunciar segundos temas, secciones contrastantes, acelerandos para proporcionar mayor emoción, todo manejado de modo que se pierda el ritmo básico, se quiebre la línea o se desarme la arquitectura. A la fluctuación del tiempo se sumaba el conocimiento de cómo mover las líneas del bajo de una pieza. 99

97 Carl Czerny (1791-1857) Compositor austriaco, pianista y pedagogo, discípulo de Beethoven, Hummel y Clementi. Fue uno de los maestros más buscados por músicos como Liszt, Thalberg y otros. Compuso cerca de 1000 obras, entre las cuales merecen destacarse las pedagógicas, cuyos estudios son irremplazables en la técnica pianística (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*, Vol. 1 p. 325).

98 *Ibid.* p. 120

99 *Ibid.* p. 121

El rubato nunca debería ser una invitación a la anarquía. El secreto, tal como Chopin lo practicaba, es que siempre se mantenía el sentido de los valores de las notas individuales, fuera cual fuera el desplazamiento rítmico temporal. El ritmo podía fluctuar pero nunca el pulso métrico subyacente. En resumen, se puede variar todo lo necesario, pero siempre sin perder el compás básico. 100

Por otro lado, en lo que se refiere al aspecto técnico de ejecución, algo de lo que opinaban algunos músicos destacados:

Carl Czerny adquirió su mayor importancia como maestro, (Franz Liszt fue el más famoso de sus alumnos) decidió que en la práctica real no podía haber un método que pudiera aplicarse a todo. Esto abarcaba hasta la digitación, decía, que las manos difieren en cuanto a la forma, tamaño y estructura. Cada pieza de música, entonces, debía ser aplicada específicamente al caso individual. 101 Yo coincido con esto.

Chopin usaba una posición de las manos natural y simple y la digitación que le resultara más fácil, aun que fuera contra las reglas.102

100 Íbid. p. 131

101 Íbid. p. 88

102 Íbid. p. 132

LOUIS SPOHR

DATOS BIOGRÁFICOS



Louis Spohr (*Ludwig Spohr*). Compositor alemán, violinista y director de orquesta. Nació en Brunswick al norte de Alemania el 5 de abril de 1784 y murió el 31 de octubre de 1859 en Kassel. Su primer estímulo musical vino de sus padres; su padre era un flautista amateur y doctor en Brunswick y su madre era cantante y pianista. En 1786, su familia se mudó a Seesen (Alemania), donde recibió su primera instrucción en el violín con dos músicos de esa ciudad: J. A. Riemenschneider y Dufour, y muy pronto se encontró tocando música de cámara con sus padres en las noches. Dufour reconoció rápidamente sus talentos musicales y persuadió a sus padres para que lo enviaran a Brunswick donde tendría la posibilidad de una mejor instrucción; ahí tomó lecciones de violín con Gottfried Kunish y después con C. L. Maucourt, complementando sus estudios con un curso teórico con K. A. Hartung. 103

De pequeño mostró grandes aptitudes como violinista, dio su primer concierto a los 12 años en el cual tocó varias de sus composiciones. A los 15 años se incorporó a la orquesta del duque de Brunswick y tres años más tarde fue enviado, con el apoyo del duque, a realizar un viaje de estudios a San Petersburgo con el virtuoso violinista Franz Anton Eck 104, con quien estudió año y medio. Sus primeras composiciones importantes,

103 Stanley Sadie, *The New Grove's Dictionary*. Vol. p. 9-15

104 Franz Anton Eck (1774 -1804). Violinista alemán.

incluyendo su primer concierto para violín, datan de ese periodo. A su regreso el duque le animó a realizar una gira de conciertos por el norte de Alemania. 105

En 1803 regresó a Brunswick y escuchó un concierto del violinista Pierre Rode¹⁰⁶ que lo impresionó tanto que virtualmente copió el estilo de tocar de Rode durante los siguientes años. Poco después del concierto, Spohr hizo su debut oficial con gran éxito como solista y empezó a dar conciertos en varias ciudades de Alemania.¹⁰⁷ En 1804 un influyente crítico de música lo vio en algunos conciertos en Leipzig y quedó tan impresionado por su virtuosismo en el violín y por sus composiciones, que con sus comentarios le dio fama en toda Alemania.¹⁰⁸

En 1805 Spohr fue nombrado director de orquesta de la corte de Gotha, donde permaneció hasta 1812. Allí conoció a Dorette Scheidler¹⁰⁹, arpista de 18 años, con la que se casó en 1806. Spohr compuso numerosas obras para su esposa en los años siguientes, juntos formaron un dúo de violín y arpa que tuvo un considerable éxito e incluso realizaron una gira de conciertos por Italia, París y Londres. No obstante, su esposa abandonó su carrera cuando tuvieron hijos para dedicarse a ellos. En años posteriores, Spohr redujo sus apariciones públicas como violinista pero su fama como director le trajo muchas invitaciones para tomar a su cargo festivales y otros eventos. 110

105 http://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Spohr

106 Jaques Pierre Joseph Rode (1774 -1830). Compositor francés y violinista, profesor del conservatorio de París y primer violinista de Napoleón, celebre concertista por diversos países, incluida Rusia y España (1799) donde Boccherini escribió conciertos para él. Beethoven compuso la sonata Op. 96 para que él la interpretara. Como compositor, son estimados sus 13 conciertos y 24 caprichos para violín. Le debe mucho la técnica y desarrollo del violín (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 3 p. 113).

107 Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 10

108 http://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Spohr

109 Dorette Scheidler (1787-1834). Se le consideró como una magnífica arpista en su época, en las obras que compuso Spohr para ella, ya sean piezas de arpa sola, en duetos de arpa y violín o música de cámara, se puede notar que Dorette tenía un muy buen nivel de ejecución y conocía perfectamente las capacidades y los recursos técnicos del arpa para poder tocar estas obras, que eran compuestas para ella y tocadas durante las giras que hacia dicho matrimonio.

110 http://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Spohr

Después del periodo en Gotha, Spohr se trasladó con su mujer a Viena, donde fue director de la orquesta del *Teatro de Viena* de 1813 a 1815 y Dorette fue contratada como arpista principal. En esa época conoció a Beethoven, con el que mantuvo una relación amistosa. Dos años más tarde, aceptó el cargo de director de orquesta de la ópera de Francfort del Meno, lo que le dio la oportunidad de representar sus propias óperas, la primera de ellas, *Fausto*, que había sido rechazada en Viena. Spohr y su esposa se quedaron dos años en Francfort (1817-1819).¹¹¹

En 1820 se presentó en Londres, donde fue el primero en utilizar la batuta de director. Se dice que introdujo la batuta pero no era la liviana varilla que conocemos hoy, sino un largo bastón, cuya inusitada presencia amedrentaba a los instrumentistas, quienes temían recibir un garrotazo, si incurrían en cualquier error.

En 1822, por recomendación de Carl Maria von Weber¹¹², se le ofreció el puesto de maestro de capilla en la corte de Kassel donde permanecería hasta el final de su vida. Aquí la vida musical tomó un gran impulso bajo su dirección, particularmente en el campo de la representación de ópera. Allí estrenó en 1823 su segunda obra dramática titulada *Jessonda* y posteriormente, varias más de sus óperas. Ofreció *El Holandés Errante* en 1843 y *Tannhauser* en 1853, ambas de Wagner. También promovió algunas obras de los mejores compositores de su tiempo entre ellos Beethoven y de su ideal e ídolo, Mozart. Su repertorio abarcaba desde los cuartetos y conciertos hasta sinfonías y ayudó a resucitar obras maestras de Bach como *La Pasión según San Mateo*. Hacia el final de su vida fue agregando a su repertorio obras de Schubert, Schumann, Berlioz y Liszt entre otros.¹¹³

¹¹¹ Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 10

¹¹² Carl Maria von Weber (1786-1826). Compositor alemán, pianista y director de orquesta.

¹¹³ <http://www.hjck.com/compositor.asp?id=258226>

A dos años de la muerte de Dorette, en 1836, contrajo nupcias con la pianista Marianne Pfeiffer. Aún con las actividades propias de maestro de capilla, no dejó sus viajes y siguió dando conciertos ahora con su esposa Marianne, para quien también escribió algunas obras de piano y duetos de violín y piano para las giras que hicieron. 114

El interés en el oratorio fue una de las principales actividades de la burguesía durante la vida de Spohr, enfatizando lo heroico en materiales históricos y temas bíblicos como el Apocalipsis, que fue especialmente favorecido. Spohr fue elogiado en varias ciudades de Alemania e Inglaterra junto a Mendelssohn, por sus oratorios, por la originalidad de su armonía y su orquestación.115

Spohr fue uno de los personajes más interesantes de la música de su tiempo. Actuó con grandes triunfos en las principales capitales europeas, donde hizo célebres los llamados “trinos de Spohr”, que fueron una característica de sus composiciones. Fue un compositor prolífico que compuso más de 150 obras, aunque la mayoría no se interpretan en la actualidad. Entre las más apreciadas se encuentran sus 4 conciertos para clarinete, que después de los de Mozart y Weber, son considerados los más importantes en el género. Sus 15 conciertos para violín, alguno de los cuales fue interpretado por Paganini, aún tienen éxito entre el público actual, aunque resultan menos conocidos que los de otros compositores. Compuso nueve sinfonías, en ellas se refleja claramente la evolución que tuvo su estilo musical a lo largo de los años en los que las escribió.116

Algunas de sus mejores obras son música de cámara con instrumentos de viento, entre ellas destaca el *Noneto Op. 31* y el *Octeto Op. 32*. Compuso 34 cuartetos de cuerda, otros cuartetos y obras para diversos instrumentos, incluidos dúos para violín y arpa. Sus óperas fueron representadas con éxito durante el siglo XIX y bien entrado el siglo XX, “*Fausto*”, “*Zemire y Azor*” y “*Jessonda*”, son importantes no sólo para el desarrollo de Spohr como compositor, sino en la historia del mismo género.117

114 Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 11

115 *Íbid*, p. 12

116 *Ídem*

117 *Íbid* p. 13

Finalmente, también entre sus creaciones se hallan canciones, así como obras corales y una misa. Esta producción hace de él uno de los principales representantes del Romanticismo alemán, de ahí también el gran éxito de que gozó en vida, en particular en Inglaterra (donde incluso disfrutó de una apreciable celebridad póstuma), aunque tiempo después cayó en el olvido casi total. Hacia 1830-40 se le vio a veces como el heredero más auténtico de Haydn, Mozart y Beethoven.¹¹⁸

Fue miembro honorario de 38 sociedades musicales en Alemania y otras ciudades, entre las cuales destacan, las academias de Berlín, Viena y Bruselas. Fue galardonado con la distinción *Doctor Honoris causa* por la Universidad de Marburg, *Caballero de la Orden Pour le Mérite* y de *Maximiliano de Baviera*. En 1833 le fue erigido un monumento en Kassel, donde desde 1921 se encuentra también un museo en su honor.¹¹⁹

Spohr inventó el apoyo del mentón del violín (El "*berbiqui*" desmontable, *barbada* o *mentonera*) y sin duda fue uno de los mejores violinistas de la época romántica, muy distinto a Paganini en cuanto a su técnica. Su estilo marca profundamente la escuela de violín de todo el siglo XIX y parte de la primera mitad del XX. Entre sus escritos se encuentra un método de violín (*Violonschule*, 1831), el cual da testimonio de su importancia como maestro, numerosos violinistas de todas partes del mundo iban con él por sus lecciones, siendo los más famosos Hubert Ries, Ferdinand David y el nieto de Spohr, August Wilhelmj. También entre sus escritos se encuentra una autobiografía en 2 volúmenes (*Selbstbiographia*, 1860-61).¹²⁰

Fue un gran director de orquesta, uno de los pioneros en utilizar una batuta y poner letras en una partitura como ayuda en los ensayos. Sus últimos años de vida se vieron ensombrecidos por una fractura en su brazo izquierdo que le impidió tocar el violín, aun así la vida de Spohr estuvo siempre presidida por el éxito y el prestigio. ¹²¹

118 A. Goléa, Enciclopedia Larousse de la Música, p. 1122

119 Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 11

120 Ídem

121 A. Goléa, *Op. cit.* p. 1122

Fantasia para arpa en do menor, Op. 35

Mientras estuvo casado con la arpista Dorette Scheidler, compuso numerosas obras para arpa que eran interpretadas por su esposa. Entre las cuales destacan: “*Seis sonatas para arpa y violín*”, “*Las variaciones para arpa en Fa mayor sur l’air: Je suis encore dans mon printemps* (sobre una opera de Méhul)” y la *Fantasia Op. 35*,¹²² escritas para las giras de conciertos que él y su esposa realizaron juntos. Estas obras fueron pensadas para ser ejecutadas en el arpa de movimiento simple fabricada por Nadermann.¹²³

Spohr compuso dos fantasías para arpa, la primera en 1805, la cual se perdió y no se sabe la tonalidad y la segunda es la *Fantasia para arpa en do menor, Op. 35* compuesta en 1807, aunque otros la fechan en 1816, ya que fue publicada en este año. ¹²⁴

La *Fantasia para arpa en do menor, Op. 35* es de las primeras grandes obras hechas para el arpa de pedales y forma parte del repertorio arpístico que se toca frecuentemente por su virtuosidad y por que muestra un gran uso de los recursos sonoros del arpa.

Influido notablemente por la música de Mozart, Spohr transformó esa influencia en un estilo clásico tardío con muchos elementos propios del Romanticismo. Esta obra es representativa de Spohr quien al igual que otros compositores como Ludwig van Beethoven, es un puente de transición entre el periodo Clásico y el Romántico.

“*La Fantasia para arpa en do menor, Op. 35*. Es una obra de gran brillantez, con una clara expresión sentimental que nos marca los inicios del romanticismo.”¹²⁵

“*La Fantasia para arpa en do menor, Op. 35*. Es una obra elegante y sobria, aunque de gran complejidad técnica para el intérprete. En su estructura general, presenta un sólido equilibrio en la forma y en el tratamiento de los materiales propuestos.”¹²⁶

122 Jane Weidensaul. *Louis Spohr's Works for Harp*. American Harp Journal. Summer 1982 p. 35-39

123 Stanley Sadie, *Op. cit.* p. 12

124 Jane Weidensaul. *Op. cit.* p. 38

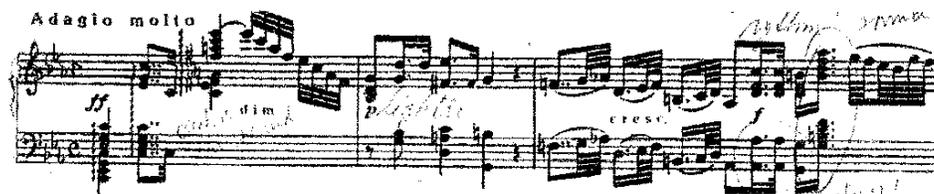
125 [G. León, *Olga Erdeli*.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

Forma A B C D E C 'D 'A' B ' Coda

A	BC	D	E C'	D'	A'	B' Coda
Adagio molto	Allegretto	Allegro	Allegretto	Allegro	Adagio molto	Allegretto
Tonalidad c	c	c	cCc	c	c	c

Sección A



Sección B



Sección C

Musical score for Section C, consisting of two systems. The first system shows a piano accompaniment with a handwritten *Ab* marking. The second system is a grand staff with piano and bass clefs. It includes markings for *a tempo*, *dim.*, *rit.*, *p*, and *pp*. Handwritten notes *Ab* and *Gb* are present in the bass line, along with the phrase *con la mano* written in cursive.

Sección D

Musical score for Section D, a grand staff with piano and bass clefs. The tempo marking *Allegro* is circled. The score includes dynamic markings *pp* and *pp*. There are handwritten annotations in the left margin, including the word *more*.

Sección E

Musical score for Section E, a grand staff with piano and bass clefs. The tempo marking *Allegretto* is boxed. The score includes dynamic markings *p* and *p*. Handwritten annotations include *con la mano* and various chord symbols such as *Ab*, *Bb*, *Ab*, *Ab*, *Cb*, *Ab*, and *b*.

Los recursos que utiliza en esta obra son:

Arpeggios, estacatos, trinos, sonidos apagados (etouffés), sonidos armónicos, bajos de Alberti, cambios de registro en la melodía y maneja un contraste entre los estacatos y los armónicos en algunas frases.

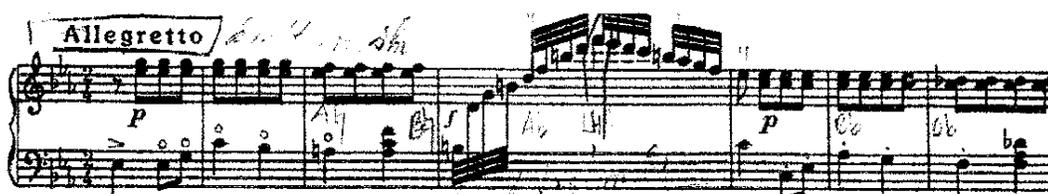
↓ Estacatos



A musical score snippet showing two staves. The upper staff contains several chords marked with a downward arrow and the word 'Estacatos'. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking 'P' is visible on the left.

↑ Bajos de alberti

Allegretto



A musical score snippet for 'Allegretto'. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff features a characteristic Alberti bass pattern. A dynamic marking 'P' is present.

↑ Contraste de armónicos y estacatos ↑ en la parte del bajo.

tempo



A musical score snippet showing two systems. The first system has a melodic line with slurs and fingerings. The second system shows a change in register for the melody. Dynamic markings 'P', 'sf', and 'p' are used. The word '(etouffez)' is written below the first system.

↑ Cambios de registro en la melodía.
(En el primer sistema en la voz de arriba y en el segundo en el bajo)

OPINIÓN PERSONAL DE LA OBRA

Esta obra está muy bien escrita para el arpa como algunas otras obras de Spohr para este instrumento, debido a que Dorette lo ponía al tanto de los pasajes que se podían tocar y cuáles no.

Es interesante por que Spohr utiliza muy bien los recursos del arpa, aun que se siente un poco la influencia de que es violinista y en ciertos pasajes se refleja esto más explícitamente, con apoyaturas que son clásicas en la ejecución del violín.

Su estilo es el propio de la época, apegado en un principio a las formas clásicas, pero enriqueciéndolas con una poderosa carga sentimental.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE INTERPRETACIONES

de la *Fantasía para arpa en do menor*, Op. 35

Versiones de Naoko Yoshino, Elizabeth Hainen y Ángel Padilla Crespo.

Versión de Naoko Yoshino. Utiliza un pulso de = 64 en el adagio y hace algunos rubatos en el al final de frases. Varios acordes de tres notas o más los hace arpegiados aun que no estén señalados. En el adagio cierra los trinos al final y los hace de abajo hacia arriba, no salta de un trino a otro si no lo prepara, es diferente esta versión en los trinos en cuanto a la mayoría de las otras versiones que he oído. Al parecer los últimos dos arpegios antes del Allegretto los hace un poco más lentos.

En el Allegretto mantiene un pulso de = 94, las apoyaturas en esta versión no me agradan mucho en cuanto al fraseo, las siento demasiado duras.

No se notan mucho los matices en los arpegios del Allegro.

Versión de Elizabeth Hainen. Empieza el adagio con el bajo y luego da el acorde. Maneja un pulso de = 66, lo cual la hace una versión rápida siendo que dice *adagio molto*, aunque es inestable el pulso en la primera parte, sí lo mantiene en la segunda y sigue las indicaciones en cuanto a los matices. Los trinos los hace de abajo hacia arriba aunque el primer trino lo alarga un poco más.

En el Allegretto mantiene un pulso de = 95 aunque corre en el compás 8. En el compás 22 omite el acompañamiento del bajo de Alberti solo toca el trino acompañado por un arpeggio. En el compás 31, 32 y 33 no toca bien el ritmo que viene escrito, espera un poco en el segundo octavo de cada compás. Ya al final en la coda corre un poco. Sigue bien las indicaciones en la partitura salvo en los puntos anteriores.

Versión de Ángel Padilla. Utiliza un pulso de = 57 aunque no es muy estable, maneja bien el fraseo, los trinos los empieza de arriba hacia abajo, hace un acelerando en los estacatos del compás 5. Aunque no hace medidos los trinos en cuanto al mismo número de notas por tiempo, los hace buscando darle un fraseo agradable, algunos los hace más rápidos y otros con un ritmo diferente, pero impecables. Utiliza ritardandos en finales de frase.

En el allegretto maneja un pulso de = 92 aunque también no es muy estable. Maneja muy bien el ritmo de 3 contra 2 en este movimiento resaltando más los apagados en la mano izquierda.

En los arpeggios del Allegro hace ritardandos al final de cada frase y marca bien los matices.

En el siguiente Allegretto en el compás 4, 8 y 12 mete en 3 tiempos de octavo lo de 4 tiempos de octavo.

Al final, en la coda hace un acelerando y agrega en el último acorde más notas en la mano derecha.

Considerando estas versiones me parece que la versión de Ángel Padilla se acerca más al estilo romántico de interpretación, tomando más en cuenta el carácter de los tiempos (*adagio*, *allegretto* y *allegro*) y el fraseo no tan medido y rígido de las normas académicas.

WILHELM POSSE (1852-1925)

DATOS BIOGRÁFICOS

Arpista y compositor alemán, nació en Bromberg el 15 de octubre de 1852 y murió en Berlín el 20 de junio de 1925. Inició su formación musical con su padre, un flautista virtuoso y músico militar, pero él tomó el arpa y empezó su carrera artística a temprana edad. Su primera aparición como arpista fue en 1860, cuando tenía solo ocho años de edad, en la representación de una ópera italiana en Berlín acompañando a la famosa cantante Adelina Patti. Después de una gira de conciertos en el sur de Rusia (1863-1864) con su padre, estudió en la academia Kullak en Berlín (1864-1872) con Louis Grimm¹²⁷. Fue arpista principal de la Orquesta Filarmónica de Berlín y de la Orquesta de la Ópera de 1872 hasta 1903 y recibió el nombramiento real de arpista del Emperador. En 1890 fue nombrado maestro de música dentro del personal de la *Royal Berlin Hochschule* puesto que ocupó hasta 1923. Fue uno de los primeros en usar el arpa Lyon-Healy, demostrándolo en Brunswick en 1895 (aunque pudo haber sido una vez antes en Europa: en Ámsterdam un año antes). ¹²⁸

¹²⁷Louis Grimm (1821-1882) Arpista alemán, hijo de Karl Grimm (constructor de instrumentos de cuerda y arpas). Estudió arpa con Joseph Hasselmans en el conservatorio de Stuttgart y perfeccionó su técnica con Elías Parish Alvars en Leipzig. Se le considera como el fundador de la escuela de arpa de Berlín. Compuso varias obras para arpa pero no fueron publicadas. Algunos de sus alumnos fueron Rosalía Spohr (Sobrina de Louis Spohr), Albert Zabel, Franz Poenitz, Wilhelm Posse y Ferdinand B. Hummel (Véase Stanley Sadie, *The New Grove's Dictionary*. Vol. p. 735).

¹²⁸ S. Sadie, *The New Grove's Dictionary*. Vol. 15. pp. 152 y 153.

Franz Liszt¹²⁹ consideró a Posse como el más grande arpista después de Parish Alvars, pero no es claro exactamente cuándo conoció Liszt a Posse. Sin embargo, hay evidencia de que Liszt estuvo muy impresionado en cómo éste disponía de los recursos técnicos y tonales de su instrumento y consultaba con él las partes orquestales de arpa de sus obras. Posse también destacó en el trabajo de la transcripción, y Liszt, quien tuvo una gran estimación por el arpa, prefiriendo a veces para algunas de sus obras el delicado tono etéreo de este instrumento al del piano, le sugirió a Posse varias de sus obras de piano para que las transcribiera para el arpa.¹³⁰ El *Ángelus* de *Annes de pélerinage*, *Tres Nocturnos* (the *Liebesträume*) y *Consolations* de Liszt, fueron publicadas en transcripción para el arpa por Posse, así como también obras de Chopin¹³¹: tres *Estudios* (*Op. 10 nos. 5 y 11*, y *Op. 25 no. 1*), la *Fantasia-impromptu Op. 66* y la *Mazurca Op. 24 no. 1*.¹³²

No solo se movió entre lo más selecto de los círculos sociales y musicales de Berlín, también fue un visitante regular de Weimar durante la vida de Liszt y después de la muerte del pianista (1886). Era respetado por los músicos más importantes y considerado el maestro más destacado de su instrumento.¹³³

Posse compuso *Ocho Grandes Estudios de Concierto* para arpa, que como era de esperar, tienen fuertes reminiscencias de Liszt y de Chopin. Estos estudios fueron utilizados en el conservatorio de París, como método de enseñanza para el instrumento.¹³⁴

Strauss¹³⁵ también conoció a Posse y le escuchó tocar los *Ocho Grandes Estudios de Concierto*, que no solo lo instruyeron técnicamente para escribir las partes de arpa de sus obras orquestales, sino que lo fascinaron musicalmente.¹³⁶

129 Franz Liszt (1811-1886). Compositor húngaro, el más grande pianista de todos los tiempos (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos* Vol. 2 p. 270).

130 Haydn Atterbury. "Wilhelm Posse de Berlin", *Harp News*, iii/7 (1960-1964). p. 6

131 Frederic Chopin (1810-1849). Compositor polaco y uno de los más celebres pianistas de la historia.

132 S. Sadie, *Op. cit.*, pp. 152 y 153

133 Haydn Atterbury. *Op. cit.* p. 7

134 Ídem

135 Richard Strauss (1864-1949). Compositor y director alemán.

136 Haydn Atterbury. *Op. cit.* p. 7

Otros trabajos pedagógicos de Posse incluyen *Sech Kleine Stucke* (6 pequeñas piezas), *Drei Etuden* (3 estudios musicales) y *Sech Kleine Etuden* (6 pequeños estudios), todos publicados en Leipzig. Compuso algunas obras para arpa sola entre las cuales destacan el *Valse Caprice*, *Tarantella*, *Improvisationen*, *Zwei Waltzer*, una edición para arpa del *Carnaval de Venecia* y una edición de las *Variaciones para Arpa, Op. 36* de Louis Spohr.¹³⁷

Tuvo más fama como maestro, siendo extremadamente estricto técnicamente pero amable y paciente, y les enfatizaba a sus alumnos una buena sonoridad para basar una buena técnica. Su estilo de ejecución ha sido tomado por los arpistas Alexander Sleybuskin, Maria Korchinska y Vera Dulova.¹³⁸

Posse fue verdaderamente un gran artista, pero a pesar de sus distinguidos nombramientos y alta reputación como un virtuoso y maestro, su fama no fue tan difundida sobre todo por que nunca utilizó publicidad para explotarse.¹³⁹

137 Catalogo Lyon & Healy.

138 S. Sadie, *Op. cit.* p. 152.

139 Haydn Atterbury. *Op. cit.* p. 7

EL ESTUDIO DE CONCIERTO

Un estudio es una composición destinada a mejorar la técnica de un intérprete mediante el aislamiento de dificultades especiales y la concentración de sus esfuerzos en superarlas, un solo estudio suele centrarse en un único problema técnico. En su acepción actual, el estudio se encuadra entre el ejercicio, una fórmula breve no concebida como una composición formal, y el estudio de concierto, que puede funcionar como una pieza de música independiente.¹⁴⁰

La designación de estudio se encuentra raramente antes del siglo XIX, aunque una buena parte de la música para teclado anterior que no se considera en la actualidad por regla general como didáctica, fue compuesta originalmente al menos en parte para ayudar a perfeccionar la técnica. Este propósito queda explícito en obras como *el Clave Bien Temperado* de Bach y en otros ejercicios para el clave de Domenico Scarlatti, e implícito en un amplio espectro de piezas denominadas únicamente preludio, tocata y términos semejantes.¹⁴¹

Los compositores del siglo XIX encontraron mayores posibilidades musicales en el estudio, cuyo desarrollo dio lugar a lo que se denomina habitualmente el estudio de concierto, con ello se perpetúa simplemente hasta cierto punto la antigua tradición de composiciones con posibilidades didácticas. Los estudios de Chopin son los ejemplos más antiguos, seguidos por los de Scriabin, Debussy y muchos otros. ¹⁴²

En la tradición Lisztiana, el estudio de concierto pasa a ser una demostración de virtuosismo triunfal en un concierto público como un medio para alcanzarlo.¹⁴³

¹⁴⁰ Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*. pp. 407 y 408

¹⁴¹ Ídem

¹⁴² Ídem

¹⁴³ Ídem

ESTUDIO DE CONCIERTO NO. 3

No se sabe con exactitud en que año Wilhelm Posse compuso la serie de *Ocho Estudios de Concierto*, pero se sabe de su gran labor como maestro y de la finalidad que tienen pedagógicamente estos estudios.

El *Estudio no. 3* plantea básicamente dos problemas: el ligado rápido de octavas quebradas en tresillo hacia arriba y hacia abajo por segundas o en salto de terceras, cuartas, y en menor grado en quintas, sextas y octavas, y el ligado de octavas en forma de glissado hacia abajo con una sola mano.



ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

Empieza con un *Allegro* a manera de introducción exponiendo el motivo principal del estudio (ligado de octavas) por segundas y continúa con un *Allegretto* exponiéndolo ahora con algunos saltos de terceras y cuartas, para después empezar con el tema principal, desarrollarlo y posteriormente repetirlo dos veces con algunas variantes en el desarrollo como se muestra en la siguiente estructura.

Introducción	A	A'	punte	A''
1-12	13 - 23	24 - 48	48 - 51	52 -72

En forma más seccionada:

Intro	A	B	A'	c	d	punte	A''	E
1-12	13-18	19-23	24-29	30 -39	40-48	48-51	52-	56-72

Introducción



Tema principal



OPINIÓN PERSONAL DE LA OBRA

Este estudio es uno de los más difíciles dentro de esta serie de ocho estudios de concierto, ya que exige del intérprete una muy buena condición técnica y precisión debido a los problemas planteados.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE INTERPRETACIONES

del *Estudio de Concierto No. 3* de Wilhelm Posse.

Versiones de Marie Pierre Langlamet y Susann Mildonian.

Versión de Marie Pierre Langlamet. Mantiene un pulso de ♩ = 156 en toda la obra saliéndose un poquito en donde se encuentran las escalas en octavas descendentes con una mano aun que no lo hace notar mucho, maneja bien los matices. Es una estupenda versión.

Versión de Susann Mildonian. Lo toca un poco más lento a comparación de la versión de Marie Pierre Langlamet, en pulso de ♩ = 148, hace algunos ritardandos al final de frase. No es muy estable el pulso pero es una buena versión.

Me agrada mucho la versión de Marie Pierre Langlamet y considero que es una de las mejores que se han grabado.

ELÍAS PARISH ALVARS (1808 -1849)

DATOS BIOGRÁFICOS



Parish Alvars ha sido uno de los mejores arpistas de todos los tiempos, llegó a desarrollar una técnica tan formidable que según decían, podía tocar conciertos de Beethoven y sonatas de Chopin en el arpa. Hizo muchas innovaciones en cuanto a efectos y técnicas para el arpa. Compuso cerca de 100 obras para este instrumento, incluyendo algunos conciertos y una sinfonía, realizó giras por toda Europa con mucho éxito y fue muy respetado por músicos como Liszt, Berlioz, Paganini, Mendelssohn y muchos otros músicos importantes. Berlioz quedó tan maravillado con la manera de tocar el arpa de Parish Alvars que se refirió a él como “el Liszt del arpa” y aplaudió el empleo que hacía de los armónicos en sus obras y la limpieza de sonido conseguida con el uso de las enarmonías, que resultaban sencillas gracias a las posibilidades del arpa de pedal de doble movimiento. Algunos críticos de su época lo llamaron el Paganini del arpa.

Sin embargo, la información biográfica que se encuentra en diccionarios o enciclopedias de música y músicos en relación con él es muy pequeña y algunas veces contradictoria. Buscando su nombre en algunos diccionarios en los cuales uno supone que son muy completos, confiables, imparciales e infalibles, a veces ni siquiera aparece.

Mencionando algunos ejemplos de las contradicciones en torno a este personaje tenemos:

- Francois-Joseph Fétis (1784-1871) en *Biografía Universal de Músicos*¹⁴⁴ dice: Parish-Alvars, (Élie) célebre arpista y distinguido compositor, nació en Londres en 1816, de familia judía.

Hay cuatro errores en esta biografía, según Ann Griffiths, quien hizo una amplia investigación sobre la vida de Elías Parish Alvars, sobre su carrera y su desarrollo como músico y compositor.¹⁴⁵ Los errores radican en que: no es correcto el guión puesto en su apellido, no nació en Londres, no nació en 1816 y no fue judío.

- Tenemos otro ejemplo en la cuarta edición del *Grove's Dictionary*¹⁴⁶ de Henry Hadow:

Parish-Alvars, Elías. Nació en Teignmouth el 28 de Febrero de 1808 y murió en Viena el 25 de enero de 1849, fue judío.

Tenemos de nuevo el guión en su apellido y la información de que era judío. (En esta instancia, los lugares y las fechas de nacimiento y muerte son correctas según Griffiths).

- *The Dictionary of Musicians*¹⁴⁷ de W. J. Baltzell señala que nació en 1810 y que fue judío.

144 Francois-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Tomo 6 de 8, pp. 454 y 455

145 Ann Griffiths, "Elias Parish Alvars (1808-1849)" *American Harp Journal*, Vol. 9 No. 1, summer, 1983 p. 18

146 Ann Griffiths, *Op. cit.* p. 19

147 W. J. Baltzell, *Dictionary of Musicians*, Olliver Ditson Company Boston 1911. No hay no. de pag.

- Percy A. Scholes en el *Diccionario Oxford de la Música* 148anota como el año de su nacimiento 1810 y su apellido con el guión.

Héctor Berlioz¹⁴⁹ es otro que pone un guión en el nombre de Parish-Alvars, en su *Tratado de Instrumentación*.¹⁵⁰

Se puede ver en un autógrafo que dio para la firma de *Artaria* en Viena, alrededor de 1840, que el propio Parish Alvars no puso el guión en su apellido. Libros de la compañía *Erard* ponen su apellido sin el guión; toda su música publicada durante su vida y la publicada después de su muerte en ediciones hechas por el arpista John Thomas también sin el guión.¹⁵¹

De acuerdo con la investigación de Griffiths:

- Elías Parish Alvars nació el 28 de febrero de 1808 en Teignmouth, en el condado de Devon, Inglaterra. Su padre, Joseph Parish, era organista de la Iglesia de San Jaime al oeste de Teignmouth.

En los registros de la iglesia en Teignmouth aparece simplemente como:

Eli Parish, hijo de Joseph y Mary Ann Parish.

Bautizado el 13 de Marzo de 1808.

Con lo cual son inmediatamente perceptibles tres puntos:

- (1) Su apellido fue Parish sin el adicional Alvars.
- (2) Su nombre bautismal fue Eli, no Elías.
- (3) Que él era de fe protestante no Judío.

148 Percy A. Scholes, *Diccionario Oxford de la Música*, tomo II de 2, 10ª. Ed. 1984 Edhasa p. 991

149 Héctor Berlioz (1803-1869). Compositor, director y crítico musical, ganó el premio de Roma en 1830 en su tercer intento, fue uno de los más grandes reformadores de la orquesta buscando sonoridades nuevas y agrandándola enormemente, escribió sus memorias y un interesante *Tratado de Instrumentación* (Véase M. Randel, *Diccionario Harvard de Música*, Edit. Diana p. 65).

150 Héctor Berlioz y Richard Strauss, *Tratado de Instrumentación*, Dover Publicaciones 1991, p. 142

151 Ann Griffiths, *Op. cit.* p. 19

El primer punto lo confirma una referencia en el periódico inglés *The Musical World* en 1842, el cual manifiesta que Parish Alvars fue muy conocido en Londres años atrás como Mr. Parish.

El segundo punto, exactamente el por qué o cuándo adoptó la forma larga de Elías por Eli, no puede ser explicado claramente y sólo se sostiene por algunas conjeturas. Se agregó el Alvars en la década de 1830, aunque no queda muy claro el por qué, se dice que en homenaje a algún patrocinador (mecenas), aun que no se sabe con exactitud quién.

El tercer punto puede ser establecido fácilmente por un documento firmado por su esposa, Melany Lewy después de su muerte el cual hace constar “Religión protestante.”¹⁵²

Sus primeros estudios de arpa fueron en Londres con Francois Dizi (1780-1840)¹⁵³, Nicolás Charles Bochsa (1789-1856)¹⁵⁴ y Théodore Labarre (1805-1879)¹⁵⁵. Dizi y Bochsa, ambos eran arpistas franceses renombrados como virtuosos, habían viajado a Inglaterra después de la Revolución francesa y fueron muy conocidos por enseñar ahí en el periodo de 1824 a 1827.¹⁵⁶

152 Ídem

153 Dizi arribó a Londres en 1796 y fue el arpista más conocido en Inglaterra por un periodo de más de 30 años, hasta su eventual regreso a Francia en 1830. Fue igualmente reconocido como un gran compositor y maestro (véase Ann Griffiths, “*Elias Parish Alvars (1808-1849)*” en *American Harp Journal*, Vol. 9 No. 1, summer, 1983 p. 22).

154 Bochsa llegó a Inglaterra en 1817 y fue muy importante en el mundo musical como arpista y director. Cuando la Real Academia de Música fue abierta en 1821 tuvo mucho éxito no sólo como profesor de arpa sino también como secretario general de esa institución (véase Ann Griffiths, “*Elias Parish Alvars (1808-1849)*” en *American Harp Journal*, Vol. 9 No. 1, summer, 1983 p. 22 y 23). Como dato curioso, Bochsa estuvo en México entre 1840 y 1841 según investigaciones del musicólogo Karl Bellinghausen (Véase C. M. Rodríguez Álvarez, *Concierto didáctico “La Música para arpa de Claude Debussy”*, UNAM, p. 8).

155 Labarre estudió arpa en París con Cousineau, Naderman y Bochsa; había sido alumno de composición de Boiëldieu y había ganado el segundo lugar en el premio de Roma en 1823. También había ganado el título de campeón en dinámica en el arpa de doble acción de *Erard*. Labarre arribó a Inglaterra en 1824, con una distinguida carrera como arpista solista dando conciertos en diferentes ciudades y conciertos anuales en Londres. Sus giras extendieron su reputación y fue considerado como el arpista más destacado que entonces trabajaba en Inglaterra (véase Ann Griffiths, “*Elias Parish Alvars (1808-1849)*” en *American Harp Journal*, Vol. 9 No. 1, summer, 1983 p. 23).

156 Moya Wright. *Harp History “Elias Parish Alvars (1808-1849) The Legend and the Legacy”*, WHC Review. Fall 1999. p. 23

Parish Alvars utilizó el pseudónimo de Albert Alvars por un tiempo y publicó algunas de sus primeras composiciones con este nombre entre 1828 y 1831.¹⁵⁷

Su primera gira por Europa fue en 1830, tocando en Bremen, Hamburgo y Magdeburg, Alemania. Después, regresó a Londres y empezó a estudiar con Labarre, una decisión que tendría una profunda influencia en su carrera.

De acuerdo con Fétis, fue después de su contacto con Labarre, cuando el joven Elías cambió su estilo de tocar y asumió “la gran manera y poderosa sonoridad que lo distinguió de otros artistas.” Él también dijo que había experimentado con toda una gama de nuevos efectos y técnicas durante este periodo de estudio avanzado. Labarre era sólo 3 años mayor que Parish Alvars y tal vez su relación fue más de amistad y mutuo intercambio de ideas que una relación maestro-alumno.¹⁵⁸

En 1833 dio algunos conciertos en Italia y compartió un concierto con John Field¹⁵⁹ en Milán. Probablemente empleó algo de tiempo en el norte de Italia, tocando, enseñando y asistiendo a funciones de ópera, las cuales tendrían gran influencia en sus composiciones maduras. En 1834 se mudó a Viena donde estableció su lugar de residencia para ir y venir de sus giras y de inmediato se ganó la aclamación como ejecutante virtuoso. Su primera composición publicada con el nombre de Elías Parish Alvars fue en 1836, por la prestigiada firma Vienesa Artaria con el No. 3097 de su catálogo (Parish Alvars Opus 29 –*Tema Original Variado Precedido de una Introducción*).¹⁶⁰

Es claro que obtuvo de inmediato su entrada a los círculos aristocráticos, tocando en algunos conciertos y eventos de la nobleza y dedicando algunas de sus obras a personajes vieneses y a la nobleza europea. Entre algunas obras de este periodo destacan, la *Marcha Favorita del Sultán. Op. 30*, las *Grandes Variaciones Sobre un Tema de Bellini “Norma*,

157 Floraleda Sacchi, *Elías Parish Alvars (1808-1849)* Harpa No. 30 Spring 1999. pp. 20 y 24

158 Moya Wright. *Op. cit.* p. 23

159 John Field (1782-1837). Compositor y pianista irlandés, más conocido por ser el primer compositor en escribir nocturnos.

160 Ann Griffiths, *Op. cit.* p. 23

*Op. 36, los Romances Sin Palabras, la impresionantemente virtuosa Gran Fantasía Sobre un Tema de “Moise” y la Fantasía Sobre un Tema de “Oberon”.*¹⁶¹

Debió haber visitado Londres de nuevo alrededor de 1837-1838, donde le fueron publicadas varias composiciones importantes; entre ellas el *Concertino, Op. 34* y la *Fantasía Op. 35*, dedicada a Thalberg¹⁶². A finales de 1838, regresó a Viena y compuso el *Dúo para Arpa y Piano Op. 39* junto con Carl Czerny. Parish Alvars también fue un pianista consumado y escribió varias obras para piano durante el transcurso de su carrera, incluyendo al menos tres dúos con Czerny. Se casó con su alumna Melani Lewy alrededor de ese tiempo y comenzó un periodo de extraordinaria creatividad, no solo en ejecución sino también en composición.¹⁶³

A finales del siglo XVIII y principios del XIX era considerado como una parte necesaria de la educación, hacer un viaje o gira por toda Europa y visitar algunas ciudades cercanas, no sólo para ampliar su formación, sino también para ver a otros artistas y darse a conocer. Siguiendo los ejemplos de Byron y Séller, escritores, músicos y artistas, todos viajaban extensamente, trayendo y llevando sus impresiones de sus viajes e incorporando esas nuevas y exóticas influencias en sus obras.¹⁶⁴

Viajó a ciudades del este del Mediterráneo de 1838 a 1842, dando muchos conciertos para la nobleza y mientras tanto, perfeccionaba su propia técnica. A su regreso publicó *El Viaje de un Arpista en Oriente, Op. 62* (una colección de piezas basadas en melodías folklóricas de las regiones que visitó). La colección parece muy ligera pero fue típica de los “viajes”, e indudablemente fueron escritas para satisfacer la expectativa de audiencias ansiosas por melodías con un sabor “oriental”. Lo que es importante es que el

¹⁶¹Moya Wright. *Op. cit.* p. 23

¹⁶²Sigismund Thalberg (1812-1871). Compositor suizo y uno de los más celebres pianistas románticos. Deslumbró en París a Franz Liszt en 1835 y luego a todos los públicos de Europa y de América. Sus composiciones están impregnadas del virtuosismo instrumental de salón con arpegios y arabescos repartidos entre ambas manos. (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*, Vol. 3 p. 263).

¹⁶³Moya Wright. *Op. cit.* p. 26

¹⁶⁴Ídem

tiempo del viaje le permitió a Parish Alvars explorar y expandir su virtuosa técnica y su estilo compositivo para cuando regresó a Viena.¹⁶⁵

Después de escuchar a Parish Alvars en un concierto en Dresden, Berlioz señaló:

“El hombre es el Liszt del arpa. No se puede concebir toda la delicadeza, su toque original grandes efectos y sonoridades sin precedentes que logra producir en un instrumento a veces tan limitado.”¹⁶⁶

En Mayo de 1842 compró su primera arpa de doble acción de Pierre Erard, modelo “Gótico”. La adquisición de este instrumento construido más robustamente y mecánicamente superior, parece haber sido significativa; ya nombrado como uno de los más grandes virtuosos del instrumento, desarrolló algunas técnicas innovadoras, integrando enarmonías y efectos por medio de los pedales y habilidades en digitaciones en una forma completamente sin precedente.¹⁶⁷

Giras regulares por toda Europa e Inglaterra tuvieron lugar en los siguientes pocos años con grandes elogios. Liszt¹⁶⁸, Thalberg, Czerny y Paganini¹⁶⁹ lo escucharon tocar y comentaron su impresionante virtuosismo, además fueron influenciados claramente por sus técnicas compositivas.¹⁷⁰

165 Ídem

166 Ídem

167 S. Sadie, *The New Grove's Dictionary*. Vol. 19 p. 126

168 Franz Liszt (1811-1886). Compositor húngaro, el más grande pianista de todos los tiempos (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos* Vol. 2 p. 270).

169 Nicolo Paganini (1782-1840). Compositor y el más grande violinista de todos los tiempos, fue niño prodigio que sorprendió a toda Europa. Su técnica fue tan asombrosa que algunos creían que venía de un pacto con el diablo; por eso ciertas gentes supersticiosas se santiguaban a su paso y hasta la misma iglesia, recelosa de su ortodoxia, denegó su sepultura eclesiástica, al morir dejó una gran fortuna (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*, Vol. 3 p. 10).

170 Moya Wright, *Op. cit.* p. 26

En sus viajes, conoció a Mendelssohn¹⁷¹ en Leipzig en 1843 y fue influenciado por su estilo compositivo. En sus últimas obras muestra una nueva claridad de línea melódica y facilidad armónica. Esto es particularmente evidente en su *Concierto, Op. 81*, y el *Concertino Para Dos Arpas, Op. 91*, escrito en 1844.

En 1844 tuvo varias lesiones, provocadas por una caída mientras escalaba el Vesuvio, que fueron lo suficientemente serias para incapacitarlo e impedirle tocar por dos meses. Sin embargo, en este año aparecieron tres nuevas piezas para arpa sola inspiradas durante esta visita en Italia, la famosa *Serenata, Op. 83*, el brillantemente concebido *Gran Estudio de Concierto en imitación de la Mandolina, Op. 84*, y el *Papagayo, Recuerdo de Nápoles, Op. 85*. Una vez recuperado de sus lesiones, retomó su carrera de concertista con gran éxito en sus giras en Inglaterra, Alemania, Francia e Italia, volviendo triunfante a Viena en 1847, donde fue condecorado con el título de Virtuoso de la Corte Imperial y Profesor Honorario en el Conservatorio de Viena.¹⁷²

Su última o una de sus últimas apariciones prominentes fue en un concierto con sus propias composiciones en la sala de conciertos más grande de Viena el 2 de enero de 1848, lo que ratifica su inmensa popularidad y el reconocimiento no sólo como ejecutante sino como compositor. Aparte de obras de solo de arpa, el concierto incluyó un concierto para arpa, una obertura inspirada en un poema dramático *Manfred* por Byron y una nueva sinfonía. Después de eso su salud empezó a declinarse constantemente y un año después murió en su casa ubicada en el No. 533 de Leopold Strasse en Viena, el 25 de enero de 1849; el entierro fue 2 días después. La causa de su muerte fue diagnosticada como “parálisis”. Sin duda el rigor de su vida como concertista fue un factor que contribuyó a su deceso temprano. Esos últimos meses de enfermedad habían acabado con sus recursos financieros, despidiéndose de su patrocinio y de su brillante carrera. Después de su muerte, su viuda se vio obligada a vender toda su ropa para sufragar los gastos que habían causado

171 Félix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847). Compositor alemán, uno de los más grandes sinfonistas de la primera mitad del siglo XIX junto con Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms. Estilísticamente ha sido clasificado como el más clásico entre los románticos, por el equilibrio y perfección formal de su música, pero romántico al fin, por su inclinación hacia lo fantástico (Véase Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*, Vol. 2 p. 327).

172 Moya Wright, *Op. cit.* p. 26

su enfermedad y el funeral, al que asistieron personalidades de lo más destacado en el círculo musical de Viena. Su viuda se casó tiempo después con su amigo Samuel Fischer de Londres.¹⁷³

SUS INNOVACIONES TÉCNICAS

Parish Alvars reconoció inmediatamente las posibilidades enarmónicas del instrumento y aprovechó brillantemente las ventajas del arpa de doble movimiento. Fue el primer arpista en usar efectos enarmónicos y sus innovaciones técnicas en el arpa proveyeron de ímpetu, inspiración y modelo a todos los compositores que escribieron para el instrumento.¹⁷⁴

La capacidad cromática de los pedales, le permitieron a Parish Alvars en su búsqueda por efectos y nuevas sonoridades:¹⁷⁵

- El *Tremolo*, podía ahora ser tocado en una alternación rápida de dos notas adyacentes afinadas con el mismo sonido.¹⁷⁶ Su *Gran Estudio en imitación de una Mandolina* es una perfecta ilustración de esto.

Berlioz da a conocer esta invención de Parish Alvars en su *Tratado de Instrumentación*:

“Son casi increíbles los efectos que logran los grandes arpistas y que son derivados de esas dobles notas a las cuales ellos les han llamado enarmonías. Mr. Parish Alvars, quizá el más extraordinario ejecutante que ha sido escuchado en este instrumento, ejecuta pasajes y arpegios los cuales a primera vista parecen absolutamente imposibles, y en la cual toda la dificultad consiste sólo en un ingenioso uso de los pedales.”¹⁷⁷

¹⁷³ Ann Griffiths, *Op. cit.* p. 33

¹⁷⁴ Moya Wright, *Op. cit.* p. 27

¹⁷⁵ Ídem.

¹⁷⁶ Ídem.

¹⁷⁷ Héctor Berlioz y Richard Strauss, *Op. cit.* p. 142

El siguiente pasaje da la impresión de un gran virtuosismo y ejemplifica perfectamente lo que quiso decir Berlioz. Se logra fácilmente con algunas escalas con enarmonizaciones con un ingenioso uso de los pedales. Para cualquier otro instrumento este pasaje sería muy complejo en cambio para este tipo de arpa es fácil gracias a las posibilidades enarmónicas con que cuenta.



Considerando el tremolo o trino en dos cuerdas afinadas con el mismo sonido, este permite controlar la duración y la intensidad del sonido en cualquier punto como en un instrumento de cuerda frotada.¹⁷⁸

Berlioz también mencionó en su tratado que Parish Alvars se había dado cuenta que todavía había tres notas en el arpa de doble acción que no podían ser dobladas enarmonicamente, que son **RE** natural, **SOL** natural y **LA** natural, y tenía en mente una arpa de triple acción, con tres pedales extras para *Do bemol*, *Fa bemol* y *Sol bemol*, para tener los 24 peldaños o escalones y poder cubrir cada enarmónico posible dentro de la octava.¹⁷⁹

- El *Acorde en glissando (disminuido con séptima)*.

Labarre había comenzado a usar algunos glissandos con enarmonías, pero Parish Alvars fue el primero en utilizar el *Acorde disminuido con séptima en glissando* fijando los pedales para tener las enarmonías de las notas del acorde disminuido con séptima.

¹⁷⁸ Floraleda Sacchi, *Op. cit.* p. 22

¹⁷⁹ Héctor Berlioz y Richard Strauss, *Op. cit.* p. 142

El glissado o glissando ha llegado a ser un sello característico del arpa, y todavía es el único instrumento capaz de producir un acorde en glissando.¹⁸⁰

- **Glissados triples con ambas manos al mismo tiempo y Glissados simultáneos en direcciones opuestas.** ¹⁸¹ Un glissado triple, consiste en deslizar 3 notas, 2 con una mano y una con la otra mano, aunque a veces se pueden deslizar las tres notas con una sola mano. Un glissado simultáneo en direcciones opuestas, consiste en hacer un glissado hacia arriba y uno hacia abajo al mismo tiempo.

- A Parish Alvars también se le dio el crédito de usar por primera vez **armónicos dobles, triples y cuádruples, y la combinación de estos con un glissado**, efectos con los cuales asombraba y deleitaba a todos los que lo escuchaban.¹⁸²

Berlioz mencionó su uso de armónicos en una variación sobre el *Jeude Náyades* en su *Fantasia sobre un tema de "Oberon"*, *Op. 59*. Esta obra fue muy admirada también por Liszt, quien le pidió a Wilhelm Posse que la tocara en uno de sus conciertos.¹⁸³ Quizá la más famosa combinación entre los dos efectos, armónicos y glissado con enarmonías, está en el final de su *Serenata Op. 83*. Maurice Ravel también la utiliza en la cadencia en *Introducción y Allegro* y en su *Concierto para Piano en Sol Mayor*.

- **Enarmonías triples.** Reafinación de ciertas cuerdas para producir triples enarmonías (no es de uso general). ¹⁸⁴Se le conoce como *Scordatura*.

- El **glissado cromático a lo largo de la longitud de la cuerda**, logrado con el deslizamiento de una llave de afinar a lo largo de la cuerda.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Moya Wright, *Op. cit.* p. 27

¹⁸¹ Floraleda Sacchi, *Op. cit.* p. 23

¹⁸² Ann Griffiths, *Op. cit.* p. 20

¹⁸³ Moya Wright, *Op. cit.* pp. 27 y 28

¹⁸⁴ Ann Griffiths, *Op. cit.* p. 20.

¹⁸⁵ Ídem.

- Una innovación técnica de Parish Alvars que tuvo mucha influencia en otros compositores de la época fue su *Técnica de tres manos o efecto de tres manos*. Se toca una melodía, a veces con los pulgares, mientras se agregaba un acompañamiento de arpeggios extendiéndose arriba y abajo, dando la impresión de que son dos instrumentos los que están tocando, uno la melodía sostenida por un bajo y el otro instrumento haciendo un acompañamiento en arpeggios. Esta técnica fue adoptada y adaptada para el piano con enorme éxito por su amigo Sigismund Thalberg, la cual rápidamente llegó a ser parte de los recursos en el oficio de virtuosos en el arpa y el piano. Thalberg y Liszt usaron este recurso con gran éxito en algunas de sus obras más virtuosísticas. A Thalberg, algunas veces se le dio el crédito de inventar este efecto de “tres manos” pero él lo adaptó al piano, después de haber escuchado a Parish Alvars usarlo.¹⁸⁶

Parish Alvars dedicó su *Fantasia Op. 35* a Thalberg la cual hace uso de este recurso, pero fue desarrollada de una forma más completa en sus últimas obras, especialmente en la *Fantasia sobre un tema de “Oberon”* y *Fantasia sobre un tema de “Moise”*. Fue esta última pieza la que Thalberg copió en su propia *Fantasia sobre temas de “Mosé in Egitto”*.¹⁸⁷

- Parish Alvars utilizó **el glissado de pedal**.¹⁸⁸ Esta técnica al parecer no la inventó pero sí fue de los primeros en utilizarla, consiste en tocar una cuerda y mientras está sonando, se mueve el pedal de esa nota, lo que altera el sonido produciendo un glissado. Casi al final de la *Serenata Op. 83* utiliza este efecto.

186 Ídem.

187 Moya Wright, *Op. cit.* p. 28

188 Floraleda Sacchi, *Op. cit.* p. 22

No sólo fue el poseedor de una extraordinaria técnica de ejecución, sino también tenía un control magnífico en el uso de los pedales. En sus composiciones maduras, usó la técnica de pedal con gran éxito en intrépidas modulaciones y cromatismo y su constante experimentación producía desconocidos e inexplorados efectos, algunos de los cuales son muy notables aún hoy.¹⁸⁹

Parish Alvars compuso casi un centenar de obras y se pueden distinguir dos periodos en toda su obra. En la primera, se encuentran unas pocas piezas en temas originales y un gran número de fantasías sobre temas de ópera, todas con un formato común. En el segundo periodo, del Op. 58 en adelante, son evidentes tres géneros: Fantasías en temas de ópera (las cuales son ya composiciones más complejas), Recuerdos (antologías de arias famosas, las cuales son algo superficiales) y Composiciones en temas originales. Este desarrollo es explicado fácilmente, Parish Alvars inicialmente estudió composición en su primer periodo con Maximilian Leidersdorf y después en el segundo periodo estudió con maestros más calificados como Simón Sechter¹⁹⁰ e Ignaz Von Seyfried¹⁹¹. ¹⁹²

¹⁸⁹ Ídem.

¹⁹⁰ Simón Sechter (1788-1867). Compositor austriaco, director y profesor en Viena.

¹⁹¹ Ignaz Von Seyfried (1776-1841). Compositor austriaco discípulo de Haydn, amigo de Mozart y Beethoven (Véase M. Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos*, Vol. 3 p. 192).

¹⁹² Floraleda Sacchi, *Op. cit.* p. 20

INTRODUCCIÓN, CADENCIA Y RONDÓ.

Esta obra fue compuesta en Italia en 1843, es un extracto de la *Fantasia sobre Aires Italianos. Op. 57* de Parish Alvars y se le clasifica con estilo de Bravura^{193.194}

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

La forma viene implícita en el nombre de la obra. La introducción empieza con un *Lento* en la tonalidad de Sol Bemol Mayor. Maneja algunos arpeggios y escalas rápidas en la primera parte.

En la segunda parte utiliza arpeggios y armónicos en un mismo molde cambiando armonías.

193 Bravura. Expresión empleada como termino de carácter, para solicitar una interpretación exuberante, plena de brillantez y energía, que supone gran destreza técnica por la potencia y velocidad que implica. Se emplea así mismo para calificar obras que requieren de un destacado virtuosismo interpretativo, debido a las dificultades técnicas que presenta (Véase José Sobrino, *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical* p. 66).

194 Jana Bouskova, *Harp Recital*.

La cadencia tiene uno de los aspectos más llamativos e interesantes de esta obra. Parish Alvars utiliza una escala en Sol Bemol Mayor y enarmoniza algunas notas produciendo un hermoso efecto de arpeggio ligándolo a un glissado con algunas enarmonizaciones y a una serie de arpeggios rápidos para posteriormente regresar a la escala haciéndole alguna variante para empezar a modular a Si Bemol Mayor.

The image shows a musical score for a cadenza. The top system features a melodic line with a 'loco' marking and a 'cresc.' marking, and a bass line with chords Eb, Ab, and Cb. The bottom system shows a series of arpeggios with chords Eb, Fa, Bb, and Cb. The key signature is G-flat major.

Hay una serie de trinos rápidos ascendentes que se tocan con las dos manos y que son de difícil ejecución, que van pasando por las notas de un acorde de Si Bemol Mayor para caer al quinto grado preparando la entrada al Rondó en Si Bemol Mayor.

The image shows a musical score for a series of rapid ascending trills. The top system is marked 'loco' and 'veloce', with chords Gb, Fb, Bb, and Cb. The bottom system is marked 'loco' and 'leggiere', with chords Eb, Ep, E#, and C#. The key signature is G-flat major.

En las formas Rondó se maneja un tema y se va intercalando con otros temas nuevos y cada vez que se repite el tema principal, por lo general lo hace con una pequeña variante. Su esquema tradicional es:

A B A' C A'' D A''' o A B A' C A'' B' A'''

En la obra, el Rondó no es estricto ya que expone el primer tema y este aparece después de 4 secciones o temas, luego intercala otro pasaje y vuelve a exponer el tema con el siguiente esquema:

A	B	A'	C	A''
1-27	28-86	87-102	103-114	115-150

OPINIÓN PERSONAL DE LA OBRA

Esta obra es interesante por que Parish Alvars utiliza mucho los pedales para producir enarmonías en arpeggios, glissados y cambio de armonías y que dan un efecto de virtuosismo. Analizando estos aspectos, se puede ver que conocía muy bien los recursos que puede dar el arpa y esta obra nos da una muestra.

Como el rondó es un tempo rápido, le da un carácter muy alegre y se presta para el virtuosismo.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE INTERPRETACIONES

de *Introducción, Cadencia y Rondó* de Elías Parish Alvars.

Versiones de Nicanor Zabaleta, Judy Loman y Jana Bouskova.

Versión de Nicanor Zabaleta. En la introducción utiliza un calderón en el 4 compás, un rubato y un acelerando. Marca los bajos en la parte B. Pega la introducción con la cadencia. No da los acordes completos en el primer y cuarto sistema. Hace muy rápidos los trinos, cambia rápido al trino que sigue y hace variaciones en la escala por segundas

descendentes antes de entrar al rondó. No hace el diminuendo antes de pasar al segundo tema del rondó y el ritardando lo hace un poquito antes del tema 2. Quita la parte del compás 81 al 83, entre el compás 70 y 73 hay algunas notas falsas, del compás 86 salta al 115, los arpeggios del compás 134 al final no los hace medidos ni el glissado final.

Versión de Judy Loman. Maneja un pulso en el *Lento* de $\text{♩} = 77$ el cual mantiene y sigue bien las indicaciones en la partitura. La cadencia es libre pero la toca lenta y el fraseo en los arpeggios no es muy bueno. El Rondó es un *Allegro* y lo toca lento, creo que pierde el carácter que debería tener. Me agrada mucho la interpretación de Judy Loman de la introducción, pero es la que menos me gusta en cuanto al rondó, creo que lo toca muy lento para ser un allegro.

Versión de Jana Bouskova. Trabaja la introducción por frases haciendo ritardandos al final de éstas. Aunque el pulso no es estable en este movimiento, es un poco rápido, ya que la obra dice *Lento*. Aún así se oye bien. Más adelante en el primer trino, lo hace más largo y hace algunos acelerandos más adelante. La otra mitad de la introducción la toca un poco más rápido pero aún con limpieza. La cadencia también la trabaja por frases haciendo algunos ritardandos y acelerandos. En los trinos del final de ésta se toma un poco más de tiempo en el primero y los hace no tan medidos en tiempo, pero bien, de eso se trata la cadencia.

En el *Allegro* utiliza un pulso de $\text{♩} = 86$, aunque no es muy estable ya que constantemente utiliza el acelerando y el ritardando al final de frases.

En el final en el compás 130 del allegro, donde empiezan los arpeggios, cambia el tiempo y los toca más rápido hasta llegar al final, acentuando un poco el cambio de armonías en el bajo. A pesar de todas las libertades que se toma, se oye muy musical por que trabaja melódicamente las frases haciendo ritardandos y acelerandos.

Tomando en cuenta que a Parish Alvars le decían el Liszt o el Paganini del arpa, se puede notar que poseía un virtuosismo fenomenal, y esto nos da una idea de cómo era su estilo de ejecución. No quiero decir que todo lo tocara a máxima velocidad o toda su

música se deba tocar a ese tiempo, pero es un aspecto importante a tomar en cuenta, ya que en varias de sus obras, algunos intérpretes tocan los allegros como si fueran andantes y/o a veces como adagios, entonces se debe respetar el tiempo pre-escrito por el compositor, ya que si no se hace, la obra pierde el carácter.

La versión de Jana Bouskova en el rondó es la que más me agrada y creo que es la que más se acerca al estilo y a la interpretación correcta.

SERENATA Op. 83

Una serenata es una obra vocal o instrumental concebida para interpretarse por la tarde y dirigida habitualmente a un ser amado, amigo o persona de rango.¹⁹⁵

Esta obra la compuso en Italia en 1844 y no se sabe con exactitud para quién fue dedicada, pero es probable que haya sido para su esposa.

Parish Alvars también fue un magnífico pianista y en esta obra se refleja el estilo virtuoso pianístico (*Romántico*) tratado con recursos arpegiados como son los armónicos dobles, triples, cuádruples, glissado cromático con llave de afinar y la combinación de glissado con enarmonías con la mano derecha y armónicos con la mano izquierda.

Otros recursos utilizados:

Escalas en terceras ascendentes y descendentes, escalas ascendentes y descendentes en octavas y escalas y arpeggios rápidos con una mano en varias octavas.

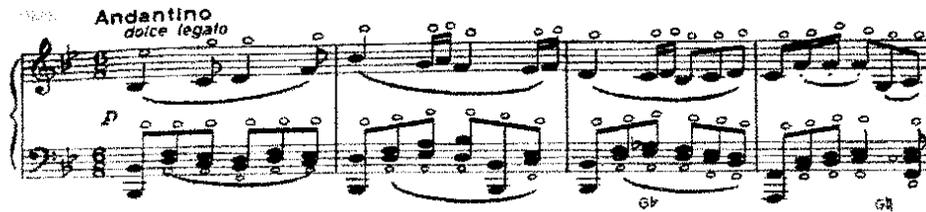
ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

La forma que tiene es:

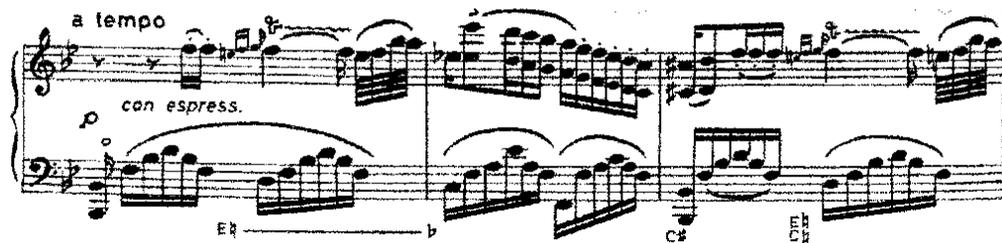
A	B	C	B'	C'	Cadencia	A	Cadencia	Coda
---	---	---	----	----	----------	---	----------	------

¹⁹⁵ Michael Randal. *Op. Cit.* p. 919

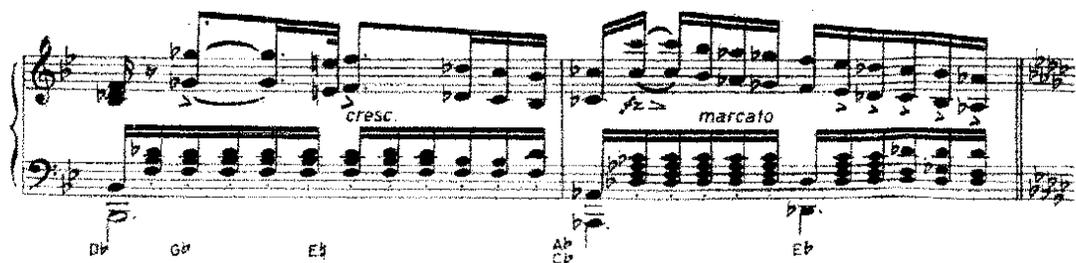
La primera parte es una melodía simple en armónicos acompañada por una serie de armónicos dobles, 15 compases.



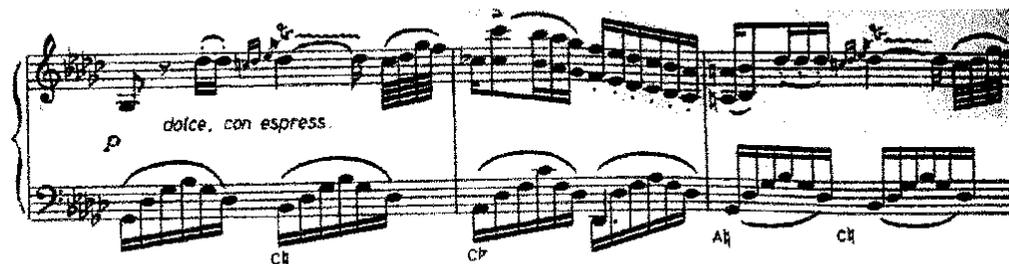
La segunda parte empieza con arpeggios en la mano izquierda en forma de acompañamiento y con un trino en la mano derecha, 9 compases más.



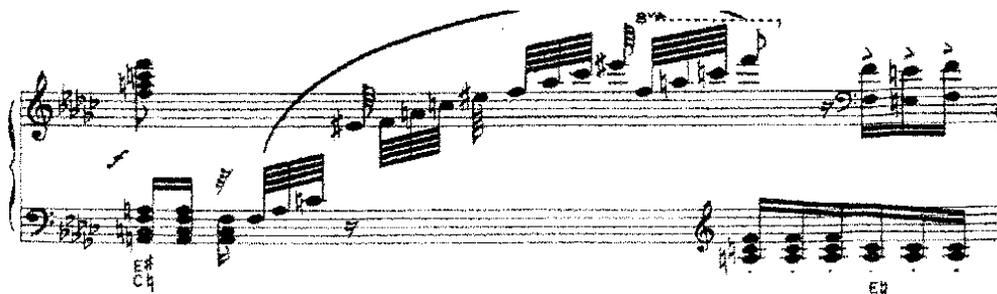
La tercera parte inicia con una melodía en el bajo y un acompañamiento arriba en acordes y luego invierte de registro la melodía y el acompañamiento.



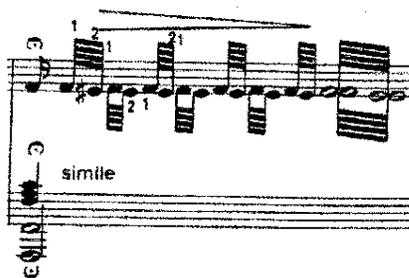
La cuarta parte es como la parte 2, con el trino y el acompañamiento en arpeggio, ahora en Sol Bemol Mayor.



La quinta parte es como la parte 3 con el acompañamiento en acordes y melodía con cambios de registro y hay una cadencia al final de esta parte que sirve como un pequeño puente para entrar a la parte 6.



La cadencia empieza con un trino hacia abajo con las dos manos que va subiendo por segundas y se convierte en un acorde disminuido con séptima, hecho también a la velocidad del trino y ligado a un pasaje virtuoso rápido para entrar a la reexposición del tema principal.



Musical score for the first system. The upper staff contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a very soft (*pp*) dynamic, marked *leggiero*. The lower staff shows a bass line with chords *D4* and *E4*.

Musical score for the second system. The upper staff continues the melodic line with a *g* marking above the staff. The lower staff shows a bass line with chords *G4* and *G4*.

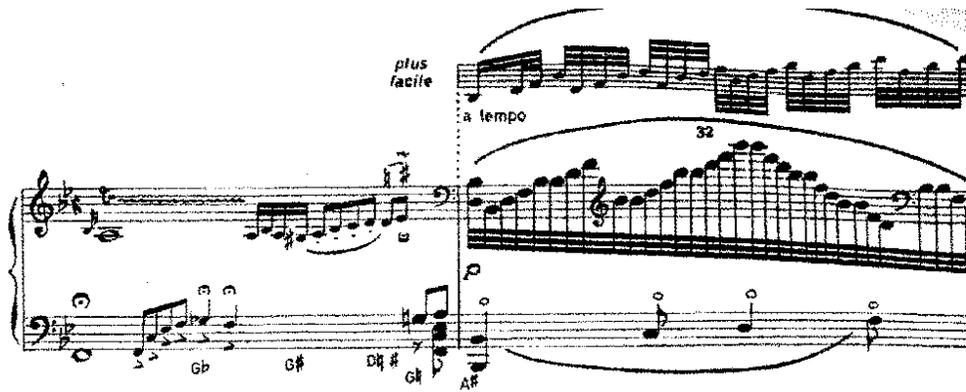
Musical score for the third system. The upper staff continues the melodic line with a *B* marking above the staff and a *sost.* marking. The lower staff shows a bass line with chords *G4* and *G4*.

La parte 6 es la reexposición completa del primer tema y tiene otra cadencia al final.

Musical score for the fourth system. The upper staff shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The lower staff shows a bass line with chords *G4* and *G4*.

Esta cadencia empieza con un *presto*.

Musical score for the fifth system. The upper staff shows a melodic line starting with *Il più presto possibile* and *leggierissimo* markings. The lower staff shows a bass line with chords *G4* and *G4*.



En este calderón hay una cadencia donde se utiliza la llave de afinar para hacer un glissado cromático (efecto explicado en la pag. 79). Al parecer hay dos ediciones de esta obra, en una de ellas si viene escrita la cadencia y en esta no, hay varias grabaciones donde no tocan la cadencia, ni utilizan la llave de afinar. Termina con una pequeña coda con elementos del primer tema y acompañada por un glissado con enarmonías con la mano derecha, innovaciones técnicas de Parish Alvars.

OPINIÓN PERSONAL DE LA OBRA

Esta es una de las obras maestras de Parish Alvars y es una de las más difíciles y hermosas del repertorio arpístico, pues trata una bella melodía con un abanico de timbres y efectos y muestra una gran gama de recursos técnicos.

Esta obra muestra la madurez de Parish Alvars como arpista y como compositor.

Personalmente esta obra me sirvió muchísimo por que trabaja la mayoría de las técnicas (escalas rápidas con una mano, en terceras, octavas, arpeggios con una mano, trinos simples y dobles con una mano, trinos con ambas manos hacia arriba y hacia abajo, armónicos simples, dobles, triples y cuádruples y otras).

Es muy difícil pero vale la pena estudiarla.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE INTERPRETACIONES

de la *Serenata Op. 83* de Elías Parish Alvars.

Versiones de Elizabeth Hainen y Marielle Nordmann.

Versión de Elizabeth Hainen. Toca la serenata en un pulso de $\text{♩} = 88$, el cual mantiene en general, aunque usa algunos rubatos. Es una muy buena versión. Sigue muy de cerca todas las indicaciones en la partitura en matices, tiempo, tiene un muy buen fraseo. No se toma muchas libertades en las cadencias y no usa la llave de afinar para hacer el glissado cromático en el final de la segunda cadencia.

Versión de Marielle Nordmann. Utiliza constantemente el rubato pero mantiene un pulso básico de $\text{♩} = 111$ en la primera sección, lo cual la hace una versión rápida. En la sección B, donde se encuentra el acompañamiento en forma de arpegio, cambia un poco el tiempo pero no se nota mucho y acentúa los tiempos fuertes, siguiendo de cerca las indicaciones en matices y fraseo. Utiliza la llave de afinar para hacer el glissado cromático al final de la última cadencia.

La versión de Marielle Nordmann a pesar de que no sigue un pulso similar en partes de la obra, es en general una versión virtuosa en la interpretación. Destaca su ejecución principalmente en las cadencias, toca los pasajes libremente al tiempo que quiere con una gran rapidez y limpieza. Resaltan mucho sus trinos hacia abajo con las dos manos en la primera cadencia y el trino doble con una mano en la sección B.

Me agrada esta versión por que es ágil y sigue de cerca el estilo.

LA MANDOLINA, Op. 84

Esta obra la compuso en Italia en 1844 y se la dedicó a la condesa Esterhazy, que fue una de sus principales patrocinadoras.¹⁹⁶ En la obra se desarrolla ampliamente el recurso técnico del tremolo aprovechando en gran manera las posibilidades enarmónicas del instrumento para lograrlo.

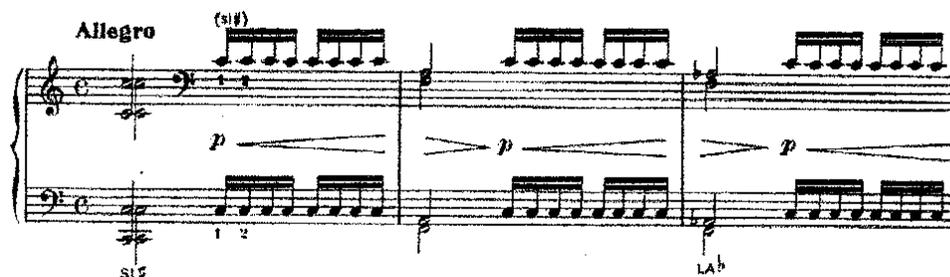
ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

La forma es:

Introducción	A	B	punte	A	Coda
(1-39)	(40-74)	(75-114)	(115-138)	(139-172)	(173-190)

En la introducción pone de manifiesto el motivo de toda la obra, la enarmonización de dos notas adyacentes tocadas rápidamente, imitando el sonido y/o efecto de una mandolina.

Introducción



¹⁹⁶ Roslyn Rensch, *Harp & Harpists*, Indiana University Press. 1989 p. 197

En seguida viene la exposición del tema principal (sección A) y lo desarrolla también con enarmonizaciones.

Tema principal

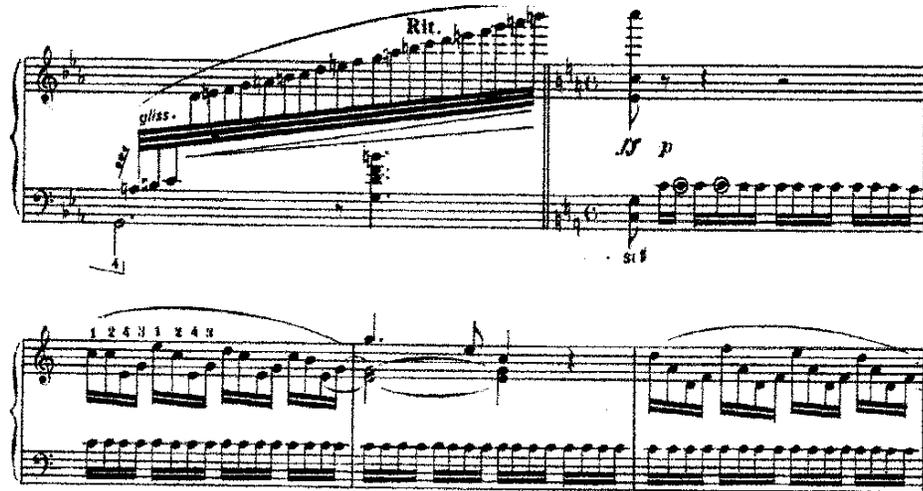
Musical score for the main theme, starting at measure 71. The score is written for piano (p) and is marked *a Tempo*. The key signature has one sharp (F#). The bass line includes chordal indications: FA b, SI # FA b, and SI # FA b.

Posteriormente viene una sección contrastante de arpeggios donde aplica también su innovación del efecto de “tres manos”. (Sección B).

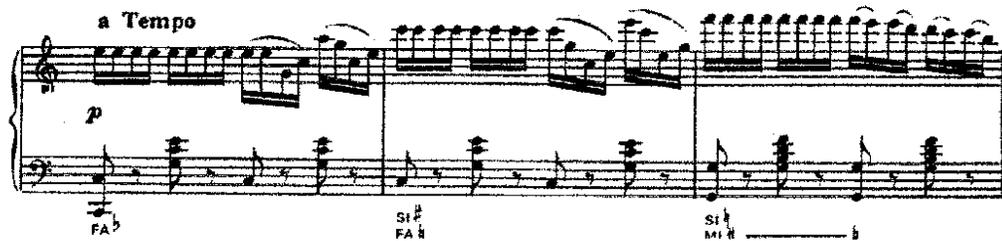
Musical score for Section B, starting at measure 74. The score is written for piano (p) and is marked *au Tempo*. The key signature has one sharp (F#). The bass line includes chordal indications: SI #, SI #, and FA #. The text "les espèges ppp le chant en dehors" is written in the bass staff.

Después viene un puente con el motivo en la mano izquierda.

Puente ↓



Vuelve a la exposición del tema y finaliza con una coda.



OPINIÓN PERSONAL DE LA OBRA

Es evidente que Elías Parish Alvars llevó al arpa de su posición de un elegante instrumento de salón, a un nivel comparable al que tenía el piano por extender y explotar sus posibilidades y llevar su técnica al más alto nivel de perfección.

Esta es otra de sus obras maestras, llena de increíbles pasajes donde nos muestra la utilidad de los pedales para producir enarmonías y efectos, los cuales nos dan una muestra de la brillantez que alcanzó el arpa en la mano de este genial arpista y compositor inglés.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE INTERPRETACIONES DE

La Mandolina de Elías Parish Alvars.

Versiones de Xavier de Maistre y Marielle Nordmann.

Versión de Xavier de Maistre. Omite la primera parte en la introducción y comienza con un arpegio de dominante en forma descendente, que sería el compás 27. En general mantiene la obra en un mismo tiempo: = 128. Sigue bien las indicaciones en matices. Utiliza ritardandos y calderones en finales de frase y principio de otras. El glissado final no lo mide bien en tiempo y queda un poco más corto.

Versión de Marielle Nordmann. Mantiene un pulso entre = 133 y 138. Marca bien los matices. La sección B no es muy estable en la versión de Marielle Nordmann a comparación de la de Xavier de Maistre. Utiliza el ritardando al final de frases y algunos calderones. Salta del compás 113 al 133 y por lo tanto elimina el puente.

En general, las dos versiones son buenas, sólo que ambos intérpretes omiten una parte. En lo personal creo que la interpretación de Xavier de Maistre es mejor, por que mantiene en esta obra el mismo pulso, dado el carácter de la pieza.

CONCLUSIONES.

El arpa ha tenido diferentes cambios a través de su historia para poder adaptarse a las necesidades que va exigiendo la música, es por ello que va evolucionando hasta que surge el arpa de concierto (pedal de doble movimiento).

Las ventajas de esta arpa es que en ella, todas las tonalidades son posibles y se puede cambiar a cualquier tonalidad en forma silenciosa y rápida manteniendo correctamente la afinación y la calidad de sonido, además de que tiene una gran riqueza en efectos y posibilidades enarmónicas. Se puede tocar como instrumento solista haciendo modulaciones y pasajes cromáticos sin necesidad de otros instrumentos de acompañamiento para poder tocar las obras. Todas estas cualidades son las que le han permitido llegar al concertismo y consolidarse como el arpa moderna.

Por otro lado, gracias a grandes compositores e intérpretes como los Nadermann, Francois Dizi, Charles Bochsa, Théodore Labarre, Wilhelm Posse, Alphonse Hasselmans, Marcel Grandjany, Marcel Tournier, Carlos Salcedo, Louis Spohr, Claude Debussy, Maurice Ravel y principalmente a Elías Parish Alvars ha evolucionado su técnica de ejecución, sus posibilidades y efectos sonoros y se ha ampliado su repertorio.

Las obras presentadas para el recital nos dan una muestra de las grandes posibilidades técnicas y sonoras del instrumento y ejemplifican claramente el por qué se consolidó el arpa de pedales como el arpa moderna.

FUENTES DE INFORMACIÓN CONSULTADAS

Carl Philipp Emanuel Bach

Bibliografía

- Berg, Darrell M. (1980) *C.P.E. Bach's Harp Sonata*. American Harp Journal. Winter. USA.
- Blom, Eric (1954) *Grove's Dictionary*, 5^a. Ed. Macmillan & co ltd. Nueva York.
- Cárdenas Montes, María (1978) *Arpa: Ave Fénix de la Música*. México.
- Geiringer, Karl (1962) *La Familia de los Bach*. Espasa Calpe S. A. Madrid.
- Goléa, Antoine (1987) *Enciclopedia Larousse de la Música*, vol. 4 Edit. Argos Vergara. Barcelona.
- Llacer Pla, Francisco (2001) *Guía Analítica de Formas Musicales*. Real Musical.
- Mathieu, Chantal *Bach a la Harpe*.(CD)
- Pérez, Mariano (1985) *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. 1 Ediciones Istmo. Madrid.
- Randel, Michael (1997) *Diccionario Harvard de Música*. Edit. Alianza. España.
- Sadie, Stanley (1980) *The New Grove Dictionary*. Macmillan Publishers Limited. London.
- Schonberg, Harold (1990) *Los Grandes Pianistas*. Javier Vergara Editor. Argentina.

Sitios de Internet

- http://www.radiobeethoven.cl/cgi-bin/enciclopedia_Carl_Philipp_Emanuel_Bach
- http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Philipp_Emanuel_Bach 16- nov- 2007.
- <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Bach-Carl-Philipp-Emanuel.htm> 28-junio-2006. <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/carl-philipp-e-bach/>

Discografía:

- Bouskova, Jana. Sonata en Sol mayor en *Recital*, Track 7,8,9. Bohemia Music. BM00022131.
- Geliot, Martine. Sonata en sol mayor en *Harp recital*, Track 2,3,4. Egan Records.

Mathieu, Chantal. (1993) Sonata en Sol mayor en *Bach á la harpe*, Track 17,18,19. Cascavelle. Vel. 1027

Moretti, Isabelle. (1987) Sonata en Sol mayor en *Recital de harpe*, Track 1,2,3. Harmonia mundi. 905184 (Alemania).

Mathieu, Chantal. (1993) Fantasía en *Bach á la harpe*, Track 16. Cascavelle. Vel. 1027

Sitruk, Florence. Fantasía en *Recital*, Track 3. Ars Musici. B0000508S7.

Wentink, Gwyneth. (2005) Fantasía en *Recital*. Track 10. Egan Records. Egan 00001.

Louis Spohr

Bibliografía

Goléa, Antoine (1987) *Enciclopedia Larousse de la Música*. Edit. Argos Vergara. Barcelona

Matas, J. Ricart (1956) *Diccionario Biográfico de la Música*. Edit. Iberia Barcelona.

Sadie, Stanley (1980) *The New Grove Dictionary*. Vol. 18 Macmillan Publishers Limited. London.

Weidensaul, Jane. (1982) *Louis Spohr's Works for Harp*. American Harp Journal. Summer 1982. USA.

Brennan, J.A. *Ángel Padilla Crespo Harp*. (CD)

León, G. *Olga Erdeli*. (CD)

Sitios de Internet

http://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Spohr 13 nov. 2007

Discografía:

Hainen, Elizabeth (2002). Fantasía en do menor en *Music For Solo Harp*. Track 9. Naxos. (USA) 8.555791

Mac Donald, Susann (1994). Fantasía en do menor en *Sonatas for Flute and Harp*. Track 13 Klavier Records (USA). KCD 11015.

Mildonian, Susan. Fantasía en do menor en *De Romantische Harp*. Track 13. Astoria. (Holanda).

Padilla Crespo, Ángel (1998). Fantasía en do menor en *Harp*. Track 6. Quindecim. (USA).
Yoshino, Naoko (1995). Fantasía en do menor en *Musique romantique pour harp*. Track 1.
Philips. (Holanda). PHCP – 1440.

Wilhelm Posse

Bibliografía

Atterbury, Haydn. (1960-1964). “*Wilhelm Posse de Berlin*”, Harp News.
Randel, Michael (1997) *Diccionario Harvard de Música*. Edit. Alianza España.
Sadie, Stanley (1980) *The New Grove Dictionary*. Vol. 21 Macmillan Publishers Limited.
London.

Discografía:

Langlamet, Marie Pierre. *Virtuoso Etudes for Harp*. Track. 15 Egan Records (USA).
00006.
Susana Mildonian. (1995). Etudes de concert. Track 12. Pavane. ADW 7215.

Elías Parish Alvars

Bibliografía

Baltzell, W. J. (1911). *Dictionary of Musicians*. Olliver Ditson Company. Boston.
Berlioz, Héctor y Strauss, Richard (1991). *Tratado de Instrumentación*. Dover
Publicaciones. Nueva York.
Bouskova, Jana. *Recital*. (CD)
Fétis, Francois-Joseph (1835-44 y 1860-65). *Biographie Universelle des Musicians*. Tomo
6 de 8. París.
Griffiths, Ann (1983). “*Elias Parish Alvars (1808-1849)*” American Harp Journal, Vol. 9
No. 1, Summer. USA.
Randel, Michael (1984). *Diccionario Harvard de Música*. Edit. Diana. México.
Rensch, Roslyn (1989). *Harps & Harpists*, Indiana University Press. USA.

Rodríguez Álvarez, C. M. *Concierto didáctico “La música para arpa de Claude Debussy”*. Trabajo presentado para obtener el Título de Licenciatura Instrumentista –Arpa. México. UNAM.

Sacchi, Floraleda (1999). *Elías Parish Alvars (1808-1849)*. Harpa No. 30 Spring.

Scholes, Percy A. (1984). *Diccionario Oxford de la Música*, tomo II de 2, 10ª. Ed. Edhasa. Barcelona.

Wright, Moya (1999). Harp History “*Elias Parish Alvars (1808-1849) The Legend and the Legacy*”. WHC. Review. Fall.

Sitios de Internet

<http://www.jewishgen.org/jcr-uk/community/exe/history/alvars.htm> Copyright 2002-2007.

Discografía:

Introducción, cadencia y rondó

Belmondo, Letizia (2000). Introducción, cadencia y rondó en *Harp Recital*. Track. 5 Egan Records. 00004.

Bouskova, Jana. Introducción, cadencia y rondó en *Recital*. Track 17. Bohemia Music. BM 0002-2131.

Loman, Judy. (2000). Introducción, cadencia y rondó en *Harp showpieces*. Track 14. Naxos. 8.554347

Zabaleta, Nicanor. Introducción, cadencia y rondó en *The Art of Nicanor Zabaleta*. Track 8. Saga Classics. SCD 9016

Serenata

Hainen, Elizabeth. (2002). Serenata en *Music For Solo Harp*, Track 12. Naxos. USA. 8.555791

Mac Donald, Susann. Serenata *In Recital*.

Nordmann, Marielle. (1990). Serenata en *Recital-Les bis de Marielle Nordmann*, Track 2. Erato- Disques. 2292-45482-2 (Alemania).

Perrin, Isabelle. (2004). Serenata en *Arabesque*, Track 8. First impresión. 6704744.

Szmyt, Elzbieta. Serenata en *Rhapsody*. Arch Music. DIDX 037697.

La mandolina

- Bouskova, Jana (1988). La mandolina en *Virtuoso Encores*. Panton. 7105262.
- De Maistre, Xavier. (1998). La mandolina en *Virtuose harp*. Track 1. Obligat classics. 01.227
- Jones, Ieuan. La mandolina en *Liszt of the Harp*. Claudio Records. CR 4939-2
- Michaud, Anne – Marguerite.(1998). La mandolina en *A Touch of Elegance*. Summit Records. 1124532.
- Nordmann, Marielle. (1990). La mandolina en *Recital - Les bis de Marielle Nordmann*. Track 7. Erato- Disques. 2292-45482-2 (Alemania).

Estilo galante

Sitios de Internet

- <http://www.geocities.com/santialmiron/neocl.htm> s/f
- <http://mailgate.dada.net/es/es.rec.musica.clasica/msg02139.html> s/f
- http://html.rincondelvago.com/clasicismo-musical_8.html Copyright 2007.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo> 19 oct 2007.
- <http://eganrecords.com/recordings.php> s/f

Romanticismo

Bibliografía

- Goléa, Antoine (1987) *Enciclopedia Larousse de la Música*, vol. 4 Edit. Argos Vergara. Barcelona
- Rodicio, Emilio Casares. (1998). *Música y Actividades Musicales*, Edit. Everest. España.
- Sobrinó, José. (2000) *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*. CONACULTA. Secretaría de cultura de Jalisco. México.
- The New Enciclopedia Británica*, (1978) vol. 8 de 30. William Benton Publisher. 15 ed. USA.

NOTAS PARA EL PROGRAMA DE MANO.

Carl Philipp Emanuel Bach. (1714-1788). Compositor alemán, conocido en toda Europa como el Bach de Hamburgo, Segundo hijo de Johann Sebastián y de María Bárbara. Estudió composición y clavecín con su padre, al mismo tiempo que leyes. Fue uno de los músicos más destacados de la segunda mitad del siglo XVIII y más conocido en su época que su padre. Clavecinista del príncipe heredero Federico II en Prusia y Postdam, sucede a Telemann en Hamburgo en 1768. Suele considerársele como el padre de la moderna técnica pianística, cuyos principios sienta en su importante obra *El Verdadero Arte de Tocar el Piano* 1752, el cual es una guía de la digitación, ornamentación, estética, continuo e improvisación del siglo XVIII que lo colocó como el maestro líder en su época.

Mozart y Haydn reconocían deberle bastante: “*Todo lo que tenemos de bueno lo hemos aprendido de él*”. Beethoven dijo “*Tengo pocas obras para pianoforte de C.P.E. Bach, pero esas pocas bastan no solo para el más alto goce sino para estudiar.*”

La *Sonata en Sol Mayor para arpa*. Es su única composición para este instrumento, una de las primeras obras hechas para arpa y una de las más completas. Fue compuesta en 1762 en Berlín durante el periodo en que trabajó para el Rey Federico II. No se sabe para quien fue compuesta. El término más satisfactorio para el estilo de la sonata es el *Estilo Galante*. Se dice de este estilo, que es una música que pretende ser agradable y no demasiado profunda. Galante era el término popularmente utilizado para indicar lo elegante, moderno y sofisticado y estaba asociado a la aristocracia.

C.P.E. Bach siempre estableció una distinción entre la música que componía o ejecutaba por cumplimiento de sus deberes y la que escribía por su propio gusto. En el periodo que estuvo en Hamburgo (1769-1788) tuvo más libertad para componer lo que a él le gustaba, ya que no tenía más la presión de componer música para el rey y la corte. En esta época publicó sus seis grandes colecciones de *Sonatas, Rondós y Fantasías para Conocedores y Aficionados* (W55-59,61). Fue un periodo lleno de expresión y pasión, en el cual el idioma subjetivo y sumamente emocional del *Empfindsamkeit* (estilo sensible o expresivo) es

claramente perceptible. La *Fantasía en Mi Bemol Mayor* pertenece al cuarto álbum de *Sonatas, Rondós y Fantasías* de C.P.E Bach, publicado en Leipzig en 1783 y se le cataloga dentro del estilo del *Empfindsamkeit*. Este estilo estaba asociado a la clase media y estaba fundado en los sentimientos individuales. La arpista Chantal Mathieu hizo la transcripción para el Arpa de esta obra originalmente de teclado.

El estilo galante y el *Empfindsamkeit*, se desarrollaron a partir de la práctica difundida en el barroco de poner el mayor interés melódico en las voces superiores. Ambos lenguajes fueron absorbidos más adelante por el clasicismo y suponen inicialmente, una reacción al estilo polifónico y contrapuntístico del barroco.

Una Fantasía es una composición instrumental de tipo libre que no sigue fielmente ninguna de las formas tradicionales, se le considera como un estilo de música opuesto a la Fuga y que tiene cierto aire de improvisación, siendo frecuentes en ella, los cambios temáticos, rítmicos, de compás y tiempo.

Fantasía para arpa en do menor, Op. 35.

Louis Spohr (*Ludwig Spohr*). Compositor alemán, notable violinista y director de orquesta. Nació en Brunswick al norte de Alemania el 5 de abril de 1784 y murió el 31 de octubre de 1859 en Kassel. Fue uno de los personajes más interesantes de la música de su tiempo. Actuó con grandes triunfos en las principales capitales europeas donde hizo célebres los llamados “trinos de Spohr”, que fueron una característica de sus composiciones. En 1805 fue nombrado director de orquesta de la corte de Gotha, donde conoció a la arpista Dorette Scheidler, con quien se casó en 1806 y para quien compuso varias obras entre las cuales destaca la *Fantasía para arpa No. 2 en do menor, Op. 35* compuesta en 1807 y pensada para ser ejecutada en el arpa de movimiento simple. Influido notablemente por la música de Mozart y Beethoven, Spohr transformó esa influencia en un estilo clásico tardío con muchos elementos propios del Romanticismo.

Estudio de Concierto No. 3

Wilhelm Posse. Arpista y compositor alemán, nació en Bromberg el 15 de octubre de 1852 y murió en Berlín el 20 de junio de 1925. Su primera aparición como arpista fue en 1860 en una ópera italiana en Berlín acompañando a la cantante Adelina Patti. Estudió en la academia Kullak en Berlín (1864-1872) con Louis Grimm (alumno de Parish Alvars). Fue arpista principal de la Orquesta Filarmónica de Berlín y Ópera de 1872 a 1903 y recibió el nombramiento real de arpista del Emperador. Fue nombrado maestro de música en la *Royal Berlín Hochschule* (1890-1923). Compuso algunas obras para arpa entre las cuales destacan sus *Ocho Grandes Estudios de Concierto*, que tienen fuertes reminiscencias de Chopin y de Liszt, quien lo consideró como el más grande arpista después de Elías Parish Alvars.

Un estudio es una composición destinada para mejorar la técnica de un intérprete y suele centrarse en un único problema técnico. El estudio de concierto puede funcionar como una pieza de música. En la tradición Lisztiana, el estudio de concierto pasaba a ser una demostración de virtuosismo triunfal en un concierto público como un medio para alcanzarlo.

El problema que plantea básicamente el estudio de concierto No. 3 es el ligado rápido de octavas con una sola mano.

Elías Parish Alvars. Nació el 28 de febrero de 1808 en Teignmouth, en el condado de Devon (Inglaterra) y murió en Viena en 1849. Se le considera como uno de los mejores arpistas de todos los tiempos y el padre de la técnica moderna arpística, ya que hizo muchas innovaciones en cuanto a efectos y técnicas para el arpa. Compuso cerca de 100 composiciones para este instrumento, incluyendo algunos conciertos y una sinfonía. Realizó sus estudios con los grandes arpistas Dizi, Bochsa y Labarre. Según decían, logró desarrollar una técnica tan formidable que llegó a tocar conciertos de Beethoven y sonatas de Chopin en el arpa. Recorrió toda Europa con grandes triunfos. Liszt, Berlioz, Thalberg, Czerny y Paganini lo escucharon tocar y comentaron su impresionante virtuosismo, además fueron influenciados por sus técnicas composicionales. Residió en Viena la mayor parte de su vida, donde fue condecorado con el título de Virtuoso de la Corte Imperial y profesor

Honorario en el Conservatorio. Berlioz quedó tan maravillado con su manera de tocar que se refirió a él como “el Liszt del arpa” y aplaudió el empleo que hacía de los armónicos en sus obras y la limpieza de sonido conseguida con el uso de las enarmonías, que resultaban sencillas gracias a las posibilidades del arpa de pedal de doble movimiento. Algunos críticos de su época lo llamaron el Paganini del arpa.

Introducción, Cadencia y Rondo, Op. 57

Esta obra fue compuesta en Italia en 1843, es un extracto de la *Fantasia sobre Aires Italianos. Op. 57* de Parish Alvars y se le clasifica en estilo de Bravura.

Serenata, Op. 83

Parish Alvars también fue un magnífico pianista y en esta obra se refleja el estilo virtuoso pianístico (*Romántico*) tratado con recursos arpísticos como son los armónicos dobles, triples, cuádruples, glissado cromático con llave de afinar y la combinación de glissado con enarmonías con la mano derecha y armónicos con la mano izquierda. Esta obra la compuso en Italia en 1844.

Gran Estudio de Concierto en imitación de la Mandolina, Op. 84.

Esta obra la compuso también en Italia en 1844 y se la dedicó a la condesa Esterhazy, que fue una de sus principales patrocinadoras. En la obra aprovecha en gran manera las posibilidades enarmonicas del instrumento y utiliza la enarmonización de dos notas adyacentes tocadas rápidamente, imitando el sonido y/o efecto de una mandolina, también aplica su innovación del efecto de “*tres manos*” en una sección contrastante de arpeggios.

Las tres obras nos dan una muestra de la brillantez que alcanzó el arpa en la mano de este genial arpista.