



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Opción de tesis

Notas al Programa

Que para obtener el título de
Licenciada Instrumentista –Arpa-

Presenta

Merced Irene Reyes Pacheco

Asesor

Maestro Elías Morales Cariño

México, Distrito Federal, mayo de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A la amada memoria de mi madre María Librada Reyes Fuentes (1920 – 1995) y a la de mis maestros y padres musicales Manuel Ismael Campos Tinoco (1949 – 2004) y Monsieur Raymond Turquois (1922 – 2008).

Estrellas que iluminan mi camino y nunca han dejado de brillar en este corazón.

Agradecimientos

A ti, oh! Dios de mis padres, te doy gracias y te alabo, porque me has dado sabiduría y fuerza...

Daniel 2.20

Mi más sincero agradecimiento a mi madre Francisca Pacheco, mi abuelo Emilio Pacheco y mi prima Rosario Bustamante por el amor, confianza, tolerancia y apoyo incondicional que me han brindado a lo largo de mi vida. Porque siempre han estado conmigo.

A mi querida maestra Janet Paulus quien con su ejemplo alimenta y fortalece mi espíritu, siempre tiene una sabia respuesta para todo. A su esposo Jacek Gebczynski, porque cada conversación es una enseñanza de vida. Mi especial gratitud a ambos por su paciencia, apoyo, hospitalidad y amor.

A mi estimado maestro Elías Morales Cariño, ya que sin su guía y dedicación este trabajo nunca se habría realizado. Muchas gracias por su tiempo y entrega para este proyecto.

A la hermosa familia que encontré en la Fundación-Turquoise: mis maestros Mme. Noëlle Fichou-Vera y su esposo M. Thierry Vera, quienes compartieron sus conocimientos y me cuidaron como mis padres durante mi estancia en Mónaco. Mme. Marie-Claire Jamet por sus enseñanzas y consejos. Mi profundo agradecimiento a M. Michel Crosset director de la Academie de Musique Raineir III y a la Lic. Jenifer Slater. Gracias por alentarme en seguir adelante y realizar mis sueños, por preocuparse y creer en mí, por enseñarme que nada detiene a un corazón dispuesto ayudar.

A mi buen amigo John Papadolias por iluminarme el alma y hacer tangible mi sueño, gracias por tu cariño.

A mis compañeros Mónica Reyes, Carlos Flores, Ricardo Flores, Eblin Ruan y Mariana Ojeda, quienes me apoyaron en uno de los momentos más difíciles de mi vida.

A Miguel Alcántara y Víctor Morán por escucharme y apoyarme, gracias por su amistad.

Programa

Sonata en <i>do</i> menor	Giovanni Battista Pescetti
<i>transcripción para arpa por Carlos Salzedo (1931)</i>	(1704 – 1766)
Allegro vigoroso	
Andantino espressivo	
Presto	
Sonata para arpa op. 68	Alfredo Casella
Allegro vivace	(1883 – 1947)
Sarabanda (grave, solennel)	
Finale (tempo di marzia vivo e festuoso)	
Introducción y variaciones sobre	Elias Parish Alvars
Temas de la Ópera “Norma” de Bellini,	(1808 – 1849)
para arpa op. 36	
Introducción. Allegro Brillante	
Tema. Allegro Moderato	
Variación 1. Amabile	
Variación 2. Moderato	
Variación 3. Brillante con fuoco	
Andante	
Finale. Allegro	
Concierto para arpa y orquesta*	Nino Rota
Tempo I. Allegro Moderato	(1911 – 1979)
Tempo II. Andante	
Tempo III. Allegro	

**Reducción al piano por Nino Rota.*

Merced Irene Reyes Pacheco, arpa.

Mtro. Elías Morales Cariño, piano.

Índice

Introducción	1
Capítulo I	
I.1 Giovanni Battista Pescetti	2
I.2 Sonata en <i>do</i> menor de Giovanni Battista Pescetti	4
I.3 Consideraciones personales	12
Capítulo II	
II.1 Alfredo Casella	15
II.2 Sonata para arpa Op. 68 de Alfredo Casella	18
II.3 Consideraciones personales	28
Capítulo III	
III.1 Elias Parish Alvars	29
III.2 Vincenzo Bellini	32
III.3 Sobre la ópera <i>Norma</i> , 1831	35
III.4 <i>Introducción y Variaciones sobre temas de la ópera</i> “ <i>Norma</i> ” de Bellini para arpa Op. 36	39
III.5 Consideraciones personales	50

Capítulo IV

IV.1 Nino Rota Rinaldi	51
IV.2 Concierto para arpa y orquesta (1947 – 1950) de Nino Rota	55
IV.3 Consideraciones personales	67
Anexo	68
Bibliografía	74

Introducción.

Este proyecto de titulación trata sobre música italiana original y transcrita para el arpa de pedales.

El Capítulo I versa sobre la *Sonata en do menor* (originalmente para clavecín) de Giovanni Battista Pescetti (1704-1766). Es una obra del barroco tardío y fue transcrita para el arpa de pedales en 1931 por el arpista Carlos Salzedo.



Clelia Gatti-Aldrovandi

Capítulos II y IV respectivamente, la *Sonata para arpa* op. 68 (1943) de Alfredo Casella (1883-1947) y el *Concierto para arpa y orquesta* (1947 – 1950) de Nino Rota (1911 – 1979) son obras originales escritas para el arpa de pedales que fueron comisionadas por la arpista italiana Clelia Gatti-Aldrovandi (1901-1989). Ella fue presidenta de la Sección Italiana de la Asociación Internacional de Arpistas y de Amigos del Arpa fundado por el reconocido arpista Pierre Jamet. A lo largo de su carrera se dedicó a enriquecer el repertorio arpístico alentado a importantes compositores italianos como Alfredo Casella, Vincenzo Tommassini, Castelnuovo-Tedesco, Nino Rota, Elena Barbara Giuranna, Luigi Perracchio, Luciano Chailly, Goffredo Petrassi, Mario Zafred, Roman Vlad, Guido Pannain, Ildebrando Pizzetti, Virgilio Mortari e inclusive al compositor de origen alemán Paul Hindemith para que escribieran para el arpa solista o en conjunto de cámara.

El Capítulo III expone una obra del arpista y compositor inglés Elias Parish Alvars (1808-1845) quien utilizó dos temas de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini (1801-1876), uno de los compositores italianos de ópera más importantes del siglo XIX, para crear su *Introducción y Variaciones sobre temas de la Ópera "Norma" de Bellini*, para arpa op. 39

Capítulo I

I.1 Giovanni Battista Pescetti.

Compositor italiano nacido en Venecia en 1704. Nieto de C. F. Pollarolo (1653 – 1723) estudió con Antonio Lotti (1666 – 1740), dedicó gran parte de su carrera a escribir y revisar óperas en colaboración con Baldassare Galuppi. Durante el periodo de 1725 a 1732 preparó óperas para diversos teatros venecianos. Produjo su primera ópera en Venecia, *Nerone detronato* en 1725. En abril de 1736 apareció como clavecinista en Londres, donde al siguiente otoño, fungió como director de la Ópera de la Nobleza¹ (compañía rival de Handel) reemplazando a Nicola Porpora.

Durante su estancia en Londres, disfrutó de algún éxito con *Demetrio* (1737), su primera ópera, en el *King's Theatre* la cual fue producida en competencia con el *Giustino* de Handel y en la que el castrato Farinelli actuó como protagonista. Durante la temporada, lograron catorce presentaciones. Tras *Demetrio* Charles Burney² escribió sobre Pescetti: “Este compositor, que nunca había tenido mucha creatividad o inspiración de invención fue muy elegante y juicioso en la escritura para la voz. Sus melodías son extremadamente simples y llenas de gracia.”³

Después de la producción de *La conquista del velo d'oro* (1738), Pescetti, se vio obligado a trasladar su compañía al New Theater,⁴ recinto de menores dimensiones ubicado en Haymarket. Los salarios fueron reducidos y las

¹ **Opera of the Nobility (1733 – 1737)**. Inició en Lincoln's Inn Fields Theater y después en el King's Theater.

² **Dr. Charles Burney (1726 – 1814)**. Historiador musical, compositor y organista inglés nacido en Shrewsbury. En 1769 Burney recibió el grado de Doctor en Música por la Universidad de Oxford. Compuso música consistentemente desde finales de 1740 hasta 1760, pero su fama no se la debe a sus habilidades compositivas sino a su obra *A General History of Music* (1776 – 1789), la cual lo estableció en su tiempo como el principal historiador musical de Inglaterra, y contribuyó grandemente en el interés hacia la música antigua. Al mismo tiempo Charles Burney continuó dando clases a los estudiantes de Thomas Arne (quien fue su maestro y uno de los compositores más destacados de Londres), desempeñó un papel en la *Royal Society* y en 1783 lo nombraron organista del Chelsea College.

³ **Frederick Petty**. “Pescetti, Giovanni Batista”. *Grove Music Online*.

⁴ **New Theater**. Pequeño teatro conocido también como Little Theater in the Haymarket, fue construido por John Potter en 1720 en el lado este de Haymarket opuesto al King's Theater. El original Little Haymarket fue demolido en 1820, el actual Haymarket Theater fue construido aproximadamente en el mismo sitio e inaugurado en 1821.

producciones extravagantes cesaron. Su ópera *Busiri, ovvero Il trionfo d'amore* recibió solamente cuatro representaciones.

Posteriormente llegó a ser director del Convent Garden en Londres. A pesar de que las condiciones dejaron de favorecer a Giovanni Battista Pescetti, permaneció en Londres escribiendo óperas o arias en *pasticcio*.⁵ Es probable que alrededor de 1745 haya abandonado la ciudad a causa de la rebelión del Príncipe Charles y el clan de Highland, ya que estos conflictos políticos hicieron inhóspita la ciudad para los italianos católicos. A partir de entonces permaneció en Venecia y durante quince años escribió óperas comenzando con *Zenobia* (1761).

El 27 de agosto de 1752, Pescetti concursó para obtener el puesto de segundo organista en San Marcos y tras muchos conflictos, finalmente adquirió el nombramiento el 16 de mayo de 1762.

La reputación de Pescetti renació poco a poco en Londres, sin embargo, fue en 1764 cuando volvió a llamar la atención del público con la presentación del *pasticcio Ezio*, el cual fue elaborado para el castrato Giovanni Manzuoli, quien favoreció grandemente la música de Pescetti.

La facilidad melódica es lo que mejor describe a la música de Pescetti. Burney escribió que “su estilo era entonces demasiado mediocre y sencillo para nuestros oídos... [ya que] no solamente condescendió a adherir una sencillez en sus melodías, sino a simplificar y limitar el acompañamiento.”⁶

Durante su vida, su reputación no se basó mucho en el intrínseco valor de su música, sino en su asociación con Galuppi en Venecia, su rivalidad con Handel y, sobre todo en el mecenazgo a sus famosos cantantes Farinelli y Manzuoli.

Giovanni Battista Pescetti murió en su natal Venecia el 20 de marzo de 1766.

⁵ **Pasticcio.** Ópera hecha de varias piezas de compositores o fuentes y, adaptada a un libreto nuevo o ya existente. La práctica inició a finales del s. XVII, pero después de 1730, el término se utilizó para describir una ópera seria o *buffa*, usualmente basada sobre los libretos de Metastasio o Goldoni. En un principio el término fue utilizado de una manera peyorativa. Durante la segunda mitad del s. XVIII, el *pasticcio* adquirió un grado de respetabilidad. Ver Price, Curtis. “Pasticcio.”

⁶ **Frederick Petty.** *Op. Cit.*

I.2 Sonata en *do* menor de Giovanni Battista Pescetti.

Aunque predominantemente operística, la obra de Giovanni Battista Pescetti no se limita a dicho género, incluye además música sacra e instrumental. De esta última destacan dos conjuntos de sonatas escritas por Pescetti para clavecín: *9 Sonate per gravicembalo, novamente composte* y *Seis sonatas*.



La sonata en *do* menor es la quinta de la serie *9 Sonate per gravicembalo, novamente composte*. Fue escrita en 1739, cuando el compositor era director del Convent Garden en Londres.

En el Barroco el término sonata (del italiano *suonare*: sonar) fue usado para denotar una pieza musical; en su mayoría se refiere a piezas instrumentales, que podían o no tener varios movimientos y que fueron creadas para ser interpretadas por un solista o un ensamble pequeño.

En el siglo XVII este término se utilizó para representar todas las piezas instrumentales incluidas en un volumen aun cuando ninguna de ellas fuera denominada “sonata”. Como género, el concepto tuvo que competir con otros como *capriccio*, *fantasia*, *ricercar*, *concerto*, *toccata* pero especialmente con la *canzone* y la *sinfonía*, que también fueron aplicados a obras individuales difícilmente de distinguir de las sonatas.

A mediados del siglo el vocablo “sonata”, se empleó como el más apropiado para designar a los trabajos instrumentales y gracias a los inmigrantes italianos, quienes fueron los principales responsables de difundir el género, la sonata ganó popularidad provocando que compositores de otras nacionalidades comenzaran a interesarse en éstas haciendo demandas técnicas iguales o en mayor grado que aquellos compositores italianos.

Un factor más que contribuyó al desarrollo de la sonata barroca fue la invención del pianoforte por el constructor de clavecines de la gran corte ducal de Toscana,



Fig. 4 Tema 2 en La Bemol Mayor

A partir de la segunda presentación del Tema 1(c.84-88) todo continúa en la tonalidad principal, *do* menor. Se resume lo anterior en la siguiente gráfica:

1	3	5	10	16	22	24	31	35	48	53
do										
i			III	iv	V				V	V
A		A	B	B		A	B	Sección Contrapunto	B	Sección Conclusiva
	A				A					
64	66	68	72	78	84	86	93	97	110	114
III			iv (III)	V(III)	i				I	
A		A	B	B		A	B	Sección Contrapunto	B	Sección Conclusiva
	A				A					

El segundo movimiento *Andantino espressivo* también conserva una forma binaria A A'. Durante todo el movimiento se maneja un bajo de Alberti en el bajo (Fig. 5).



Fig.5 Ostinato de tresillos

Su melodía es extremadamente sencilla, justo como lo describió Burney, y constantemente maneja ornamentos en la voz superior (Fig. 6).



Fig. 6

A partir del compás 9 y hasta el final de la primera Sección (c. 24), en los primeros tiempos de cada compás se reafirma la función armónica correspondiente con el “basso ben marcato” en redondas (Fig. 7).

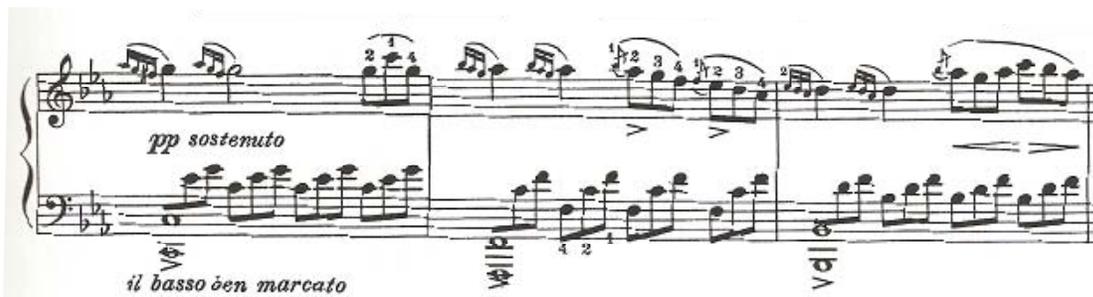


Fig. 7

La Sección A' inicia en el compás 25 con la misma combinación armónica y el mismo dibujo melódico que la Sección A, sólo que esta vez lo hace en el relativo mayor (*Mi* Bemol Mayor). En el compás 33 cambia sutilmente la melodía, sin embargo mantiene la esencia de la idea principal. Los compases 43 al 54 son muy similares a los compases 13 al 24 de la Sección A. La disposición de las notas largas en el bajo es igual, la línea melódica se diferencia ligeramente, el cambio más significativo está en la armonía que se enriquece. Este movimiento concluye en la tónica (*Do* menor).

A						
1	9	13	17	19		
Tema <i>do</i> menor	Reafirmación de la función armónica en el bajo	Primera progresión	Modulación a <i>Mi</i> Bemol Mayor	Reafirmación de la nueva tonalidad <i>Mi</i> Bemol Mayor		
Bajo de Alberti hasta el final						

A'					
25	33	37	41	47	49
Tema <i>Mi</i> Bemol Mayor	Reafirmación de la función armónica en el bajo	Primera progresión	Segunda progresión	Modulación a <i>do</i> menor	Cadencia a <i>do</i> menor

Presto, es el tercer movimiento y el más conocido de esta sonata. El Tema principal (Fig. 8) (c. 1-4) mantiene el mismo parámetro, el contorno melódico y la armonía del Tema 1 del *Allegro vigoroso* (Fig. 9).

En la Sección B, la idea principal expuesta anteriormente en *do* menor ahora se presenta en *Mi* bemol Mayor (Fig. 10) (c. 24-27), y afín a la estructura de la A se imita una octava abajo (c. 28-31).



Fig. 10 Idea principal en el relativo mayor, *Mi* Bemol.

Sigue con la progresión presentada en la Sección A un poco más larga (c.40-48).

Los compases 49 al 53 nos recuerdan el motivo de la escala descendente de la primera Sección (c.14-15). La coda principia en el compás 54 y culmina el movimiento y la obra en *do* menor.

1	5	9	14	19	23
do					III
A	Progresión	Escala Descendente			Cadencia
A			Escala Descendente		

24	28	32	36	40	49	54	78
III	i						
A	A	Progresión	Motivo Escala Descendente	Sección Conclusiva		Reafirmación de tónica	
A	A						

I.3 Consideraciones personales.

Durante el proceso de estudio de esta sonata me percaté de algunos aspectos técnicos en los cuales tuve que poner especial cuidado.

Por su carácter rítmico es importante que en el *Allegro vigoroso* los dieciseisavos ascendentes del Tema 2 sean muy precisos y claros (Fig. 11).



Fig. 11 Compases 10 al 13

Cada una de las notas deber tener la misma duración y calidad sonora, el pulgar y cuarto dedo por naturaleza son fuertes, es por eso que hay que poner especial atención con el segundo y el tercero para lograr una igualdad en el sonido.

Este movimiento es difícil por los continuos cambios de pedal, en especial el fragmento contrapuntístico que se presenta en la A en el quinto grado (c. 35-47) (Fig. 12),

Hay que ser ágil, preciso y cuidadoso en los movimientos de pedal para evitar sonidos molestos y notas erradas, por eso es recomendable estudiar cada cambio en tiempo. Es bueno comenzar el estudio lento y una vez que se haya aprendido las notas y coordinado cada uno de los movimientos. Es conveniente imaginar el dibujo melódico y practicar solamente los pedales sin tocar las notas.

En el segundo movimiento todo es tresillo, si se toca todo igual se vuelve aburrido. Es muy importante que la mano izquierda, en donde se encuentra el bajo de Alberti, sea ligera para tocar cada una de las notas con control, buena articulación y en la dirección orgánica del cuerpo para evitar tensión. A partir del compás 9, en que aparecen notas largas en el bajo, es importante resaltarlas sin que suenen como notas aisladas sin sentido. En cuanto a la mano derecha, también es necesario que cada una de las notas de adorno sea muy rítmica y no se pierda el control de los dedos para obtener un sonido igual y bien definido.

El último movimiento exige mucho del intérprete, debe mantenerse el carácter liviano y el *tempo* de la obra sin acumular tensión, y siempre respetando la dinámica y teniendo cuidado de no frisar.

Capítulo II

II.1 Alfredo Casella.

Nacido el 25 de julio de 1883 en Turín, Alfredo Casella desempeñó diversas actividades dentro del ambiente musical italiano. Por sus aportaciones como compositor, pianista, director de orquesta, crítico musical y organizador es considerado como la figura más influyente de la música italiana durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales.

Casella nació rodeado de música, su abuelo, quien tenía amistad con Paganini, tocaba primer violonchelo en el Teatro de San Carlo en Lisboa, su padre Carlo y dos de sus tíos Cesare y Gioacchino, eran reconocidos chelistas profesionales. Alfredo Casella demostró un talento precoz como pianista, inició sus estudios musicales con su madre M. Bordino y a los once años tocó por primera vez en público. En 1896 mismo año en que falleció M. Bordino, Martucci y Barzzini persuadieron a sus padres para enviarlo a estudiar al Conservatorio de París donde continuó sus estudios con L. Dermer en el piano y en armonía con Xavier-Henry Leroux hasta 1902. Después de un largo tiempo su interés por el piano cambió a la composición y durante un año atendió la clase de Gabriel Fauré (1900-01). Sus amigos más cercanos en este tiempo fueron George Enescu y Maurice Ravel. Alfredo Casella desarrolló gran entusiasmo no sólo por la música de Debussy sino también por la de los rusos nacionalistas y la de otros compositores como Strauss, Mahler, Bartók, Schoenberg y Stravinsky.



La riqueza musical y cultural de la vida parisina amplió sus horizontes y la impresión que le causó duraría en él los siguientes diecinueve años. Las tendencias revolucionarias en las artes visuales (cubismo, futurismo, *pittura metafísica*) también influyeron fuertemente en su desarrollo, así mismo su gusto y cultura se tornaron aventureros y cosmopolitas por dos viajes que realizó a Rusia, el primero en 1907 y el segundo en 1909.

Su deseo por renovar la música de su país, para que no sólo fuera considerada un arte italiano sino europeo en su posición dentro del panorama cultural general, lo hizo regresar a Italia durante la I Guerra Mundial. Fue en 1915 cuando Casella llegó a ser profesor de piano en el Liceo de Santa Cecilia en Roma. Éste fue un paso decisivo para él y la música italiana, pues inmediatamente empezó a introducir la música de Ravel, Stravinsky y de otros compositores entonces inauditos para el público italiano provinciano e ignorante. Esto sólo fue el principio del cambio, en 1917, Casella logró reunir a un grupo de jóvenes compositores que en diferentes grados compartían sus intereses e intercambiaban sus opiniones; entre



Caricatura de Casella por
G. F. Malipiero

ellos podemos nombrar a Gian Francesco Malipiero, Pizzetti, Respighi, Tommasini, Gui y Castelnuovo-Tedesco. Con esta apasionada compañía en armas, algunos más activos que otros, fundó la Società Nazionale di Musica, que pronto fue renombrada Società Italiana di Musica Moderna (SIMM). Durante los dos años siguientes el controversial grupo se mantuvo activo con muchos conciertos de música moderna italiana y extranjera y publicó su entusiasta y subversiva revista *Ars Nova*. Mientras tanto, las presentaciones públicas de Alfredo Casella como compositor, director y pianista en los escenarios de los conciertos de la SIMM o en donde fuere, provocaron violentas protestas de parte de la audiencia. A pesar del fuerte impacto por su efecto crucial y duradero en la vida musical italiana las actividades de la SIMM cesaron en 1919.

Después de la guerra empezó a viajar mucho como pianista y director, en 1922 renunció a su puesto en el Liceo (ahora nombrado Conservatorio) di Santa Cecilia. Sin embargo su lucha por modernizar la música italiana no cesó y al lado de Malipiero y Labroca, quienes compartían sus sentimientos, fundó la Coporazione delle Nuove Musiche (CDNM) en 1923. Ésta con un giro diferente a la SIMM ya no mantenía una relación estrecha con jóvenes compositores buscando establecerlos en el ambiente musical sino mejor aun aspiraba a brindar a Italia “las últimas expresiones y las investigaciones más recientes del arte musical contemporáneo”.⁷

Alrededor de 1930 Casella se convirtió en líder de otras asociaciones de música moderna italianas como el Festival de Música Contemporánea de Venecia. En 1932 ocupó la cátedra de la clase avanzada de piano en la Accademia di Santa Cecilia en Roma. En 1939 Casella ayudó a fundar la *Settimane Senesi* en la Accademia Chigiana en Siena, donde se redescubrió, asentó y promovió fuertemente la música de Antonio Vivaldi y la de otros compositores barrocos italianos. Con ello Alfredo Casella, al lado de Malipiero, intentó reincorporar a la vida musical modernista de la Italia de su tiempo el valor de los barrocos.

Casella desempeñó una labor importante como musicólogo, a él se le debe la revisión crítica de numerosas obras para piano, muchas de las cuales fueron publicadas por Ricordi y Dalla Curci.

Tras mucho tiempo su vida entró en su trágica fase final; no solamente la relación familiar se vio dañada a causa de su matrimonio con una mujer judía y francesa sino en 1942 sufrió el primer ataque de la enfermedad que lo llevaría a la muerte. Sin embargo, no cesó de componer sino hasta 1944, se mantuvo activo como director hasta 1946 y como pianista acompañante hasta tres semanas antes de su deceso el 5 de marzo de 1947 en Roma.

⁷ Waterhouse, John C. G. “Casella, Alfredo.”

II.2 Sonata para arpa Op. 68 de Alfredo Casella.

La composición fue una de las múltiples actividades de Alfredo Casella y ocupa un lugar importante dentro de su labor creativa, Casella pertenece a la *generazione dell'ottanta* (compositores italianos nacidos alrededor de los 80's); este grupo también incluye a Malipiero, Respighi, Pizzetti y Alfano. Después de la muerte de Giacomo Puccini en 1924 estos compositores se convirtieron en las figuras predominantes de la música italiana.

Comúnmente en Italia dividen la obra de Casella en tres periodos o estilos. El primero hasta 1913, se define más precisamente como el periodo en el que las influencias heterogéneas de Fauré y aquellas de los nacionalistas rusos y Mahler convergieron e interactuaron. En el segundo periodo (1913-1920) las influencias de Stravinsky, Bartók, Schoenberg y Debussy afectaron su música. En el tercer estilo (1920-1944) algunas de las características del segundo periodo persistieron tales como una discreta armonía que refuerza su tercera etapa, en general su enfoque cambió drásticamente: tensión, cromatismo involuntario dieron lugar a un diatonismo con disonancias duras con inflexiones cromáticas; la práctica armónica dio lugar a texturas lineales, sostenidas por ritmos que llevaban el movimiento.



La bellísima Sonata para Arpa op. 68 fue dedicada y comisionada por la arpista italiana Clelia Gatti Aldrovandi en 1943, fue escrita poco antes de que Casella dejara de componer. Se trata de un solo avanzado que consta de tres movimientos: *Allegro vivace*, *Sarabanda* y *Finale*. Fue requerida como material obligatorio en la segunda fase del XVI Concurso Internacional de Arpa en Israel (2006).

El primer movimiento *Allegro vivace* es análogo a la forma sonata clásica, pero como se trata de una obra neoclasicista presenta ligeros cambios en la estructura. Alfredo Casella emplea las tres partes tradicionales: Exposición, Desarrollo y Re-exposición. En la Exposición (c. 1-59), a diferencia de las sonatas del periodo

clásico, emplea tres Secciones ABC y no repite esta primera parte. La Sección A *Allegro vivace* de la Exposición (c. 1-33) gira en torno a *mi* menor; en ésta utiliza dos temas. El Tema a (c. 1-6) (Fig. 1) inicia con un acorde construido por cuatro quintas comenzando en *sol*₃, continúa con una progresión de cuartas y quintas que dibujan una escala ascendente de *si*₄ a *si*₅ y finaliza con una serie de progresiones. Este Tema más que melódico es un tema rítmico-armónico; rítmico por el movimiento que combina tresillos y octavos, y armónico por la sonoridad de quintas y cuartas.

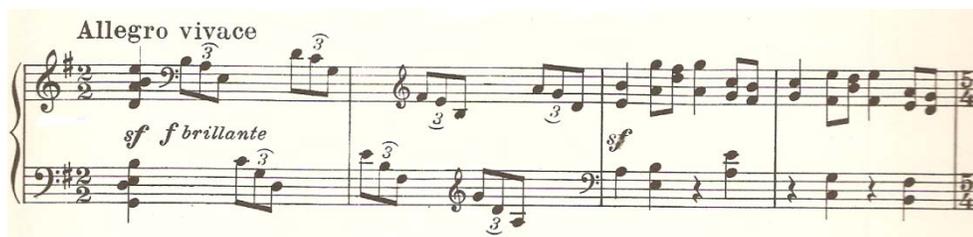


Fig.1

El Tema b (c.15-16) (Fig. 2) al igual que el Tema a inicia con un acorde en *sforzando* y maneja una especie de bordado de acordes seguido por el movimiento en tresillos. Para concluir esta Sección a se emplean el recurso rítmico de tresillos y la combinación de quintas y cuartas.

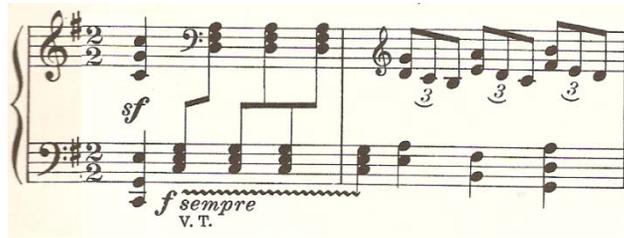


Fig.2

Sigue la Sección B *Pochissimo meno mosso* (c. 34-48) que se mantiene en *mi* menor y está hecha a manera de un coral (Fig. 3). Es una Sección contrastante a la Sección A por su carácter dulce y tranquilo.



Fig. 3

En la Sección C (c. 49-59) se presenta un canon a la octava inferior en *Mi* mayor (Fig. 4) con el que termina la Exposición.



Fig. 4

El Desarrollo *Tempo I (Allegro Vivace)* (c. 60-102) está en *mi* menor y en éste se emplea el Tema a y el Tema b de la Exposición. Se utiliza además un nuevo Tema (c. 77-82) que se imita y se invierte a partir del compás 84. En el compás 88 inicia la transición moduladora que nos llevará a la Re-exposición *Forte e brillante* (c. 103-159) donde se presenta la Sección A de la Exposición también en *mi* menor pero ahora ligeramente variada. Continúa el coral *Pochissimo meno mosso* en *sol* menor y el canon *Tranquillo e dolcissimo* en *Sol* Mayor. Finaliza el movimiento con una coda *Più calmo* (c. 160-182) en *Sol* Mayor. La coda posee reminiscencias del Tema a, Tema b, del coral y del canon.

Exposición <i>Allegro Vivace</i>				Desarrollo <i>Tempo I (Allegro Vivace)</i>			
A		B	C				
1	15	34	49	60	77	84	88
Tema a	Tema b	Coral	Canon	Tema a,b	Tema c	Imitación e inversión del Tema c	Transición moduladora
(mi menor)			(Mi Mayor)	(mi menor)			

Re-exposición <i>Forte e Brillante</i>				Coda
A'		B'	C'	
103	113	131	145	160
Tema a'	Tema b'	Pochissimo meno mosso	Tranquillo e dolcissimo	Piu Calmo
		Coral	Canon	
(mi menor)		(sol menor)	(Sol Mayor)	(Sol Mayor)

El segundo movimiento Sarabanda en *mi* menor presenta tres Secciones ABC. La Sección A *Grave, solenne* (c. 1-38) tiene dos temas. Para el primer tema Alfredo

Casella utiliza el patrón rítmico 3/4 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♪} \text{♩} |$ de zarabanda que es el predilecto por los italianos. El tema 1 (c. 1-4) (fig. 5) se presenta con el ritmo de zarabanda al que acompaña una segunda melodía en octavos y que a lo largo de la presentación se va enriqueciendo de una manera más vertical que horizontal, es decir más armónica que melódicamente.



Fig. 5

En el compás 21 inicia un segundo tema (hasta c. 27) que está acompañado por un contrapunto. Este tema y su contrapunto se exponen nuevamente pero a la inversa (c. 28-32), continúa una sección transitoria que da lugar a la Sección B *Largamente* (c. 39-73) (Fig. 6).

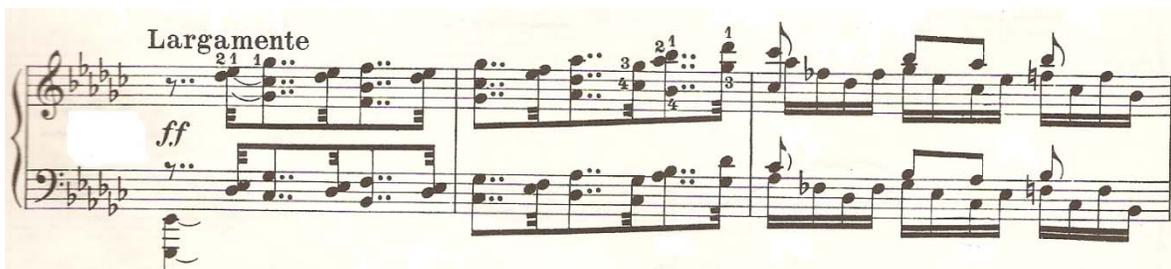


Fig. 6

Esta Sección es de un carácter más dramático, tiene dos partes bien definidas la primera es la presentación del tercer tema (c. 39-52) (Fig. 6). La segunda parte en *Mi Bemol Mayor* dibuja un tema que será utilizado posteriormente a manera de canon (c. 69-73) (Fig. 7).

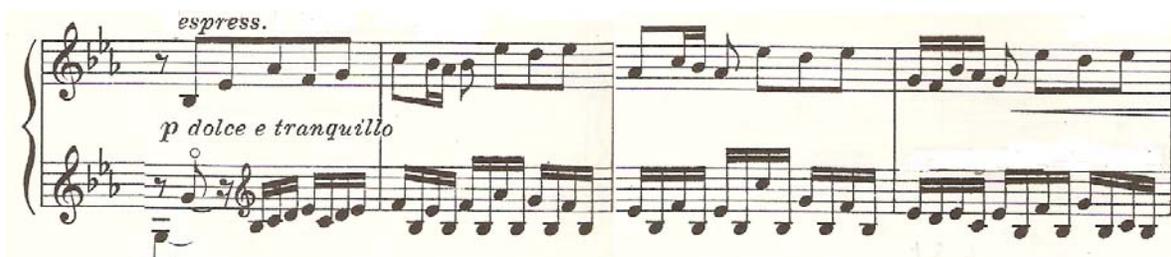


Fig. 7

El movimiento concluye con la Sección C a manera de coda, en donde se utiliza el tema 1 (Fig. 8) y el tercer tema (Fig. 9).



Fig. 8



Fig. 9

El movimiento finaliza igual que el primer movimiento utilizando acordes en forma de coral en quintas y cuartas, y el último sonido grave y pianísimo.

El tercer movimiento *Finale. Tempo di marcia vivo e festoso*, como usualmente se maneja en las sonatas posee la estructura de un rondó (ABACA), aunque con unas variantes más complejas: ABA'CA''DA'''B.

La A muestra el tema de la marcha y está en *Do Mayor* (c. 1-19) (Fig. 10).



Fig. 10

La B (c. 20-38) (Fig. 11) presenta un material contrastante en carácter a la A; es menos energético, está construido en base a progresiones. También está en *Do Mayor*.



Fig. 11

La A' (c. 39-50) no presenta el Tema completo, sin embargo, mantiene su esencia. Igualmente se expone en *Do Mayor*.

La C (c. 51-85) tiene dos Temas. El primero (c. 51-66) (Fig. 12) a manera de un canon a la sexta mayor inferior es muy rítmico y posee progresiones que van de mayor a menor intensidad. Termina con una cadencia a *Mi Bemol Mayor* que es donde inicia el segundo Tema de esta Sección (c. 67-85). Este segundo Tema (Fig. 13) gira en torno a la tónica de *Mi Bemol*, aunque nunca llega a establecer completamente dicha tonalidad. Su carácter es más gentil y dulce.



Fig. 12 Primer Tema de la C.



Fig. 13 Segundo Tema de la C

La A'' (c. 86-102) presenta la estructura del Tema original pero *rellenado* con bordados y notas de paso. Se conserva en *Do Mayor*.

La D (c. 103-157) exhibe tres Temas que se perciben dentro de una sola Sección. El primer Tema (c. 103-125) (Fig. 14) tiene dos presentaciones una en el registro agudo y la otra en el grave. El carácter de este Tema es temeroso y nervioso.



Fig. 14

El segundo Tema de la Sección D (c. 126-137) (Fig. 15) es de carácter más decidido y repetitivo.



Fig. 15

El tercero y último (c. 138-157) (Fig. 16) gira en torno a *do sostenido menor* y funciona como una transición para regresar a la A.



Fig. 17

La A''' (c. 158- 169) maneja el principio del Tema en canon a la octava superior, luego expone una sección de transición hacia la B, casi idéntica a la que se presentó al principio del *Finale*.

Una vez más se presenta la B (c. 170-184) de una manera igual a la del comienzo del movimiento, sólo que los cuatro últimos compases contienen ya el material con el que da inicio la coda.

La coda está construida con material del segundo Tema de la Sección D.

II.3 Consideraciones personales.

Es una obra compleja que es recomendable estudiar por secciones. El primer movimiento tiene cambios de *tempo* que delimitan cada una de las secciones y esto puede facilitar su estudio. No presenta muchas indicaciones en relación a los matices pero es muy importante respetar cada una de ellas, pues cada matiz corresponde a un *tempo* y por ende a una sección. Así cada parte mantiene un carácter y color particulares. Usa tres materiales contrastantes, el primero con tempo rápido, brillante y fuerte; el segundo con un carácter más dulce, su agógica es más lenta en comparación con el primero y su intensidad sonora es en *piano*; el tercer material conserva el *tempo* del segundo, sin embargo su carácter es más tranquilo y partiendo del *piano* va cediendo su volumen a lo largo de su exposición. Con esto tenemos tres personalidades que nos departen tres discursos diferentes.

El segundo movimiento es muy denso, por la cantidad de notas que emplea y por el registro grave que ocupa da la sensación de oscuridad. Para no perderse en esa negrura espesa y facilitar su audición es primordial resaltar el ritmo de zarabanda, que es el tema y se presenta en el registro más agudo. Dicho tema tiene un carácter solemne al principio, en cambio en la indicación *Largamente* su carácter es dramático, después de toda la tensión regresa a la calma. Considero elemental no olvidar resaltar los temas y darles la intensidad que les corresponde.

El último movimiento es una marcha, es enérgica y rítmica. Tal cual simula el movimiento de la marcha es necesario mantener el pulso y su carácter festivo.

Capítulo III

III.1 Elias Parish Alvars



“En Dresden, conocí al prodigioso arpista inglés Elias Parish Alvars, un nombre que no es reconocido como debiera ser. Acaba de llegar de Viena. Este hombre es el Liszt del arpa. No puedes concebir toda la delicadeza y el poder de los efectos, lo insólito de su toque y las melodías sin precedentes que él produce en un instrumento en muchos aspectos tan limitado. Su fantasía sobre Moses (imitada y adaptada para el piano con sus felices resultados por Thalberg), sus Variaciones en armónicos sobre “Naiads Chorus de Oberon” y una partitura programática de similar gusto, me deleitan más de lo que puedo decir...”

(Memorias de Héctor Berlioz, París, 1903)

Eli Parish también conocido como Albert Alvars o Elias Parish Alvars, nació el 28 de febrero de 1808 en Devonshire, un pequeño puerto de Teignmouth, Inglaterra. Fue el segundo de diez hijos de Joseph y Mary Ann Parish; existe cierta confusión acerca de su origen ya que algunas veces lo han considerado judío, sin embargo no hay evidencia sobre dicha suposición. Eli inició sus estudios musicales con su padre, quien era organista, maestro de canto y líder musical; también se cree que fue su primer maestro de arpa.

Parish Alvars ahora conocido como el arpista compositor del siglo XIX se presentó por primera vez cuando tenía diez años en Totnes, a los doce inició sus estudios con Nicolas Charles Bochsa en Londres, sin embargo, en 1822 no fue admitido en el Royal College ya que no podía pagar la colegiatura y sus padres tampoco podían sufragar la carrera de un niño prodigio pues en 1818 su padre se había declarada en quiebra. Así que Elias Parish Alvars continuó con sus estudios

gracias al apoyo de algunas familias de la nobleza y también ganó dinero tocando en bailes y fiestas.

Todos los viajes del arpista inglés fueron registrados por la prensa de su tiempo. En 1828 completó sus estudios, aceptó la invitación hecha por Lord Burghersh (compositor y fundador del London Royal Academy of Music) y el Embajador inglés en Florencia para estudiar canto con la familia Guglielmo y composición con Maximilian Leidesdorf en Florencia donde permaneció un año; allí comenzó a usar el seudónimo *Albert Alvars*.

En 1832 tocó en Constantinopla para el Sultán Mahmud II y recolectó melodías populares con las que publicó su *Travel of a Harpist in the Orient op. 62*. A finales del mismo año se mudó a Viena y cambió su seudónimo a Elias Parish Alvars el cual utilizó en publicaciones y programas de conciertos. Estando en Viena (1833) conoció a Sigismund Thalberg y Carl Czerny. Falter Editions publicó su primera composición para arpa en Munich bajo el seudónimo *Albert Alvars* ya que ésta fue compuesta cuando utilizaba su primer sobrenombre.

Fue nombrado arpista de Hofoperntheater en Viena. Estudió composición con Simon Sechter e Ignaz von Seyfried, tuvo varios conciertos en la ciudad con Joseph Fahrbach y los hermanos Lewy en el Hofoperntheater y en el Kärthnerthortheater. En octubre de 1842 se casó en una iglesia vienesa (el ritual no fue judío) con la pianista y arpista Melanie Lewy, (hermana de los cornistas franceses Lewy) quien había sido su alumna.

En Viena le otorgaron el título de Virtuoso Imperial y comenzó a dar clases en la Gesellschaft der Musikfreunde (1846). La situación política de Europa a partir de marzo de 1847 comenzó a presentar signos de inestabilidad y el 13 de mismo mes sucedieron los primeros disturbios en Viena. La Gesellschaft der Musikfreunde cerró repentinamente, se detuvieron todos los pagos e incluso se negaron a pagar los salarios ganados durante los últimos seis meses. Parish Alvars se encontró en serios problemas económicos; ahora no podía viajar a otras ciudades o países ya que también presentaban dificultades políticas similares, la mayoría de sus

alumnos dejaron las clases, como hijos de familias de la nobleza abandonaron la ciudad por temor, la vida musical cesó y el Hofoperntheater se incendió. En octubre llegó a su clímax este periodo de conflictos, Parish Alvars y su familia encontraron refugio en Leopoldstadt, en las afueras de Viena (ahora forma parte de la ciudad).

La salud de Elias Parish Alvars empeoró repentinamente y el 25 de enero de 1849 murió de neumonía en Viena (los documentos no son precisos en este punto). Su esposa regresó a Londres y posteriormente se casó con su amigo Samuel Fischer.

No cabe duda de que Parish Alvars es el inventor de la técnica para el arpa moderna, que había sido revolucionada con la invención del arpa de doble acción de Sébastien Érard en 1811. Elias Parish Alvars no sólo manejó sonidos reales sino que encontró efectos especiales y sonidos artificiales como el *bisbigliando*, los armónicos y notas mudas, así como los *glissandi* en terceras y sextas y trinos en terceras, entre otros. Con esto permitió al intérprete introducir una variedad en su ejecución. La manera compositiva de Parish Alvars es similar a la de Liszt para el piano. Su música es excepcionalmente brillante y exige al ejecutante un prominente virtuosismo para su interpretación.

Quedan registradas numerosas obras escritas para el arpa de pedales por Parish Alvars en muchas de las cuales incluye numerosas transcripciones de temas de óperas de compositores italianos como Donizetti y Bellini. La obra que presento en este trabajo está inspirada en dos temas de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini.

III.2 Vincenzo Bellini

Compositor italiano nacido en Catania (Sicilia) el 3 de noviembre de 1801. Conocido como uno de los compositores de ópera más importantes de principios del siglo XIX. Bellini fue el mayor de siete hermanos que crecieron en una familia donde el ambiente musical ya se respiraba; su abuelo Vincenzo Tobia Bellini estudió en uno de los conservatorios de Nápoles y, desde 1767 aproximadamente trabajó en Catania como organista, compositor y maestro de música. También Rosario el padre de Bellini, fue compositor, *maestro di cappella* y maestro de música en Catania.



De acuerdo con manuscritos anónimos del Museo Belliniano en Catania, contando con un poco más de cinco años, Bellini podía tocar maravillosamente el piano, y dio prueba de un excelente oído y memoria musical. A los seis años escribió su primera composición *Gallus cantavit*.

Su padre lo inició en el piano y después de los siete años de edad su principal maestro fue su abuelo, a partir de entonces escribió mucha música sacra. La música de Bellini no sólo fue prontamente escuchada en iglesias sino también en los salones de los aristócratas y patricios, para los que escribió sus primeras *ariettas* y probablemente también algunas de sus piezas instrumentales.

En junio de 1819 apoyado por el gobierno municipal de Catania se trasladó a Nápoles para estudiar en el conservatorio, donde Giovanni Furno fue su primer maestro. Carlo Conti lo supervisó como *maestrino* y Giacomo Tritto lo instruyó en contrapunto. También atendió la clase de Nicola Zingarelli director del conservatorio, con quien estudió a los maestros de la Escuela Napolitana y las obras instrumentales de Haydn y Mozart.

Siguiendo la tradición del Conservatorio de Nápoles, los estudiantes de composición que habían concluido sus estudios debían ser introducidos al público en general con un trabajo dramático. Fue a principios de 1825 cuando Bellini y un reparto de alumnos varones de dicha institución presentaron *Adelson e Salvini*, su ópera semiseria, en el teatro del Conservatorio. Éxito tras el que le comisionaron una ópera para una gala en el Teatro de San Carlo: *Bianca e Fernando*, renombrada *Bianca e Gerardo* en consideración al último rey conocido en mayo de 1826. Sus esperanzas por presentar en el Teatro del Fondo su *Adelson e Salvini* (manuscritos del Conservatorio de Nápoles evidencian que Bellini modificó la obra para los cantantes de ese teatro) se desvanecieron al igual que su anhelo por casarse con Maddelena Fumaroli, una chica napolitana. Entonces su buena fortuna regresó cuando recibió del empresario Barbaia una comisión para una ópera para La Scala de Milán.

Entre mayo y octubre de 1827 estando en Milán escribió su tercera ópera *Il pirata*, con la que alcanzó la clase de éxito con el público que Donizetti logró sólo después de treinta óperas con *Anna Bolena* (1830). A partir de entonces comenzó la carrera musical de Bellini situándose como uno de los mejores compositores de Italia. Con *Il pirata* inició su colaboración con el libretista Felice Romani, quien escribió los libretos para sus óperas, entre ellas *La straniera*, *Zaira*, *I Capuleti e I Montecchi*, *La sonnambula*, *Norma* y *Beatrice di Tenda*. Bellini demostró una gran afinidad hacia Romani, gracias a la sonoridad y la elegancia de los versos del poeta que frecuentemente evoca a Metastasio.

De 1827 a 1833 Bellini vivió la mayor parte del tiempo en Milán. Rápidamente entró a los círculos de la alta sociedad, hizo su vida solamente de comisiones operísticas (por las cuales pedía un alto costo que hasta ahora ha sido inusual en Italia) y a diferencia de sus colegas Rossini, Donizetti, Pacini y Mercadante, no sostuvo ningún puesto oficial como director de algún conservatorio o director artístico de alguna casa de ópera.

Bellini sabía que había alcanzado sus años de maestría. El 28 de mayo de 1830 escribió: *“mi estilo es ahora escuchado en los teatros más importantes del mundo... y es escuchado con gran entusiasmo.”*⁸

A finales de agosto de 1835 Bellini se sintió nuevamente enfermo, en 1830 había tenido un fuerte ataque de gastroenteritis. Finalmente murió solo en una casa de campo de Puteaux, un suburbio de París, aparentemente aislado por sospecha de cólera el 29 de septiembre de 1835. Una autopsia declaró la verdadera causa de su muerte “Es claro que Bellini falleció de una aguda inflamación del intestino grueso, complicado por un absceso del hígado.”⁹

El réquiem se celebró el 2 de octubre en la Catedral de los Inválidos. Con base en un reporte de la ceremonia Paer, Cherubini, Carafa y Rossini hicieron guardia cada uno en una esquina del féretro. Sus restos permanecieron en el cementerio Père Lachaise hasta 1876, después fueron trasladados a la catedral de su ciudad natal, Catania.

⁸ Lippman Friederich. “Bellini, Vincenzo” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.

⁹ *Idem.*

III.3 Sobre la ópera *Norma*, 1831.

Norma es una tragedia lírica en dos actos con libreto de Felice Romani (basado en una tragedia de Alexandre Soumet). Se estrenó el 26 de diciembre de 1831 en La Scala de Milán.

Norma es la segunda de dos óperas que Bellini planeó para Milán en el verano de 1830 y por la cual recibió 12 000 libras. Para este libreto Romani utilizó varios trabajos anteriores: el libreto de Jouy de *La vestale* para Spontini (París, 1807), *Les martyrs* (París, 1808) novela de Chateaubriand y sus propios libretos *Medea in Corinto* (Nápoles, 1813) -que también alude al infanticidio-, y *La sacerdotessa d'Irminsul* (Trieste, 1820) para Pacini.

La *première* no fue exitosa, sin embargo adquirió popularidad y a partir de 1932 fue representada en diversos escenarios de gran prestigio dentro y fuera de Italia. En 1941 *Norma* llegó a New York (versión en inglés) y en 1954 fue la ópera inaugural de la Academy of Music con Grisi y Giovanni Mario. Se presentó por primera vez traducida en alemán en el Metropolitan en 1890 con Lili Lehmann como Norma. Maria Callas, con el papel protagónico, debutó en Londres en 1952 en el Convent Garden, en Chicago en 1954 e hizo su primera aparición en el Metropolitan en 1956.

Reperto:

Norma <i>sacerdotisa de los druidas</i>	Soprano.
Pollione <i>procónsul romano de Galia</i>	Tenor.
Flavio <i>amigo de Pollione</i>	Tenor lírico.
Oroveso <i>gran sacerdote de los druidas</i>	Bajo
Adalgisa <i>joven sacerdotisa del templo de Irminsul</i>	Soprano

Clotilde *confidente de Norma*

Mezzosoprano

Dos niños de Norma y Pollione

Mimos

Druidas, bardos, sacerdotes y soldados galos.

Escenario:

La ópera se desarrolla en Galia, durante la ocupación romana (s. I a. C.) en el bosque sagrado y el templo de Irminsul, Dios de la Guerra.

Sinopsis:

Acto I

Reunidos en el bosque sagrado, Oroveso ordena a los druidas que observen el primer avistamiento de la luna nueva y esperen la señal, tres golpes en el escudo de bronce de Irminsul con los que iniciará el rito sagrado que presidirá Norma. Los druidas visitan Irminsul esperando que Norma dé la orden para atacar a los romanos. Norma ama a Pollione, gobernador romano con quien tuvo dos hijos, sin embargo, no sabe que la pasión de Pollione hacia ella se ha consumido y que él ahora se siente enamorado de otra mujer, Adalgisa, también sacerdotisa. Estando en el bosque, Flavio pregunta a Pollione si teme a la ira de Norma; Pollione tiembla por el pensamiento y le relata su sueño en el que llega al altar de Venus en Roma con Adalgisa, siendo confrontado solamente por un fantasma atroz mientras la voz de un demonio proclama la venganza de Norma. Los druidas irrumpen en el bosque anunciando que la luna ha crecido e indican impetuosamente que todos los profanadores de la arboleda sagrada tienen que irse, Flavio y Pollione se alejan rápidamente.

Los druidas se adentran en el bosque. Norma aparece con su corona de muérdago y una hoz de oro, y acompañada por Adalgisa les dice a los druidas que aún no es tiempo de atacar a los romanos quienes serán vencidos en la hora indicada. Norma le pide a la diosa casta de la luna que haya paz en el presente, y que cuando llegue el momento para que la sangre de los romanos sea derramada

ella misma sea quien dirija la revuelta. Los druidas exigen que la primera víctima sea Pollione, pero Norma reconoce que no lo puede matar y en caso de que él regresara a ella defendería su vida. Cuando los druidas abandonan el bosque, Adalgisa llora su debilidad por Pollione y ora por fuerza para resistir. Pollione regresa y encuentra a Adalgisa envuelta en llanto, quien le exclama que ha sido embargada por su amor, Pollione le pide que se marchen juntos a Roma y ella accede en renunciar a sus votos.

Norma está preocupada porque Pollione regresó a Roma y le pide a Clotilde que esconda a sus hijos. Adalgisa presa de sus remordimientos pide consejo y ayuda a Norma, le confiesa que mientras estaba orando en el bosque sagrado, vio a un hombre que le pareció una visión celestial, le cuenta cómo continúa viéndolo en secreto y que en cada encuentro se siente más enamorada de él. Norma se conmueve con la historia pues le recuerda su vida pasada, así que accede en liberarla de sus votos, los cuales aún no han concluido, de esta manera Adalgisa puede irse con el hombre amado. Pollione entra en escena justo en el instante en que Norma le pregunta el nombre de su enamorado y ésta responde Pollione. Norma le explica a Adalgisa la traición hecha por él, entonces vehementemente Adalgisa renuncia a su amor, Pollione admite su pasión hacia Adalgisa y le suplica que se vayan juntos, pero ella se niega a hacerlo, mientras que Norma estalla en tremenda furia haciéndolo desaparecer de su vista.

Acto II

Norma sostiene su daga y mira a sus hijos que duermen, piensa que es preferible su muerte mientras están dormidos que la vergüenza que tendrán que soportar mientras vivan. Está decidida a matarlos y cuando está a punto de hacerlo, su mente cambia de idea y los abraza. Pide a Clotilde que traiga a Adalgisa. Norma le propone a la joven sacerdotisa que se case con Pollione y se marchen a Roma, con la condición de que cuide a sus hijos después de su muerte; pero Adalgisa se niega, le dice que solamente irá con Pollione para persuadirlo de que regrese con

Norma, ya que ha decidido olvidarlo. Finalmente Norma y Adalgisa se juran amistad hasta la muerte.

Los galos discuten acerca de la salida inminente de Pollione a Roma. Oroveso los reconforta diciéndoles que la libertad está aún lejos y clama en contra de la infamia del yugo de los romanos. Les dice que el tiempo de venganza está por venir.

Norma espera que Pollione se arrepienta. Clotilde le cuenta que éste trató de secuestrar a Adalgisa en el templo. Norma da la señal de guerra golpeando tres veces el escudo de Irminsul, los galos responden ferozmente con el himno de guerra "*Guerra, guerra! Le galliche selve*". Cuando Oroveso pide una explicación a Norma del por qué no ha concluido el rito del sacrificio, ella le responde que la víctima está lista. Clotilde da noticias de que un romano ha sido preso en el claustro de una sacerdotisa virgen. Es Pollione, quien llega custodiado por los guardias. Se resiste en contestar las preguntas hechas por Oroveso; Norma levanta su daga, pero no puede matarlo. Decide interrogarlo en privado y encerrar a los otros. Le ofrece salvar su vida si jura olvidar todos sus pensamientos sobre Adalgisa. Cuando él se niega, Norma amenaza no con sólo matar a Pollione sino también a sus hijos y en castigar a Adalgisa enviándola a la hoguera por haber roto sus votos. Norma ordena regresar a los galos y les anuncia que una sacerdotisa culpable debe morir en la pira del sacrificio. Exaltados, Oroveso y los druidas exigen saber el nombre de la culpable. Norma responde que es ella misma y anhela que Pollione no se haya olvidado de ella para morir juntos en las llamas. El amor de Pollione hacia Norma es revivido por su coraje sublime. Oroveso y los druidas se resisten en creer la confesión de Norma, pero gradualmente reconocen que es verdad. Norma le suplica a su padre que perdone la vida de sus hijos y vea por ellos después de que ella muera. En un principio Oroveso se niega, después cede, y promete cumplir la última petición de Norma. Así, Norma y Pollione son llevados a la pira.

III.4 Introducción y Variaciones sobre temas de la ópera “Norma” de Bellini para arpa Op. 36

A pesar de que a las variaciones se les identifica como una de las formas típicas del siglo XVI, reflejan una técnica y proceso importantes en casi toda la música, incluyendo aquella en que las repeticiones improvisadas de estrofas de canciones o danza forman parte.

Es una forma musical que está construida por repeticiones y es el resultado de un fundamento musical y un principio retórico, en el que un tema es repetido varias o muchas veces con diversas modificaciones de tal manera que retenga una o más características esenciales del original.

Un tema para variaciones generalmente consta de 8 a 32 compases, raramente utiliza menos o más; puede ser una melodía, una línea en el bajo, una progresión armónica o un complejo de tales elementos. Cuando un tema es muy corto para servir como ostinato genera continuamente una estructura con nuevas figuraciones y texturas en cada frase del tema. Si se trata de un tema que comprende una estructura seccionada como un periodo doble, sus repeticiones resultan en una forma estrófica en el que algunos de los elementos cambian y otros quedan igual; a esto se le conoce como “tema y variaciones”.

El tema y variaciones es una forma musical que surge de la práctica continua de técnicas de variación. Se trata de un tema al que le siguen varias re-exposiciones modificadas, llamadas variaciones.



Elias Parish Alvars seleccionó dos temas de la ópera *Norma* (obra cumbre del belcanto italiano del siglo XIX) del compositor Vincenzo Bellini para hacer su *Introducción y Variaciones sobre temas de la Ópera “Norma” de Bellini* para arpa sola, Opus 36.

Esta obra se desarrolla en la tonalidad *Mi Bemol Mayor*, el

compás es binario. Consta de una Introducción, Tema (Tema 1) sobre el cual se elaboran 3 variaciones, Andante (cuarta variación) y Finale (Tema 2).

La Introducción, *Allegro Brillante* (c. 1-54) tiene una forma ternaria ABC, la Sección A (c. 1-15) (Fig. 1) es la presentación de la tónica *Mi Bemol Mayor*, con una serie de acordes descendentes y ascendentes en un periodo doble que simulan las líneas melódicas y florituras del *bel canto*, finaliza en el quinto grado. Continúa la Sección B (c. 16-32) que muestra un tema con un acompañamiento tradicional operístico (Fig. 2), de igual manera esta sección termina en el quinto grado. Inicia la Sección C (c. 33-54) (Fig. 3), que se desarrolla a partir de *fiorituras* que imitan las coloraturas muy propias del *bel canto*, todo gira esencialmente sobre *Mi Bemol Mayor*.

Introduction
Allegro Brillante

1

5

etc...

Fig. 1 Inicio de la Introducción. *Allegro Brillante*. Sección A

16

tr

con espres.

20

tr

etc...

Detailed description: This figure shows the first two systems of musical notation for Section B of the Introduction. The first system covers measures 16 to 19, and the second system covers measures 20 to 23. The music is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D minor). The right hand features a melodic line with trills and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The instruction 'con espres.' is written below the first system, and 'tr' is written above the first notes of both systems.

Fig. 2 Sección B de la Introducción.

33

a tempo

legato

37

etc...

Detailed description: This figure shows the second two systems of musical notation for Section C of the Introduction. The first system covers measures 33 to 36, and the second system covers measures 37 to 40. The music is written for piano in the same key as Section B. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1, 1, 2, 2) indicated. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The instruction 'a tempo' is written above the first system, and 'legato' is written below the first system.

Fig. 3 Sección C de la Introducción.

El Tema *Allergo Moderato* (c. 55-74) es el tema principal de *Norma* sobre el que Parish Alvars desarrolla tres variaciones y un Andante. Este tema surge del dueto de Norma y Pollione “In mia man al fin tu sei” (Fig. 4) del segundo acto. El dueto corresponde a cuando Norma interroga a Pollione tras ser apresado, y le ofrece salvar su vida a cambio de que éste se olvide de Adalgisa. Prácticamente se trata de una transcripción para arpa de la segunda frase de Norma. El tema se presenta en 4/4 y en *Mi Bemol Mayor*. El acompañamiento mantiene un ritmo constante de octavos y un bajo que conduce las funciones armónicas. Este tema tiene una forma ternaria ABA’. La Sección A (c. 55-62) (Fig. 5) corresponde a las dos primeras frases con un total de ocho compases, que inician y finalizan en tónica.

Cl. I.
in Sib

NORMA

In mia

Viol.

V. II

Vc.

Cb.

All? moderato

pizz.

arco

Cl.
in Sib

Coro I
in Fa

N.

POLLIONE

Viol.

V. II

Vc.

Cb.

III. e IV.

pp

pp

Man... al fin tu sei; non po-tria spaz... to! no-ci. lo lo pos-ee.

Tu nel

Fig. 4

Theme
Allegro Moderato

55

p *tutto legato*

59

Fig. 5

La Sección B (c. 62-66) (Fig. 6) abarca la tercera frase que se desarrolla en cuatro compases; está en la región de la dominante, y finaliza con una *cadenza*.

mf

sosten.

f *tr*

Fig. 6

La Sección A' (c. 67-74) reproduce análogamente la Sección A, excepto porque la melodía se presenta una octava arriba y ligeramente variada (Fig. 7).

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled 'a tempo' and 'p', shows a treble clef staff with a melodic line featuring trills and slurs, and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, with a 'rit.' (ritardando) marking in the bass staff, indicating a gradual deceleration of the tempo. The notation includes various musical symbols such as slurs, trills, and dynamic markings.

Fig. 7

Variación 1 *Amabile* (c. 75-96) (Fig. 8) aparece también en 4/4 aunque con una subdivisión ternaria; es posible evocar la melodía dentro de los arpeggios en tresillos que utiliza, mantiene las mismas funciones armónicas del Tema. Ahora el acompañamiento es similar al que se presentó anteriormente en la Sección B de la Introducción. La forma estructural cambia ligeramente a $\parallel:A:\parallel B A'$.

75 Variation 1
Amabile

p *logato*

etc...

Fig. 8 Inicio de la Variación 1. Amabile

Variación 2. *Moderato* (c. 97-117) (Fig. 9). Igualmente en 4/4, la subdivisión vuelve a ser binaria. La forma es ABA con regiones armónicas idénticas al Tema original. En las Secciones A la melodía inicia siempre en cada semifrase con sonido natural que luego continúa con arpeggios en armónicos, en estas Secciones el acompañamiento prácticamente no existe.

97 Var. 2
Moderato

f *mp* *f* *mp*

etc...

Fig. 9 Inicio de la Variación 2. Moderato

La Sección B (c. 103-105) se presenta casi toda sin armónicos. El acompañamiento retoma al del Tema y la melodía es mucho más florida (Fig. 10).



Fig. 10

Variación 3 *Brillante con fuoco* (c. 118-139) (Fig. 11). Su compás es nuevamente 4/4 y tiene una subdivisión binaria. Su forma, igual que la Variación 1 es $\parallel :A: \parallel B A'$. Las regiones armónicas mantienen su esquema general pero se enriquecen ligeramente. La melodía aunque todavía se puede evocar se presenta más escondida entre las *fiorituras* en dieciseisavos, incluso la *cadenza* es más larga; el virtuosismo es mayor. El acompañamiento es simple pues sólo reafirma las funciones tonales.



Fig. 11 Inicio de la Variación 3. *Brillante con fuoco*.

El Andante (c. 140-165) (Fig. 12) es una cuarta variación que en la partitura no se especifica como tal. En esta parte de la obra es donde Parish Alvars cambia por primera vez el compás a 12/8, por el movimiento en el acompañamiento da la sensación de una barcarola, su forma es ABA'. Las regiones tonales se mantienen sin cambio con respecto al Tema. La melodía está más presente aunque las ornamentaciones y las *fiorituras* no faltan.

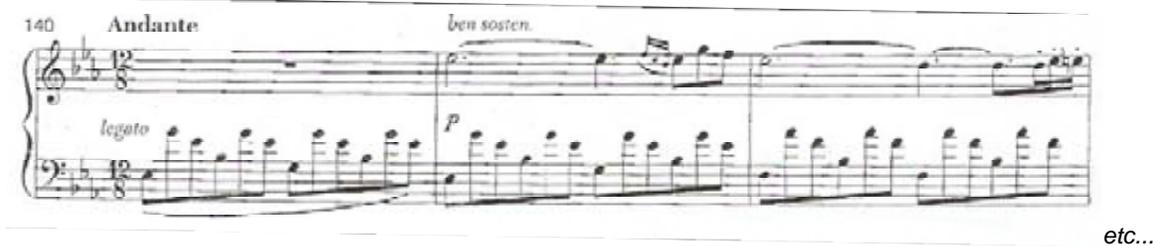


Fig. 12 Inicio del Andante (variación 4)

Esta vez hay una segunda cadenza en la indicación *presto* (c. 164-165) (Fig. 13) que conduce al Finale.

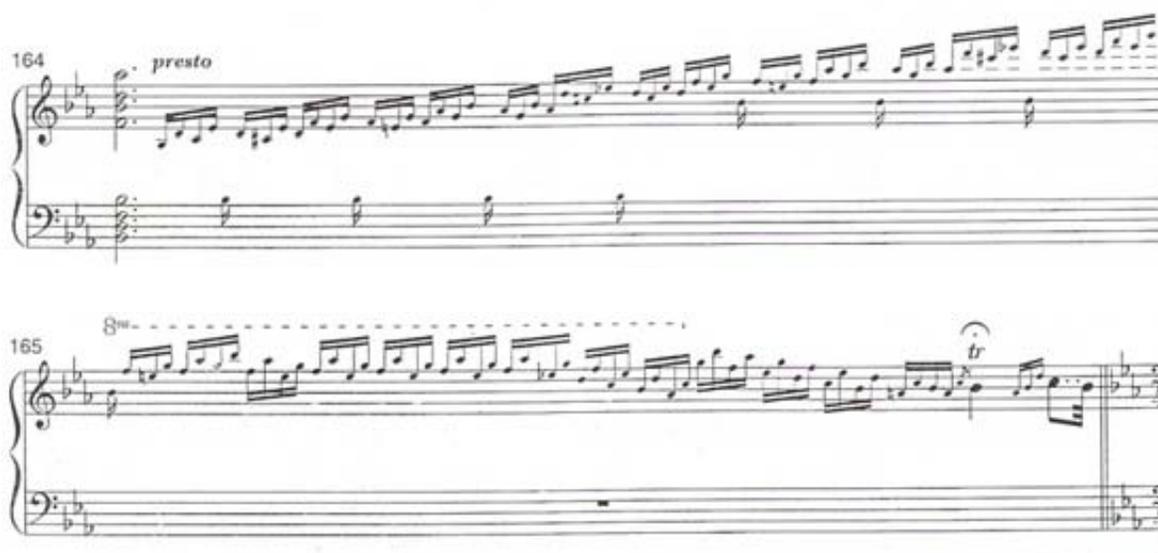


Fig. 13

Para este Finale *Allegro* (c. 166-268) Parish Alvars utiliza un segundo tema extraído de la ópera *Norma*. Pertenece al dueto “Si fino all’ore estreme compagna tua” entre Norma y Adalgisa del segundo acto (Fig. 14), donde ambas se reconcilian y reafirman su amistad hasta la muerte. Su compás es 2/4 y tiene un carácter festivo. Es una forma binaria. La Sección A (c. 166-206) corresponde a la transcripción de este dueto (Fig. 15). La tonalidad sigue en *Mi Bemol Mayor*, inicia y termina en tónica. Por cierto, la tonalidad original en la ópera está en *Fa Mayor*.

Allegro

Cl. in Sib
Fag.
in Fa
Dorni in Fa
N.
ADALGISA
Sì, fino al l'ò re, al l'ò re c. stro - me com - pa.gna tu.a, com.
Sì, fino al l'ò re, al l'ò re c. stro - me com - pa.gna tu.a, com.
Viol.
V.º
Vo. pizz.
Cb. pizz.

Fig. 14

Finale
Allegro

166

etc...

Fig. 15 Inicio del Finale. Allegro

La Sección B *più mosso* (c. 207-268) alude a la Sección C de la Introducción (c. 207-220) por el virtuosismo de las *vocalizaciones* (Fig. 16), está en la tonalidad principal *Mi Bemol Mayor*. El *più mosso* nos recuerda la *stretta* característica del final de las cabaletas belcantistas. Igualmente característico es el *stringendo* (c. 232-250) que conduce al grandioso final de la transcripción operística.

Fig. 16

Lo anterior se resume en el siguiente esquema:

<p style="text-align: center;">Introducción</p> <p>1 16 33</p> <p>A B C</p> <p>En <i>Mi Bemol Mayor</i> (compás 4/4)</p>	<p style="text-align: center;">Tema 1 <i>In mia man al finto sei</i></p> <p style="text-align: center;">Allegro Moderato</p> <p>55 63 66 67</p> <p>A B <i>Cadenza</i> A'</p>	<p style="text-align: center;">Var. 1 <i>Amabile</i></p> <p>75 83 86 87</p> <p>A : B <i>Cadenza</i> A'</p> <p>(Arpeggios en tresillos)</p>		
<p style="text-align: center;">Var. 2 <i>Moderato</i></p> <p>95 103 106 107</p> <p>A B <i>Cadenza</i> A'</p> <p>(Armónicos)</p>	<p style="text-align: center;">Var. 3 <i>Brillante con fuoco</i></p> <p>115 : 123 126 127</p> <p>A : B <i>Cadenza</i> A'</p> <p>(Dieciseisavos)</p>	<p style="text-align: center;">Andante (Cuarta variación)</p> <p>135 144 151 152 159</p> <p>A B <i>Cadenza</i> A' Presto Gran Segunda <i>Cadenza</i></p> <p>(Compás 12/8 a manera de Barcarola)</p>		
<p>Finale <i>Allegro</i></p> <p>Tema 2 <i>Si fino all'ore estreme compagna tua</i></p> <p>166 207</p> <p>A piu mosso</p> <p style="text-align: center;">B</p> <p>(Alude sección C de la Introducción)</p> <p>(Compás 2/4)</p>				

III.5 Consideraciones personales.

Calificada como *showpiece*, ésta es una obra en la que los recursos técnicos que Parish Alvars utilizó sirven para imitar las exigencias del *bel canto*. Al ser una obra que surgió de temas de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini, considero importante basar su interpretación en el virtuosismo del belcantismo.

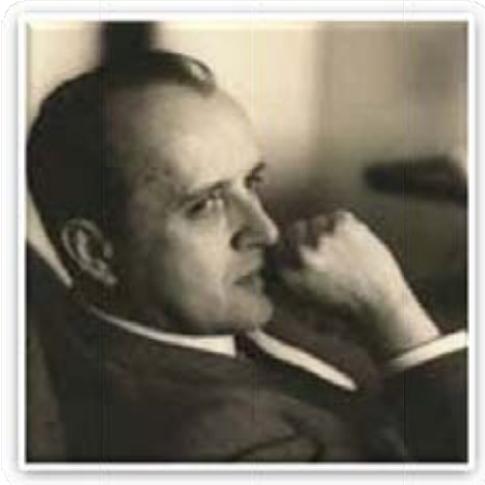
En esta pieza se puede trabajar escalas, arpeggios, armónicos y trinos. Es primordial tener control en la calidad sonora para lograr un sonido uniforme; procurar un *legato* en las fluidas líneas melódicas y en las rápidas escalas que son muy recurridas en este estilo así como claridad en la considerable ornamentación que presenta. Ambas manos realizan un trabajo importante a lo largo de la obra, ya que mientras la mano derecha se encarga de la melodía la mano izquierda se mantiene siempre acompañando, labor dura, pues hay que ser cuidadosos para que ésta no se vuelva pesada y para que dentro de los patrones armónicos y rítmicos uno no se pierda en la repetición aislada y sin sentido. Es como si la mano derecha efectuara el trabajo de los cantantes en escena y la mano izquierda el de la orquesta en el foso.

Así mismo esta obra permite al ejecutante encontrarse en la búsqueda de un nuevo discurso en cada variación, pues se mantiene en una experimentación constante para personalizar cada una de ellas y lograr que no suenen como un estudio técnico, sino que la obra suene a ópera. En cada argumento el tema se evoca entre cambios agógicos, dinámicos y de timbre.

Es recomendable hacer audición de la ópera *Norma* así como de otros títulos que se encuentren dentro del estilo del *bel canto*, de esta manera se tendrá un contexto más amplio sobre el estilo y ayudará al ejecutante en su interpretación.

Capítulo IV

IV.1 Nino Rota Rinaldi



...Era una verdadera alegría trabajar con él. Uno sentía su creatividad tan cerca que daba como una especie de ebriedad, la sensación de que la música la estuviera haciendo uno. Entraba en los personajes, en las atmósferas, en los colores de mis películas tan plenamente que los permeaba con su música. Era un músico total. Vivía en la música con la libertad y la felicidad de una criatura que se encuentra en una dimensión con la que espontáneamente congenia...

Federico Fellini

Nació el 3 de diciembre de 1911 en Milán. Hijo de la pianista Ernesta Rinaldi y nieto del compositor y pianista Giovanni Rinaldi (1840 – 1895, uno de los solistas más destacados de su época).

Nino Rota inició sus estudios musicales desde temprana edad; bajo la tutela de su madre se inició en el piano, y en solfeo con A. Perlasca. A los ocho años de edad hizo su primera composición y en 1923 se puso en escena *L'infanzia di San Giovanni Battista* en Milán y Lille; oratorio para solistas, coro y orquesta que fue bien recibido y por el cual lo consideraron como un niño prodigio. 1923, también fue el año en que logró su admisión al Conservatorio de Milán, donde fue alumno de P. Delachi, Giacomo Orefice y G. Bas. Durante un corto periodo (1925-26) tomó clases particulares de composición con Ildebrando Pizzetti, después, se mudó a Roma, completó sus estudios en la Academia Nacional de Santa Cecilia, donde fue instruido por Alfredo Casella, y tres años más tarde (1930) contando solamente con diecinueve años de edad, recibió su diploma en composición.

Persuadido por Toscanini, Rota atendió los cursos de Rosario Scarelo (composición), Fritz Reiner (dirección) y J. B. Beck (historia) en el prestigioso

Curtis Institute of Music en Philadelphia (1931-32) donde hizo amistad con Aaron Copland, descubrió el folklor americano, el cine y la música de Gershwin. Regresó a Milán y se laureó en Literatura en 1937, presentando una tesis sobre Gioseffo Zarlino, compositor y teórico vienés del siglo XVI.

De 1937 a 1938 enseñó teoría y solfeo en el Liceo Musical de Taranto, posteriormente, en 1939, se unió al grupo docente del Conservatorio Piccinni de Bari, primero como profesor de armonía, después de composición y llegó a ser director de dicho Conservatorio en 1950, puesto que conservó hasta 1957.

Bien familiarizado con los nuevos desarrollos musicales desde su juventud, durante la cual gozó de una larga amistad con Stravinsky, Rota siguió un camino totalmente diferente en su propia música, dejando a un lado las preocupaciones por las nuevas técnicas de composición de la música moderna del siglo XX y los conflictos entre los innovadores y los tradicionalistas (basados en el espíritu del régimen Fascista a favor de la guerra), Nino Rota expuso su fe en un ininterrumpido enlace con la música del pasado, lo cual hizo de su lenguaje musical excepcionalmente y sin impedimentos sensible a la amplia variedad de géneros, los que abordó con maestría técnica, criterio y una gran capacidad para asimilar las características de estilo. Con un numeroso cuerpo de obras, Rota, contribuyó a la renovación de la música italiana. Su música se caracteriza por una claridad y un elegante gusto, que hace su escritura sincera, distintiva y original. En sus trabajos, conservó la supremacía de la melodía, una armonía libre y compleja, estableció patrones rítmicos y formales, así como un concepto de música espontánea y de expresión directa.

Incluso en la actualidad, el idioma de Rota, llama la atención por no seguir con la línea predominante de la composición contemporánea en Italia, sin embargo, la genialidad creativa del compositor y su autenticidad lo hicieron merecedor del respeto de aquellos que consideraban su actitud como anticuada.

Después de haber escuchado la *Sonata para flauta y arpa* (1937), Gianandrea Gavazzeni¹⁰ comentó que él escuchó “la voz de un Ravel italiano, arcaico, íntimo, la voz de alguien que ha inventado un estilo que no existía antes.”¹¹

Tuvo particular éxito con sus obras *Mysterium catholicum*, *La vita de Maria*, las sonatas para piano y el *Concerto per Arpa*, caracterizadas por una delicada y penetrante gracia; así como con dos de sus óperas, *Il capello di paglia di Firenze*, escrita en 1945 y presentada por primera vez al público diez años más tarde en Palermo (con esta ópera consiguió muchas producciones, sobresale la de Strehler en la Piccola Scala), y *La visita meravigliosa* (Palermo 1970) la cual puede ser vista como una alegoría de su filosofía y una de sus más finas composiciones para el teatro.

El reconocimiento internacional que Nino Rota logró, se debe a su música para cine, la mayoría escrita para importantes filmes. Resalta su colaboración con Federico Fellini, quien en toda su carrera se benefició exclusivamente de su música. Además de su adaptabilidad a los más diversos gustos, su gran habilidad para la improvisación en el piano le permitió trabajar cercanamente con diversos directores.

En 1947 comenzó su larga colaboración con Lux Film Company, dirigida entre otros por Guido M. Gatti y Fedele D'Amico. En diez años, Rota compuso la música de alrededor de sesenta filmes para directores tales como Renato Castellani (*Mio figlio professore*, *Sotto il sole di Roma*), Mario Soldati (*Le miserie del signor Travet*), Alberto Lattuada (*Senza pietà*, *Anna*) y Eduardo De Filippo (*Napoli milionaria*, *Filumena Marturano*). En 1952 con *Lo sceicco bianco* comenzó a colaborar con Fellini. En total compuso la música de más de 150 películas, las cuales incluyen colaboraciones, además de Fellini, con Luchino Visconti (*Rocco e i suoi fratelli* y *Il gatopardo*) y directores como René Clément, Franco Zeffirelli, King

¹⁰ **Gianandrea Gavazzeni.** Nació en Bérgamo el 25 de julio de 1909 y murió en su ciudad natal el 5 de febrero de 1996. A pesar de que no logró un renombre internacional, Gavazzeni fue uno de los directores de orquesta de ópera italiano más respetado dentro del ambiente musical de Italia. Dentro de su actividad también podemos nombrarlo como compositor, musicólogo y ensayista. En 1985 recibió el premio “Una vita per la música”.

¹¹ **Monteath, Bosi.** “Rota, Nino.”

Vidor, Sergei Bondarchuk, así como en las dos primeras partes de *The Godfather* la trilogía de Francis Ford Coppola; la banda sonora de la segunda parte de esta trilogía estuvo nominada a un Oscar en 1974.

Nino Rota sufría del corazón y falleció el 10 de abril de 1979 en Roma cuando estaba escribiendo la música para *La città delle donne* de Fellini.

... Sentí que no estaba muerto, sino que sólo había desaparecido. Como un fantasma, un duende, una onda musical. Era la primera vez que tenía una sensación como ésa. Una extraña, inefable sensación de desaparición, la misma sensación que había sentido cuando estaba vivo. Después de más de veinte años de colaboración lo que recuerdo de él como la cualidad que lo distinguía del resto, es la levedad, una especie de milagrosa presencia-ausencia. Es superfluo agregar que, para mí, era uno de los más grandes músicos contemporáneos.¹²

Federico Fellini



Nino Rota y Federico Fellini

¹² **Fellini, Federico.** "Amor a Rota."

IV.2 Concierto para arpa y orquesta (1947-1950) de Nino Rota.

Alentado por la arpista italiana Clelia Gatti-Aldrovandi, Nino Rota compuso cuatro obras para arpa solista y en conjunto de cámara.¹³ Dentro de estas obras se encuentra el *Concierto para arpa y orquesta*, el cual fue escrito de 1947 a 1950. Hasta donde se tiene noticia la ejecución de este concierto en el recital de Examen Profesional será un estreno en México.

Este concierto consta de tres movimientos: *Allegro Moderato*, *Andante* y *Allegro*, cada uno de ellos con una tonalidad bien definida. En este concierto Nino Rota trata al arpa tanto como *concertino* como *ripieno*.

El primer movimiento *Allegro Moderato* está en Sol Mayor, tiene una forma ternaria semejante a la forma sonata. La Exposición tiene dos Secciones A y B. En la Sección A (c. 1-58) presenta primero el Tema 1 con el arpa (c. 1-13) (Fig. 1). A lo largo de esta Sección Nino Rota va desarrollando este tema con un diálogo entre el arpa y la orquesta.

Allegro moderato $\text{♩} : 92$

p Mi

Fa \flat Sib-Do \sharp Mi

¹³ Quinteto para flauta, oboe, viola, violonchelo y arpa, 1935.

Sarabanda e Toccata per Arpa, 1945.

Sonata para arpa y flauta, 1937.

Concierto para arpa y orquesta, 1947-50. (la reducción de la orquesta al piano es del mismo Nino Rota)
(Todas las obras fueron comisionadas por la arpista Clelia Gatti-Alfrovandi)

Fig. 1

En la Sección B (c. 59-95) aparece un segundo tema en un *fugato* (Fig. 2) que presenta entre cuerdas y corno en *piano*, después la trompeta seguido por el oboe y la flauta, a este segundo tema siguen incorporándose los instrumentos hasta llegar a un *tutti* en *forte* en el cual el arpa los acompaña con una serie de *glissandi* y acordes (Fig. 3). En esta Sección B hay reminiscencias del tema 1.

The image displays a musical score for a fugato section. It consists of two systems of staves. The top system features a Horn part (labeled '(Cor.)') in the upper staff and a Piano accompaniment in the lower staff. The piano part begins with a dynamic marking of *f p* and includes the instruction *p un poco legato*. The bottom system features a Trumpet part (labeled '(Trb.)') in the upper staff and an Oboe/Flute part (labeled '(Ob. Fl.)') in the lower staff. The Oboe/Flute part includes a *cresc.* marking. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The fugato is characterized by overlapping melodic lines between the instruments.

Fig. 2



Fig. 3

El Desarrollo (c. 96-139) es una elaboración que inicia en *Mi Mayor*, puede verse como una *cadenza* del arpa en la que utiliza elementos de las Secciones A y B de la Exposición. El Desarrollo comienza con el Tema de la Sección B (Fig. 4), por primera vez presentado en el arpa y al que le sigue la *cadenza*.



Fig. 4

En la indicación *Un poco sostenuto* (Fig. 5) inicia nuevamente el acompañamiento de la orquesta con un pedal de *re* (quinto grado), el arpa se convierte en

acompañamiento de la trompeta, *píccolo*, oboe, corno, clarinete y flauta quienes recuerdan el Tema 1 de la Exposición.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'A.' and 'P.', features woodwind parts in the upper staves and a piano part in the lower staves. The woodwinds play a melodic line with slurs and fingerings (8, 7, 10, 9). The piano part is mostly silent, with a few notes in the right hand. The tempo is marked 'Un poco sostenuto' with a quarter note equal to 69. The second system, also labeled 'A.' and 'P.', continues the woodwind parts with slurs and fingerings (9, 9, 9, 9). The piano part includes a trumpet part labeled '(Trb.)' with a dynamic marking of *mf* and an *ott.* (ottava) marking. The string part is represented by a large oval at the bottom, indicating sustained notes.

Fig. 5

En el compás 140 (Fig. 6) las cuerdas interrumpen enérgicamente el Desarrollo con la cabeza del Tema 1. Comienza claramente una sección de transición que desembocará en la Re-exposición (c. 153-173). El Tema 1 es presentado primero por la orquesta en *tutti* y *fortissimo*, y luego por el arpa. El movimiento termina en Sol Mayor.

The image displays a musical score for piano, labeled Fig. 6. It is divided into two systems. The top system features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand part contains a melodic line with slurs and fingerings (7, 8, 10, 8, 6). The left hand part has a bass line with a 'Reb' marking. The tempo is 'Poco più mosso (I. Tempo)'. The bottom system continues the piece, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. Dynamics include 'fp' and 'f'.

Fig. 6

El segundo movimiento *Andante* en *do* menor tiene una forma ternaria Exposición, Desarrollo y Re-exposición. A diferencia del primer y tercer movimientos en éste destacan las cuerdas y los alientos. La Exposición en *do* menor (c. 1-73) presenta tres temas. El Tema 1 es una sencilla línea melódica que llevan los alientos mientras las cuerdas y el arpa la acompañan (c. 1- 17) (Fig. 7).



Fig. 7

El Tema 2 (c. 23-36) es presentado por un solo de violonchelo que está acompañado por un pedal de sol (quinto grado) (Fig. 8), esta línea es imitada por las violas, después por los violines segundos y finaliza con los violines primeros.



Fig. 8

El arpa presenta el Tema 3 (c. 37-43) (Fig. 9) y al igual que el segundo tema, está acompañado por un pedal en quinto grado.



Fig. 9

La Exposición continúa elaborándose intercalando el Tema 2 y 3 hasta superponerlos. Con una escala ascendente (c. 62-63) el arpa dibuja un puente que regresa al Tema 1 que es presentado por la orquesta y con el cual concluye esta Sección.

El Desarrollo (c. 73-97) da inicio en la indicación *Sostenuto*. Éste es material contrastante a la Exposición, pues mientras en esta última se transmite una atmósfera de paz y ligereza, en el Desarrollo el arpa acompaña el Tema de fanfarrias tocadas por la trompeta y el corno (Fig. 10).

The musical score for Figure 10 is written for piano and harp. It consists of two systems. The top system is for the harp, with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with the instruction 'Sostenuto'. The harp part features a melodic line with a fermata over the first measure, followed by a series of eighth notes. The bottom system is for the piano, with a bass clef and a 4/4 time signature. It also begins with 'Sostenuto'. The piano part includes a section marked 'f (Trb)' and another marked '(sentito)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 10

Entre cada fanfarria hay una elaboración en la que participan el arpa, las cuerdas y las maderas (Fig. 11)

The musical score for Figure 11 is written for piano and harp. It consists of two systems. The top system is for the harp, with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with the instruction 'a tempo'. The harp part features a melodic line with a fermata over the first measure, followed by a series of eighth notes. The bottom system is for the piano, with a bass clef and a 4/4 time signature. It also begins with 'a tempo'. The piano part includes a section marked 'mf' and another marked '(Cor.)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 11

La Re-exposición (c. 97-121) muestra dos de los temas expuestos en la Exposición y el Tema de fanfarria del Desarrollo pero ahora en *do* menor. Esta

Sección principia con el Tema 2, seguido por la intervención del arpa con el Tema 3 que, a semejanza de la Exposición, presenta los Temas intercalados y superpuestos. Con el mismo tipo de enlace de escala ascendente el arpa liga al Tema de fanfarria hecho por la trompeta y con el cual concluye este movimiento.

El tercer movimiento *Allegro* en *Sol Mayor*, tiene un carácter ágil y ligero, conserva una forma ternaria Exposición, Desarrollo y Re-exposición. En la Exposición (c. 1-166) se presenta el Tema 1 (c. 1-18) (Fig. 12) que es sonado por las cuerdas en dieciseisavos y el cual conserva una solidez rítmica al igual que el Tema 1 del primer movimiento.



Fig. 12

Inicia el Tema 2 (c. 19-28) que es llevado por el arpa (Fig. 13).



Fig. 13

Tras él, nuevamente se muestra el Tema 1 pero ahora sobre el quinto grado (c. 29-35). La flauta exhibe el Tema 3 (c. 36-55) (Fig. 14) en el quinto grado que es imitado por el arpa (c. 44-52) y luego por la trompeta, hay una cadencia a *Do Mayor* (c. 52-56). Del compás 56 al 67 se evoca el material del Tema 2, con una serie de inflexiones se llega a *Re Mayor* (c. 68). A partir este compás hay una tercera exposición del Tema 1 (sigue en *Re Mayor*). Inicia con ésta una gran sección en la que se continúa trabajando sobre este tema. El Tema 1 reaparece con un solo de flauta en *Do Mayor* (c. 101-108), seguido por un solo de clarinete en *Sol Mayor* (c. 109-118). A partir del compás 117 el inicio de dicho tema conduce a una modulación a *Sol Bemol Mayor* (c. 124). Aquí se expone otra vez el Tema 3 con la flauta (c. 124-132) seguida por el fagot en *La Bemol Mayor* (c. 133-136) y el *píccolo* en *Re Bemol Mayor* (c. 137-140). Hay una elaboración (c. 146-166) que incluye los Temas 1 y 3 y con la cual concluye la Exposición en *Sol Mayor*.



Fig. 14

El Desarrollo (c. 167-270) inicia con un coral en Sol Mayor (Tema 4) en donde la trompeta y corno se van alternando la melodía, (c. 167-194) (Fig. 15).



Fig. 15

Continúa un pasaje moduladorio (c. 195-216) que resuelve en la *cadenza* del arpa (c. 217-270), ésta evoca el Tema 1 (fig. 16 y 17).



Fig. 16



Fig. 17

En la Re-exposición (c. 271-311) utiliza tres temas. El Tema 1 aparece literal a su primera exposición (c. 271-288), interviene el arpa con el Tema 2 en *La Bemol Mayor* que modula a *Sol Mayor* y mientras tanto la orquesta hace reminiscencia del Tema 3. El movimiento termina en *Sol Mayor*.

En general la estructura de los tres movimientos es similar. En la Exposición se presentan los temas. En el Desarrollo del primer y tercer movimientos se incluye una *cadenza* explícita, incluso en el del segundo podría considerarse que existe una *cadenza*, debido al virtuosismo. Y en la Re-exposición se presenta un resumen de los Temas. El resultado sonoro es consecuencia del gran gusto, balance y genialidad de Nino Rota.

IV.3 Consideraciones personales.

Es un concierto poco conocido pero de gran valor musical y técnicamente difícil para el arpa. Esta obra muestra la genialidad y maestría de Nino Rota, refleja el cuidado del compositor para el arpa solista y la orquesta. En comparación con otros conciertos de arpa su orquestación es amplia, sin embargo es ligera pero consistente, dando claridad de audiencia de todos los instrumentos principalmente del arpa.

Es una música que se caracteriza por su delicadeza y exquisita gracia, un ejemplo más de la gran habilidad de Nino Rota para conducirnos sutilmente a cambios inesperados de colores, atmósferas, ánimos, partiendo de la tranquilidad al juego, del circo al misterio, para luego regresar al punto de inicio sin romper el discurso.

Algunos de los aspectos de dificultad técnica son los arpeggios y escalas rápidas, en ello hay que tener cuidado de mantener una calidad sonora uniforme y sin frizado. Otro aspecto son las notas repetidas, en las que hay que procurar no colocar los dedos anticipadamente para no apagar el sonido y respetar así la duración marcada.

Tras escucharlo, por su sonoridad sincera, elegante y sentida no cabe la menor duda de que es simplemente Nino Rota. Es un concierto que disfruté mucho estudiar.

Anexo

Giovanni Battista Pescetti (1704 – 1766).

Compositor italiano nacido en Venecia en 1704, nieto de C. F. Pollarolo (1653 - 1723) estudió con Antonio Lotti (1666 – 1740), dedicó gran parte de su carrera a escribir y revisar óperas en colaboración con Baldassare Galuppi. En 1725 produjo su primera ópera *Nerone detronato*. En abril de 1736 apareció como clavecinista en Londres, donde al siguiente otoño, fungió como director de la Ópera de la Nobleza (compañía rival de Handel) reemplazando a Nicola Porpora.

El 27 de agosto de 1752, Pescetti concursó para obtener el puesto de segundo organista en San Marcos y, tras muchos conflictos finalmente adquirió el nombramiento el 16 de mayo de 1762.

Durante su vida, su reputación no se basó tanto en el intrínseco valor de su música, sino en su asociación con Galuppi en Venecia, su rivalidad con Handel y, sobre todo en el mecenazgo de sus famosos cantantes Farinelli y Mazuoli.

Giovanni Battista Pescetti murió en su natal Venecia el 20 de marzo de 1766.

Sonata en *do* menor.

Es la quinta de la serie *9 Sonate per gravicembalo, novamente composte*. Fue escrita en 1739, cuando el compositor era director del Convent Garden en Londres. Esta sonata consta de tres movimientos: *Allegro vigoroso*, *Andantino espressivo* y *Presto*. Fue transcrita para el arpa de pedal en 1931 por Carlos Salzedo, conocido como uno de los grandes arpistas de todos los tiempos. Esta transcripción se apega mucho al original.

Alfredo Casella (1883 – 1947).

Nació el 25 de julio de 1883 en Turín. Desempeñó diversas actividades dentro del ambiente musical italiano. Por sus aportaciones como compositor, pianista, director de orquesta, crítico musical y organizador es considerado como la figura más influyente de la música italiana durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales.

Casella inició sus estudios musicales con su madre M. Bordino demostrando un talento precoz como pianista. Continuó sus estudios en el Conservatorio de París donde atendió la clase de piano de L. Dermer y armonía de Xavier-Henry Leroux. Durante un año estudió composición con Gabriel Fauré (1900 – 01). En 1915 llegó a ser profesor de piano en el Liceo de Santa Cecilia en Roma, puesto al que renunció en 1922. Alfredo Casella tuvo gran deseo por renovar la música de su país para que no sólo fuera considerada arte italiano sino europeo en su posición dentro del panorama musical general; en 1917 fundó la Società Nazionale di Musica Moderna (SIMM) en la que mantenía estrecha relación con jóvenes compositores que compartían sus intereses e intercambiaban sus opiniones y así mismo los introducía al ambiente musical, entre ellos podemos nombrar a Malipiero, Pizzetti, Respighi, Tommassini, Gui y Castelnuovo-Tedesco. A pesar del fuerte impacto por su efecto crucial y duradero en la vida musical italiana las actividades de la SIMM cesaron en 1919.

En 1923 junto con Malipiero y Labroca fundó la Coporazione delle Nouve Musiche (CDNM) con la cual brindaron a Italia “las últimas expresiones y las investigaciones más recientes del arte musical contemporáneo”. En 1939 Casella ayudó a fundar la *Settimane Senesi* en la Accademia Chigiana en Siena, donde se redescubrió, asentó y promovió fuertemente la música de Antonio Vivaldi y la de otros compositores barrocos italianos. Con ello Alfredo Casella, al lado de Malipiero, intentó reincorporar a la vida musical modernista de la Italia de su tiempo el valor de los barrocos.

A lo largo de su vida Casella desempeñó gran entusiasmo en sus múltiples actividades, no cesó de componer hasta 1944 y se mantuvo activo como director hasta 1946 y como pianista acompañante hasta tres semanas antes de su muerte el 5 de marzo de 1947 en Roma.

Sonata para arpa Op. 68

Esta bellísima obra neoclasicista fue dedicada y comisionada por la arpista italiana Clelia Gatti-Aldrovandi en 1943, un año antes de que Alfredo Casella abandonara la composición. Se trata de un solo avanzado que consta de tres movimientos: *Allegro vivace*, *Sarabanda* y *Finale*, en los cuales se percibe una armonía discreta, un diatonismo con disonancias duras con inflexiones cromáticas y texturas lineales que son sostenidas por ritmos que llevan el movimiento.

Esta Sonata fue requerida como material obligatorio en la segunda fase del XVI Concurso Internacional de Arpa en Israel (2006).

Elias Parish Alvars (1808 – 1849).

Nació el 28 de febrero de 1808 en Devonshire, Londres. Reconocido como el arpista del s. XIX, inició sus estudios musicales con su padre y a los doce años los continuó con Nicolas Charles Bochsa en Londres, sin embargo, no fue admitido en el Royal Collage ya que no podía pagar la colegiatura y sus padres tampoco podían sufragar la carrera de un niño prodigio, así que Parish Alvars siguió con sus estudios gracias al apoyo de algunas familias de la nobleza y también ganó dinero tocando en bailes y fiestas.

En Viena fue nombrado arpista de Hofopemtheater, le otorgaron el título de Virtuoso Imperial y comenzó a dar clases en la Gesellschaft der Musikfreunde (1846). Indudablemente Parish Alvars fue uno de los grandes virtuosos de su tiempo, comparable con Paganini o Liszt. Cuando Berlioz lo conoció se expresó de él en sus *Memorias*:

En Dresden, conocí al prodigioso arpista inglés Elías Parish Alvars, un nombre que no es reconocido como debiera ser. Acaba de llegar de Viena. Este hombre es el Liszt del arpa. No puedes concebir toda la delicadeza y el poder de los efectos, lo insólito de su toque y las melodías sin precedentes que él produce en un instrumento en muchos aspectos tan limitado...

No cabe duda de que Parish Alvars es el inventor de la técnica para el arpa moderna, la cual había sido revolucionada con la invención del arpa de doble acción de Sébastien Érard en 1811. Elías Parish Alvars no sólo manejó sonidos reales sino que encontró efectos especiales y sonidos artificiales como el *bisbigliando*, los armónicos y notas mudas, así como los *glissandi* de escalas en terceras y sextas y trinos en terceras, entre otros. Con esto permitió al intérprete introducir una variedad en su ejecución. La manera compositiva de Parish Alvars es similar a la de Liszt para el piano. Su música es excepcionalmente brillante y exige al ejecutante un prominente virtuosismo para su interpretación.

Elías Parish Alvars falleció el 25 de enero de 1849 de un mal pulmonar en Viena.

Introducción y variaciones sobre Temas de la ópera “Norma” de Bellini, para arpa Op. 36

A pesar de que a las variaciones se les identifica como una de las formas típicas del siglo XVI, reflejan una técnica y proceso importantes en casi toda la música. Es una forma musical que está construida por repeticiones y es el resultado de un fundamento musical y un principio retórico, en el cual un tema es repetido varias o muchas veces con diversas modificaciones de tal manera que retenga una o más características esenciales del original. El tema y variaciones es una forma musical que surge de la práctica continua de técnicas de variación. Se trata de un tema al que le siguen varias re-exposiciones modificadas, llamadas variaciones.

Elías Parish Alvars seleccionó dos temas de la ópera *Norma* (obra cumbre del belcanto italiano del siglo XIX) del compositor Vincenzo Bellini para hacer su *Introducción y Variaciones sobre Temas de la ópera “Norma” de Bellini para arpa*,

op 36. El primer tema surge del dueto de Norma y Pollione “In mia man al fin tu sei” del segundo acto. El dueto corresponde a cuando Norma interroga a Pollione tras ser apresado, y le ofrece salvar su vida a cambio de que éste se olvide de Adalgisa. El segundo tema pertenece al dueto al dueto “Sì fino all’ore estreme compagna tua” entre Norma y Adalgisa también del segundo acto, donde ambas se reconcilian y reafirman su amistad hasta la muerte.

Nino Rota Rinaldi (1911 – 1979).

Nació el 3 de diciembre de 1911 en Milán. Hijo de la pianista Ernesta Rinaldi y nieto del compositor y pianista Giovanni Rinaldi (uno de los solistas más destacados de su época).

Nino Rota inició sus estudios musicales desde temprana edad; bajo la tutela de su madre se inició en el piano, y en solfeo con A. Perlasca. A los ocho años de edad hizo su primera composición y en 1923 se puso en escena *L’infanzia di San Giovanni Battista* en Milán y Lille, oratorio para solistas, coro y orquesta que fue bien recibido y por el cual lo consideraron como un niño prodigio. 1923 también fue el año en que logró su admisión al Conservatorio de Milán, donde fue alumno de Delachi, Orefice y Bas. Durante un corto periodo (1925-26) tomó clases particulares de composición con Ildebrando Pizzetti, después, se mudó a Roma, completó sus estudios en la Academia Nacional de Santa Cecilia, donde fue instruido por Alfredo Casella, y tres años más tarde (1930) contando solamente con diecinueve años de edad, recibió su diploma en composición.

En 1931 asistió al Curtis Institute of Music en Philadelphia, donde asistió a los cursos de Scarello en composición, Reiner en dirección y Beck en historia. En 1937 regresó a Milán y se laureó en Literatura, presentando una tesis sobre Gioseffo Zarlino, compositor y teórico vienés del siglo XVI.

De 1937 a 1938 enseñó teoría y solfeo en el Liceo Musical de Taranto, posteriormente, en 1939, se unió al grupo docente del Conservatorio Piccinni de

Bari, primero como profesor de armonía, después de composición y llegó a ser director de dicho conservatorio en 1950, puesto que conservó hasta 1957.

En la actualidad, el idioma de Nino Rota, llama la atención por no seguir con la línea predominante de la composición contemporánea en Italia, sin embargo, la genialidad creativa del compositor y su autenticidad fueron lo que lo hicieron merecedor del respeto de aquellos que consideraban su actitud como anticuada. Su música se caracteriza por una claridad y un elegante gusto, que hace su escritura sincera, distintiva y original. En sus trabajos, conservó la supremacía de la melodía, una armonía libre y compleja, estableció patrones rítmicos y de forma, así como un concepto de música espontánea y de expresión directa.

El reconocimiento internacional que Nino Rota logró, se debe a su música para cine, la mayoría escrita para importantes filmes. Resalta su colaboración con Federico Fellini, quien en toda su carrera se benefició exclusivamente con su música. A demás de su adaptabilidad a los más diversos gustos, su gran habilidad para la improvisación en el piano le permitió trabajar cercanamente con diversos directores.

Nino Rota sufría del corazón y falleció el 10 de abril de 1979 en Roma cuando estaba escribiendo la música para *La città delle donne* de Fellini.

Concierto para arpa y orquesta.

Alentado por la arpista italiana Clelia Gatti-Aldrovandi, Nino Rota compuso cuatro obras para arpa solista y en conjunto de cámara. Dentro de estas obras se encuentra el *Concierto para arpa y orquesta*, el cual fue escrito de 1947 a 1950. Hasta donde se tiene noticia la ejecución de este concierto en este recital de Examen Profesional es un estreno en México.

Este concierto consta de tres movimientos: *Allegro Moderato*, *Andante* y *Allegro*, cada uno de ellos con una tonalidad bien definida. En este concierto Nino Rota trata al arpa tanto como *concertino* como *ripieno*.

Bibliografía.

“Alfredo Casella.” *Karadar*. (Visitado 1 de septiembre de 2007),
<<http://karadar.it/Dizionario/casella.html>>.

“Casella, Alfredo Biography.” *Naxos*. (Visitado 3 de septiembre de 2007),
<<http://www.naxos.com/composerinfo/bio25934.html>>.

“Giovani Battista Pescetti.” *Operone*. (Visitado 14 de julio de 2007),
<<http://www.operone.de/Komponist/Pescetti.html>>.

Brendel, Franz. *Storia della musica in Italia, Germania e Francia. Da Palestrina a Wagner*. Trad. Maria Ettligerfano. Génova: A. Donath, 1900.

Cardini, Giancarlo. “Giovanni Rinaldi: un solitario innovatore nell’Italia pianística dell’Ottocento.” *Nuova Rivista Musicale Italiana*. Vol. 28, Nos. 1 y 2 (1994).
Págs. 161 – 176.

Fellini, Federico. “Amor a Rota.” *El revisionista*. Eds. Julio Héctor Diz y Aníbal Jorge Sciorra. (Visitado 26 de marzo de 2008),
< <http://elrevisionista.blogspot.com/2007/12/un-texto-de-fellini-sobre-nino-rota.html>>.

Griffiths, Ann. “Parish Alvars, Elias.” *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. (Visitado 25 de junio de 2007),
<<http://grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.20915>>.

La vita musicale dell’Italia d’oggi: Atti del i congresso italiano de musica, tenuto in Torino 11-16 ottobre del 1921, promosso dai periodici Rivista Musicale Italiana de Santa Cecilia, il pianoforte. Turín: F. Bocca, 1921. (Visitado 13 de diciembre de 2007), <<http://www.omifacsimiles.com/index.html>>.

- Lippman, Friedrich. "Bellini, Vincenzo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited 1980. Vol. II, págs. 446-455.
- Maguire, Simon y Forbes, Elizabeth. "Norma." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie (Londres; Macmillan, 1980), Vol. III, págs. 617-619.
- McGill University. *The Burney Centre*. (Visitado 30 de agosto de 2007), <http://burneycentremcgill.ca/bio_charles.html>.
- Monteath, Bosi. "Rota, Nino." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited 1980. Vol. XVI, pág. 256.
- Petty, Frederick. "Pescetti, Giovanni Batista." *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. (Visitado 18 de junio de 2007), <<http://www.grove.music.com>>.
- Pirrotta, Nino *et al.* "Italy." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie y J. Tyrrell (Londres; Macmillan, 2001), Vol. XII, págs. 637-664.
- Powers, Wendy. *Metropolitan Art Museum. The Pianofortes of Bartolomeo Cristofori (1655 – 1731)*. (Visitado 14 de julio de 2007), <http://www.metmuseum.org/toah/hd/cris/hd_crs.html>.
- Price, Curtis. "Pasticcio." *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. (Visitado 18 de junio de 2007), <<http://www.grove.music.com>>.
- Robinson, Michael F. "Porpora Nicola § 1." *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. (Visitado 18 de junio de 2007), <<http://grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.003302.1>>.
- Shedlock, J. S. *The Pianoforte Sonata. Its Origin and Development*. (Visitado 1 de febrero de 2008), <<http://www.ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/1/7/0/7/17074/17074-8.txt>>.

Sisman, Elaine. "Variations." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie y J. Tyrrell (Londres; Macmillan, 2001), Vol. XXVI, págs. 284-326.

Smart, Mary Ann. "Bellini, Vincenzo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie y J. Tyrrell (Londres; Macmillan, 2001), Vol. III,, págs. 194-212.

Vita, Mirella. *L'Arpa profilo storico e repertorio*. Italia: Pizzicato edizioni musicali, 1991.

Walter, John. "Pescetti, Giovanni Battista." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie y J. Tyrrell (Londres; Macmillan, 2001), Vol. XIX, pág. 481.

Waterhouse, John C. G. "Casella, Alfredo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie y J. Tyrrell (Londres; Macmillan, 2001), Vol. V, págs. 232-235.

Webster, James. "Sonate." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie y J. Tyrrell (Londres; Macmillan, 2001), Vol XXIII, págs. 672-701.