



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**



**MÚSICA FRANCESA Y MEXICANA DE LOS SIGLOS XIX Y XX
PARA
ARPA DE PEDAL**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN
NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN ARPA**

**QUE PRESENTA:
PATRICIA ELIZABETH VÁZQUEZ JIMÉNEZ**

ASESORES: MTRA. BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE

MTRA. JANET PAULUS UCHIDA

MÉXICO, D.F.

2015



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.

Índice

Introducción	3
1. <i>Une châtelaine en sa Tour</i>, Gabriel Fauré	5
1.1 Poesía y música.....	5
1.2 Gabriel Fauré	8
1.3 El poeta de Fauré: Paul Verlaine	11
1.4 Fauré y el Arpa	13
1.5 <i>Une Châtelaine en sa Tour</i>	16
1.6 Dificultades Técnicas en <i>Châtelaine</i>	20
1.7 Propuesta de estudio para resolver retos técnicos de <i>Châtelaine</i>	25
1.8 Estrategias para la interpretación de <i>Châtelaine</i>	27
2. <i>Danses sacrée et profane</i>, Claude Debussy	32
2.1 El impresionismo en Francia	32
2.2 Claude Debussy: ¿Impresionista o Simbolista?.....	35
2.3 Debussy y el arpa	38
2.4 Dificultades y retos técnicos de las Danzas sacra y profana	42
2.4.1 Pedales	43
2.4.2 Sonido y timbre	45
2.4.3 Dinámica	46
2.4.4 Velocidad	49
2.5 Propuesta de estudio para resolver retos técnicos de las Danzas sacra y profana	51
2.6 Estrategias para la interpretación de la pieza	52
3. <i>Sonata para arpa y flauta</i>, Michel Damase	59
3.1 Descendencia	59
3.2 Jean–Michel Damase	60
3.3 Damase y el arpa	61
3.4 El estilo de composición de Damase	62
3.5 Dificultades y retos técnicos de la <i>Sonata para flauta y arpa</i>	65
3.5.1 Técnica del arpista	65
3.5.2 Movimiento I: Allegro moderato.....	65
3.5.3 Movimiento II: Andante con moto.....	78
3.5.4 Movimiento III: Allegro vivo	82
3.5.5 Movimiento IV: Adagio, Presto	85
4. <i>Suite pa’ su Meche</i>, Eugenio Toussaint	90
4.1 El jazz	90
4.2 El jazz en México	95
4.3 Eugenio Toussaint	96
4.4 El estilo musical de Toussaint	99
4.5 Toussaint y el arpa	100

4.6 <i>Suite Pa' su Meche</i>	101
4.7 Dificutades y retos técnicos de <i>Suite pa' su Meche</i>	103
4.8 Ritmo	103
4.8.1 <i>¿Está en Nogada?</i>	104
4.8.2 <i>Tome su Chotni</i>	106
4.8.3 <i>Pos Ole</i>	111
4.8.4 <i>Cafecito con Meche</i>	116
4.8.5 Custom Chilapchole	118
Conclusiones	123
Bibliografía citada y consultada	124
Música impresa	130
Discografía	130

Introducción

En el presente trabajo se exponen obras escritas originalmente para arpa, tres de ellas de compositores franceses y una obra de origen mexicano. Las piezas francesas fueron seleccionadas por ser Francia la cuna del arpa de concierto; por su parte, no se podría dejar a fuera la música mexicana, que tiene tanta historia como el arpa misma. Las obras francesas son: *Danses sacrée et profane* del compositor Claude Debussy, quién la escribió con el propósito de difundir el arpa cromática para la fábrica de arpas de *Gustave Lyon*; *Une Chatelaine en sa Tour* de Gabriel Fauré, obra dedicada a la reconocida arpista Michelinne Khan, cuya influencia fue determinante para el desarrollo del repertorio arpístico. Y, aunque no esta situada en el mismo siglo que las anteriores, la *Sonata para arpa y flauta* de Michel Damase, quien hizo una obra particularmente compleja y bella para cualquier ejecutante, sea arpista o flautista. Finalmente, la obra mexicana *Suite Pa su Meche*, del compositor Eugenio Toussaint, compuesta a petición de la arpista Mercedes Gómez; esta obra es fruto de la unión de recursos sonoros del arpa, tanto folklórica como de concierto, así como del jazz y el blues, que la convierten en un ejemplo de la música de concierto mexicana y universal contemporánea.

Con estas obras se mostrará al arpa como instrumento de cámara, como instrumento acompañado por orquesta de cuerdas y como instrumento plenamente solista. Respecto a los autores, no fue una casualidad que escribieran para este instrumento, existe una historia y un contexto para que esto sucediera, así, se buscará hacer un acercamiento a la vida y la obra de cada compositor, encontrando los motivos que hicieron del arpa un medio idóneo para su estilo y lenguaje musical.

En cuanto a las obras mismas y su relación con el ejecutante, se desarrollarán apartados donde se aborden las dificultades y retos que el arpista debe afrontar y superar en cada una de las piezas, así como propuestas de

estudio para resolver los retos técnicos antes mencionados, teniendo como objetivo que los arpista tengan opciones de interpretación, medios para mejorar la técnica del instrumento adaptados específicamente a cada obra. La propuesta actual no es definitiva, existen distintas propuestas que se pueden acoplar a cada tipo de arpista y de manos, sin embargo, puede ser útil para quien se acerque a las obras propuestas, indispensables en el repertorio del arpa de pedal.

1. *Une châtelaine en sa Tour*, Gabriel Fauré

1.1 Poesía y música

No hay sino que hojear las páginas de la historia para descubrir que la relación existente entre música y poesía es una de las más antiguas que se han producido en el ámbito artístico. Los músicos de todos los tiempos acudieron a la inspiración del poeta para crear sus obras, que han quedado estrechamente unidas a la poesía. En su texto *La poesía y la música, dos bellas artes inseparables*, Margarita Mondragón menciona que la música toma, de la poesía, elementos psicológicos para crear su propia sustancia y que, lo que es más valioso en el carácter psicológico de la obra musical, es que justamente persiste la esencia de la poesía; sin embargo, la autora no ofrece ejemplos concretos de esta relación y todo queda en una mera mención.¹ Por lado, también a los poetas les interesa —e intentan— hacer efectos sonoros o reproducir la estructura de la música. En este sentido, Estela Ocampo se refiere a Paul Verlaine como el poeta que piensa sobre todo en la musicalidad, en el sonido que tendrá la frase al ser leída. La poesía de Verlaine, según Ocampo, es música. De igual modo sucede con Mallarme,² que intenta que el poema mismo tenga la estructura interna de una obra musical. Estos dos poetas, junto con

¹ Margarita Mondragón, *La poesía y la música dos bellas artes inseparables*, Mayo 29, 1943.

(Documento en una página suelta parte del *Fondo reservado* del **Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez**, del INBA; no hay más información bibliográfica)

² Estela Ocampo, *El Impresionismo: Pintura, Literatura, Música*, México DF, Montesinos, 1982, pp93-111.

Rimbaud, han sido llamados el *tríptico de la poesía moderna*,³ ya que sientan las bases del Simbolismo, época en la que se buscaba plasmar expresiones personales y testimonios de la libertad creadora del artista con la pretensión de conseguir una poesía pura. Estos poetas tenían la idea de que la función de la poesía era expresar aquello que no se puede catalogar en una forma definida ni ser alcanzado directamente. El poeta debía transmitir su experiencia de lo desconocido aún mediante lo oscuro, enfocándose en buscar una lengua que “será del alma para el alma”, como decía Rimbaud.⁴

En la poesía de fines del siglo XIX, de acuerdo con Ocampo, hay tres conceptos diferentes de música basados en la descripción del estilo del mismo número de poetas. El primero proviene del trabajo de Baudelaire, quien encuentra en las palabras las mismas propiedades y sugerencias de las notas musicales, que evocan un sentimiento pero sin un sentido preciso que comunicar. Los sonidos tienen un uso más bien intelectual, una forma de abstracción que sugiere más que dictar visiones. El segundo concepto está inscrito en la poesía de Verlaine; éste pensaba que no es la palabra aislada la que pone en movimiento asociaciones o que provoca vagas emociones como la música, sino que la musicalidad proviene de la asociación de palabras que suenan en una forma peculiar. Al igual que Baudelaire, Verlaine había descubierto el valor de las palabras que sugieren y no que describen, aunque en su obra las emociones tienen un valor más intenso; cuando elegía las palabras, pensaba sobre todo en cómo sonarían y las utilizaba siempre apegado a la “ley de la sugerencia”. Por su parte, Mallarmé, al empezar un poema, no sabía a dónde lo conduciría la primera palabra, que se uniría a otras para formar líneas y después frases que guiarían al lector, que se dejaba llevar por la emoción y la sugerencia que el poema le despertaba.⁵ Mallarmé logró que

³ Ibídem

⁴ Estela Ocampo, Op. Cit.,p 107.

⁵ Ibídem

la verbalización fuera tan abstracta como en la música, identificando la pureza de la poesía con la pureza de los sonidos. Él será quien introducirá el tercer concepto y el más difícil de los tres, intentando que el poema tenga no sólo el sonido, sino la estructura completa de una obra musical, es decir, como si tuviera temas y variaciones, pausas, imágenes entre notas, sentencias verbales que sustituyen a la frase musical.⁶ Esta es la idea que adopta para crear la *Siesta de un fauno*,⁷ en la que invita al poeta a encontrar, para la poesía, dicha forma sonora compleja⁸.

Según Teófilo Sanz, es esencial pensar que la música y la poesía se atraen, y, en cierta medida, se ayudan en su búsqueda de la perfección estética. La evolución musical siempre ha ido por detrás en sus transformaciones en relación con otros medios de expresión.⁹ Entonces, no es de extrañar que las grandes corrientes poéticas hayan tenido influencia en el desarrollo de la estética musical. Se puede decir que, efectivamente, la poesía ha jugado casi siempre un papel determinante en los valores melódicos y armónicos de muchos músicos, sobre todo franceses, de los siglos XIX y XX.¹⁰ En este sentido, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX la música francesa muestra un gran desarrollo, sobre todo en los años setenta. En esos momentos, una serie de músicos jóvenes, como Gabriel Fauré, se proponen crear un arte profundamente francés, que, en el campo de las formas músico-poéticas, acabe

⁶ Loc. Cit,

⁷ Poema en el que se inspiró Claude Debussy para componer el *Preludio a la siesta de un fauno* en 1894, Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, Madrid, ediciones Akal, 1994, p. 60.

⁸ Estela Ocampo, Op. Cit.

⁹ Teófilo Sanz Hernández, “Los poetas de Gabriel Fauré”, *IV coloquio de la Asociación de profesores de Francés de la Universidad Española*, Universidad de las Palmas de la Gran Canaria, 1995, pp 1-8.

¹⁰ *Ibíd*em

con la influencia del *Lied* alemán.¹¹ De esta manera, la *Romance* —composición con forma estrófica y texto sentimental—, desaparece por completo, dando lugar a una etapa nueva en las relaciones de la música con la poesía.¹²

1.2 Gabriel Fauré

Uno de los personajes en los que se reconfiguró la relación entre poesía y música fue Gabriel Fauré. Con él, el referente figurativo musical empieza a perderse de manera semejante a lo que ocurría en la poesía.¹³ Gabriel Fauré Urbain (1845-1924) nació en Pamiers, Francia. Ingresó al Escuela Niedermeyer, en París, en 1854, donde cursó canto y composición con el mismo Niedermeyer,¹⁴ reconocido maestro que influyó en su educación. Después tomó clases con el renombrado Saint-Saëns, quien le enseñó piano y música contemporánea: sin importarle que no formara parte del plan de estudios de la escuela, Saint-Saëns introdujo en su cátedra la música de Schumann, Liszt y Wagner. Gracias a esta iniciativa, Fauré recibió una instrucción más extensa. Completó sus estudios en 1865, ganando premios en composición, fuga y contrapunto; fue galardonado en solfeo, armonía y piano en 1860. Obtuvo dos premios literarios, en 1858 y 1862 respectivamente. Estos años de estudio lo convirtieron en maestro, pianista y organista, cualidades que lo convirtieron en el más avanzado compositor de su generación en Francia. Su estilo personal y

¹¹ “El *Lied* es la forma más lírica de la música, en él intervienen tres factores: la melodía cantable, el texto poético y la parte instrumental”. José Sobrino, *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*, Secretaria de Cultura Gobierno de Jalisco, México, Atelcocolli, 2000, p. 267.

¹² Teófilo Sanz Hernández, op. cit.

¹³ *Ibídem*

¹⁴ Jean Michel Nectoux “Gabriel Fauré”, Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, pp. 594-607.

su manejo de la armonía sin duda influenciaron a muchos compositores de principio del siglo XX, así como a músicos de generaciones posteriores.¹⁵

Esta influencia no se basa sólo en sus estudios; según Jean Michel Nectoux, para 1872, Fauré se había convertido en asiduo visitante de los salones, donde conoció a todos los miembros de la recién fundada en 1871¹⁶ *Société Nationale de la Musique*. En una de estas visitas, Saint-Saëns, su maestro y miembro fundador de la *Société*, le presentó a la renombrada cantante Pauline Viardot. Ahí mismo conoce a Duparc y Chabrier, amigos de su mentor y también fundadores de dicha asociación, que tenía el objetivo de promover la música francesa y permitir que los compositores jóvenes mostrarán sus obras. Las juntas subsecuentes de esta sociedad fueron las ocasiones en las que Fauré presentó sus primeros trabajos. El restringido grupo de amigos y músicos de la sociedad, reconoció su trabajo, pero eso no lo hacía famoso. Aun así, Fauré consideraba estos salones el mejor medio para darse a conocer. Maurice J. E. describe que la mayoría de sus amigos probablemente admiraban su personalidad más que su música, la cual era considerada muy complicada; aun así, se referían a Fauré como inseguro e incapaz de apreciar el valor real de sus composiciones y como alguien que prefería escuchar el juicio de sus colegas antes de publicar cualquier obra. Era real que necesitaba su reconocimiento y respaldo para alentarse a continuar.¹⁷

En ese sentido, de acuerdo con Jordi Maluquer, Camille Saint-Saëns, apenas diez años mayor que Fauré, fue determinante para apuntalar la seguridad del autor. No sólo fue su maestro, sino que le tendió redes a través de la *Société Nationale de la Musique* con el fin de alentarle; le presenta a Viardot, quien le da consejos que influyen sus melodías para voz; posteriormente le

¹⁵ *Ibidem*, p. 596.

¹⁶ *Loc. Cit.*

¹⁷ Jean Michel Nectoux, *Op. Cit.*, p. 601.

presenta a Franz Liszt, —el genio de la época en 1877—, y conoce a Chopin, quien influyó sus primeros *Impromptus*.¹⁸

Con más seguridad en su obra, uno de los trabajos a mayor escala que realizó Fauré fue su *Réquiem*. En palabras del compositor, no estuvo compuesto en memoria de alguien específico y requirió un arduo trabajo: más de veinte años para tener la versión final (de 1877 a 1893), y unos más para la orquestación para ensamble, que completó en 1900.¹⁹

Fauré ya presentaba sus grandes trabajos y su vida tenía un carácter de alegría juvenil: se satisfacía fácilmente y estaba feliz con sus amigos. Profesionalmente se mostraba sobrio y nada presuntuoso. Sin embargo, el rompimiento de su compromiso con Marianne Viardot, hija de la cantante trajo cierta violencia a su temperamento, y le provocó una depresión, a la cual él mismo identificaba simplemente como mal humor. Demasiadas ocupaciones lo alejaban de concentrarse en la composición; lo agobiaba la sensación de que escribía muy lento, aunque soñaba con vastos trabajos, conciertos, sinfonías e innumerables proyectos en colaboración con Paul Verlaine.²⁰

Tras un viaje a Italia, en 1891, y una breve estancia en Florencia, su inspiración lo llevó a componer *Cinq mélodies Op.58*, basadas en poemas de Verlaine y que serían el antecedente para *La bonne chanson* (La Buena Canción). Ese fue un período de feliz aventura con la cantante Emma Bardac, a quien Fauré le dedicó la obra por ser la fuente de su motivación.²¹

¹⁸ Jordi Maluquer, “Gabriel Fauré, una sonrisa indulgente”, *El Ciervo*, Vol. 45, No. 539, Febrero de 1996, pp. 25-28.

¹⁹ Jean Michel Nectoux, Op. Cit.

²⁰ *Ibidem*, p. 603

²¹ Loc. Cit.

1.3 El poeta de Fauré: Paul Verlaine

La obra de Verlaine (1844 – 1896), entre la que se encuentra *La Bonne Chanson*, está cargada de historias personales, es íntima. De acuerdo con Miguel Casada, traductor al español de los libros *La Buena Canción*, *Romanzas sin Palabras* y *Sensatez*, estos textos son representativos de tres momentos en la vida de Verlaine. Casi como un guión que progresara hasta su desenlace, reunirlos es mostrar el ascenso de un hombre hacia el drama de su vida.²² Respecto a *La Bonne Chanson*, comienza a escribirla en 1869 y es la crónica de su noviazgo con Mathilde Mauté, una joven admiradora del poeta de apenas dieciséis años a quién pide en matrimonio y con quien se casa un año después, en 1870,²³ contra la voluntad de su familia. Este matrimonio se convierte en un momento crucial y problemático en la existencia del poeta. Si antes de casarse con Mathilde la vida de Verlaine ya estaba llena de escándalos borracheras, peleas, amores prohibidos, después de casarse llegaría hasta las acusaciones de asesinato. Mathilde no sospechaba el drama que le esperaba al lado de su esposo; el matrimonio se deterioró rápidamente: Verlaine sigue bebiendo, maltrata a Mathilde, llega a golpearla y a amenazarla de muerte. En ese contexto, el poeta recibe unas cartas de un joven escritor que admira su obra; era Rimbaud, diez años menor que él. Hacía tiempo que Rimbaud había hecho otros intentos de acercarse al mundo literario parisino, pero Verlaine es el primero que responde a sus solicitudes: lo invita a la ciudad, le paga el viaje. Al llegar, reside en su casa por un tiempo y un vínculo personal comienza entre ambos, que provocará continuos cambios en la vida de Verlaine. Mathilde abandona a su marido, quien se va a vivir con Rimbaud. Ahora a su esposa, la busca. Rimbaud regresa a Charleville, Verlaine sale de inmediato en su búsqueda, y a lo largo de todo un año (1872) suceden una tras otra las

²² Paul Verlaine, *La Buena Canción. Romanzas sin Palabras. Sensatez*, Miguel Casada (trad.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, pp. 9-78, 100-101.

²³ *Ibidem*, p.15

separaciones y reconciliaciones del trío, llenando su vida íntima de melancolía y alimentando la polémica sobre su figura pública.²⁴

Indudablemente, las experiencias de vida por las que pasó Verlaine, influyeron en la creación de sus obras. Su poesía irradia sencillez en el lenguaje, cercano a lo coloquial; transmite sinceridad en sus vivencias, que oscilan entre la perversión y el arrepentimiento, y todo dentro de la delicada musicalidad de sus versos. Parafraseando a Irene Dean, el hombre es la causa de Verlaine, del poeta, pintor, músico y filósofo. Su cuerpo, viejo y de mala reputación, era el cáliz que contenía todas las emociones que la vida podía ofrecer y esto se transmutaría a su excelente trabajo.²⁵

De acuerdo con Christian Gauss, Verlaine encontraba la inspiración en los cafés, que eran el lugar dónde vertía su arte: la mesa de café se convirtió en su confesionario, la secante cafetería a menudo se convirtió en su confesor.²⁶ Pero no eran cualquier cafetería, eran los cafés donde impresionistas y simbolistas se reunían y aspiraban a dar reflejos de los objetos y donde pretendían unir las artes, provocando un resurgir en sus afinidades más íntimas.²⁷ Ahí se formaban nuevas amistades, se unificaba el deseo de crear una nueva fusión. Un ejemplo de esta unión es la que se dio entre el texto y la música, representada genuinamente en la relación de Fauré con Verlaine.²⁸ Todo cambiaría a partir de 1890 gracias a su encuentro. Fauré descubre el entusiasmo en la musicalidad de los textos del poeta simbolista, llevándolo a buscar nuevas formas de expresión. A la par del esplendor de los textos de Verlaine, Fauré consigue su madurez estética, caracterizada por el refinamiento

²⁴ Loc. Cit.

²⁵ Irene Dean Paul, "Paul Verlaine", *Music and Letters*, Vol. 3, No. 3, Julio de 1922, pp. 260-261.

²⁶ Christian Gauss, "Paul Verlaine", *The North American Review*, Vol. 187, No. 62, Marzo de 1908, pp. 453-456.

²⁷ Estela Ocampo, Op. Cit., p. 107.

²⁸ Teófilo Sanz Hernández, Op. Cit.

extremo de su escritura musical. *La Bonne Chanson* tanto el texto original como el ciclo de canciones, describe el itinerario amoroso de Verlaine y de Fauré, y nos pone, definitivamente, ante una nueva manera de concebir el arte músico-poético.²⁹

1.4 Fauré y el Arpa

Uno de los trabajos de Fauré basado en un poema de *La Bonne Chanson* es *Une chatelaine en sa tour, op.110*, obra dedicada a la arpista Micheline Kahn, quien tuvo una profunda influencia en el repertorio del arpa de pedal. Desde pequeña, su padre le inculcó la música pagándole clases particulares. El primer instrumento al que Kahn accedió fue el piano, pero pronto (influenciada por su madre, quien en su juventud tocaba el instrumento, aunque lo abandonó al casarse) pidió estudiar arpa. Comenzó a tomar clases con el arpista solista de su tiempo, Alphonse Hasselmans, quien fue su maestro varios años, según Jean-Michel Damase, hijo de la arpista. Kahn demostró un talento obvio y pronto entró al Conservatorio de París, obteniendo su primer premio en un concurso a los 14 años. Hasselmans, quien siempre tuvo la reputación de ser un profesor riguroso³⁰ —a menudo lanzaba la partitura a la mitad de la habitación cuando no obtenía lo que quería— fue particularmente exigente con Micheline e incluso más severo porque era un amigo de la familia; él la llamaba irónicamente "el fenómeno" ya que era la más joven de sus alumnos.

²⁹ Otto de Greiff, "Gabriel Fauré", *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, s. vol., No. 2, 1945. Última revisión: septiembre 29 de 2015

En: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/13124/13794>

³⁰ Isabelle Moretti y Anne Riquebourg, "About Micheline Kahn (1889-1987) – Part I", *World Harp Congress Review*, Vol. IX, No. 6, Otoño de 2007, pp. 13-15

La maestra de piano de Kahn fue Margarite Hasselmans, hija de su maestro de arpa.³¹ Probablemente, fue en casa de Hasselmans donde Micheline conoció a Fauré, ya que él compositor visitaba prácticamente todos los días ese lugar cuando salía del conservatorio y ahí se reunía con sus amigos músicos. Además, las visitas de Fauré se debían a que mantuvo un amorío secreto con Margarite, a quien posteriormente reconoce como la compañera de sus últimos veinticinco Años.³² Según Jean-Michel, Kahn fue presentada a Fauré como alumna de Hasselmans y como la arpista más sobresaliente de su tiempo; con esas cartas de presentación, Fauré le encomienda a Micheline la ejecución de su *Impromptu*³³ la primera obra que compuso para arpa ante la *Société nationale*. Micheline Kahn frecuentemente tocaba el la pieza y le comentó a Fauré que le gustaría mucho que compusiera otro trabajo para su instrumento; así fue que escribió *Une Chatelaine en sa tour, op. 110*, dedicada a la misma arpista³⁴ y cuyo estreno se dio el 30 de Noviembre de 1918, en la *Société Nationale de la Musique* de Paris.³⁵ Esta segunda pieza para arpa difiere notablemente de la primera, siguiendo la política persistente de Fauré de la auto-

³¹ Ibídem

³² Jordi Maluquer, Op. cit., pp. 25-28.

³³ Jean Michel Nectoux, y Roger Nichols, *Gabriel Fauré: a musical life*, Cambridge University Press, 2004, pp. 295-296.

³⁴ Isabelle Moretti y Anne Riquebourg, "About Micheline Kahn (1889-1987) – Part II", *World Harp Congress Review, the official publication of the world harp congress*, Vol. IX, No. 6, Primavera de 2008, pp. 15-18.

³⁵ Anton Sie, "Une Châtelaine en sa tour, A la lady in her fifth - floor apartment", *International Harp and Festival, the Netherlands. Competiton*, Última revisión: febrero 23 de 2015, en:

<http://www.harpfestival.nl/2010/blog/tag:blogger.com,1999:blog-8496550514960305216.post-1713903456667282223.html>

renovación. El *Impromptu* fue una pieza de prueba para el conservatorio e incluía un gran número de pasajes virtuosos; mientras que *Chatelaine* —como los arpistas generalmente la llamaban—, es una pieza delicada, nubosa, poética que lleva la huella de Verlaine,³⁶ convirtiéndose en una de las obras más populares del repertorio arpístico y un clásico para los virtuosos del instrumento.³⁷

Jordi Maluquer da otra explicación para la diferencia entre las piezas, una que incluye la más difícil experiencia para un músico: la sordera. Fauré, entre el desbarajuste de su oído, encuentra la ocasión para concentrarse en los tonos medios de fina elegancia, que escuchaba bien a diferencia de los graves y agudos que notaba desajustados.³⁸ Esto influyó indudablemente para sus composiciones: el *Impromptu* es mucho más grande que *Châtelaine*, que permanece principalmente en el registro medio del arpa.³⁹

³⁶ *Ibíd.*, p. 392

³⁷ Jordi Maluquer, *Op. cit.*, pp. 25-28.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Anton Sie, *Op. cit.*

1.5 Une Châtelaine en sa Tour

El poema que utiliza Fauré para crear *Une Châtelaine* es *Une Sainte en son Auréola*, canción de apertura del su ciclo de *La Bonne Chanson opus 61* (1892). Resulta interesante conocer el poema fuente de su inspiración.⁴⁰ (Fig. 1)

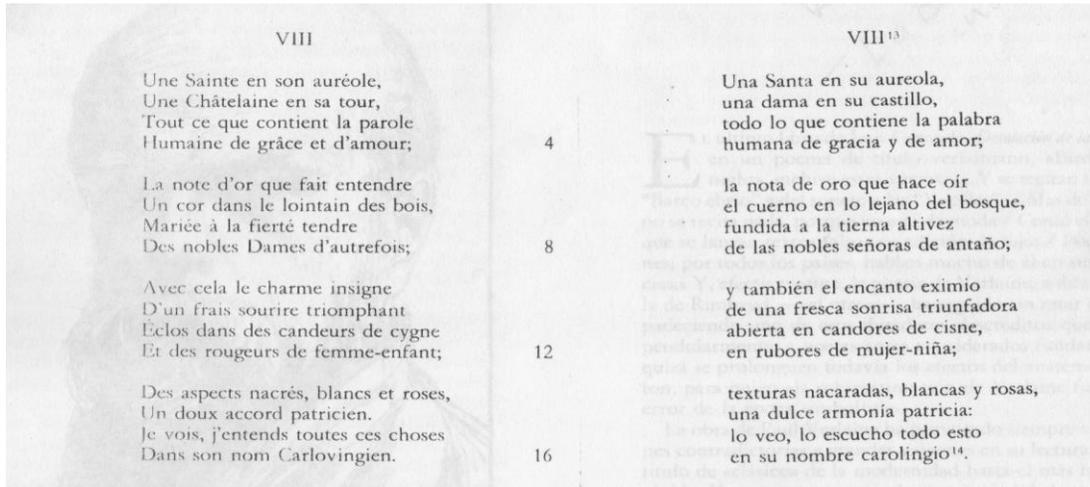


Fig. 1 poema de Verlaine, de su libro *La Bonne Chanson*

Louis Vuillemain⁴¹, crítico de la obra de Fauré, se refiere al poema de esta forma:

“Cuan deseable no fuera poder expresar con palabras la gracia feudal y un poco mística de *Una Santa con su aureola*, o el fervor ya que el alba crece, ampliamente ascendente sobre grados de arpegios sonoros y dispensadores de ricas armonías... y el mágico enlace de la música con el verso.”

⁴⁰ Para los propósitos de las notas, el poema (Fig. 1) se extrae del libro de Paul Verlaine, *La Buena Canción. Romanzas sin Palabras. Sensatez*, Miguel Casada (Trad.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, pp. 100-101.

⁴¹ Louis Vuillemain, *Gabriel Fauré y su obra*, Eduardo L. Chavarri (Trad.), Madrid, Unión musical española, s.f., p.30.

Según Vuillermain, nadie pudo imaginar una más fuerte unión de la poesía con la música, en la que el sentimiento que le dio expansión a una es el mismo que difundió a la otra, es la inspiración de Fauré que vibra en toda la fe reconquistada por el poeta. La música de *La buena canción* resulta ser rica en impulsos, en ella se encuentra el alma Toda entera.⁴²

Respecto al texto en que se inspiró Fauré, según Víctor Pérez Petit,⁴³ *La Bonne Chanson* tiene una gran libertad métrica y está llena de sensibilidad; en la pieza se encuentra a un Verlaine con el propósito de mantener empeñosamente la traducción en sonidos de sus emociones y sentimientos. Por otro lado, Jerónimo Martínez⁴⁴ analiza la poesía de Verlaine, describiendo que los ejes en que mueve su trabajo son la música y el matiz. Sin embargo, Susana Artal afirma que la música, ante todo, plantea un deber del poeta: competir con la música. La poesía no es literatura, justamente por su dimensión musical. Y la musicalidad del verso de Verlaine proviene del uso particular que el poeta hace del ritmo y de los sonidos de la lengua francesa, ya que emplea desde sus primeros versos un ritmo marcado por ciertas “arritmias”: es el desplazamiento de los cortes tradicionales del alejandrino y multiplicación (por ejemplo mediante el uso de comas, o pausas) de cortes secundarios.⁴⁵

Un ejemplo de esta arritmia se da en el poema del libro *Saturninos*, “Noche de Walpurgis clásica”. En él se nota su apelación al verso impar, a los pentasílabos, heptasílabos, enneasílabos, endecasílabos. El endecasílabo es inestable, incierto y frágil, asimétrico, con un ritmo que contrasta con el alejandrino y por eso es raro en la poesía francesa. El uso que hace de los versos pares no se atiene tanto al ritmo de los acentos tradicionales del verso,

⁴² *Ibíd*em

⁴³ Víctor Pérez Petit, *Los Modernistas*, Montevideo, Editorial Claudio García, 1943, pp. 266-272.

⁴⁴ Jerónimo Martínez Cuadrado, “La Función del poeta Francés del siglo XIX, según sus creadores”, *In Anales de filología francesa, Servicio de Publicaciones*, s. vol., No.9, 1998, p. 224.

⁴⁵ Susana Artal, “Paul Verlaine en Hispanoamérica”, *Revista Signos*, Vol. 31, No. 43-44, 1998, pp.11-14.

sino más bien al desarrollo de la melodía verbal o musical. Introduce en ciertos momentos cortes que rompen con la simetría del verso par.⁴⁶

Verlaine usa recursos sonoro-musicales como la aliteración (repetición de uno o varios sonidos dentro de la misma palabra o frase), el eco o las onomatopeyas (imitación de sonidos reales por medio del lenguaje). El uso la paronomasia (palabras que tienen sonidos semejantes pero significados diferentes); usa el cambio de una vocal como medio de alterar el ritmo mediante efectos de repetición. Con estos elementos musicales, Verlaine parece dar la impresión de que lo que realmente importa en su poesía es en el efecto melódico y que su musicalidad está por encima de las palabras. O mejor: que ese significado misterioso, sugerente, descansa en la musicalidad. Elige las palabras que seducen a su oído más que a su espíritu. Verlaine ha reducido casi a un estado puro la música virtual del lenguaje, y justo esa voluntad de resaltar la música de la lengua, puede ser el factor que explica el impacto de su obra sobre los compositores franceses como Claude Debussy, Maurice Ravel y Gabriel Fauré.⁴⁷

Por su parte, Fauré, para la composición de arpa, utiliza la segunda línea del poema de *Une Sainte en su auréola*, y musicalmente deriva del motivo de apertura de la pieza *Une Châtelaine en Satour*.⁴⁸ (Fig. 2)

Ex. 43

Une Châtelaine en sa tour . . . (op. 110)

a: Une Sainte en son auréole (op. 61/1), bars 8-10

U - ne châ - te - laine en - sa - tour

b: Une Châtelaine en sa tour, bars 1-2

p

Fig. 2 una comparación de las melodías de Una Santa con su Aureola

⁴⁶ Alain Baudot, "Poesie et musique chez Verlaine: forme et signification", *Études françaises*, Vol. 4, No. 1, 1968, pp. 31-54.

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ Con el propósito de comparar las melodías, la Fig. 2 se extrae de Anton Sie, Op. Cit.

Según Jean-Michel Nectoux y Carlos Caballero, el título de la obra podría ser una referencia literal a la casa de Micheline Kahn: ella vivió en un apartamento del quinto piso,⁴⁹ cuyo ascenso, para un hombre de unos setenta años —como Fauré—, habría significado un gran obstáculo para ver a su amada.⁵⁰ Es interesante mencionar que, según Caballero, Kahn es "châtelaine" y el apartamento es "tour".⁵¹

Fauré se inspiró y creó su obra a partir de sus ideales; al compositor se le suele considerar como un músico de espiritualidad, será por la nostalgia e incluso el misticismo que desprenden sus composiciones, muchas de ellas basadas en poemas simbolistas. Según Otto de Greiff, la expresión de Fauré es indescriptible, foránea, siempre igual y diferente en todas sus obras. En lo formal, su búsqueda del espíritu de cada página musical y la tonalidad más apropiada, su esmerada formación de tonalidades poco usuales y mágicas transiciones a otras lejanas, hacen de él uno de los grandes moduladores de todos los tiempos, no sólo por la mera destreza de su técnica —especializada y siempre sorprendente—, sino por los efectos maravillosos que con ella logra. Pero es tonto querer resumir en un sólo detalle de oficio el conjunto de factores de gusto y gracia, de sabiduría y de arte que, amalgamados, coincidieron en el producto de Fauré.⁵²

⁴⁹ Carlos Caballero, *Fauré y estética musical francés*, New York, Cambridge University Press, 2001, pp. 249-250.

⁵⁰ Jean Michel Nectoux y Roger Nichols, Op.Cit., pp 295-296.

⁵¹ Carlos Caballero, Op. Cit., pp. 249-250.

⁵² Otto de Greiff, Op. Cit., p. 35

1.6 Dificultades Técnicas en *Châtelaine*

Según Jean Michel Nectoux, ciertos rasgos caracterizan el desarrollo estilístico de Fauré y los cambios continuos de toda su música provienen de su individualidad, del manejo de la armonía y la tonalidad sin destruirla por completo. Formó su sentido de la tonalidad con una segura conciencia intuitiva de qué límites deberían ser retenidos: él se liberó a sí mismo de sus restricciones.⁵³ Con frecuencia se ha señalado la rapidez de sus modulaciones: éstas aparecen menos numerosas si son vistas de acuerdo con los preceptos del entrenamiento armónico de Fauré.

Al momento de tocar *Une Chatelaine en sa tour* el arpista se enfrenta con dichas modulaciones, los cambios que se dan en los pedales del arpa deben ser precisos para evitar mezclar las armonías. Esto deriva en un grado relativo de dificultad, aunque Fauré planea muy atinadamente la ejecución de las modulaciones.⁵⁴ (Fig. 3)

⁵³ Jean Michel Nectoux, Op. Cit., p 600.

⁵⁴ Para propósitos del análisis de la pieza, se utilizó la partitura de Gabriel Fauré, *Une Châtelaine en sa tour Op 110*, Francia, Editions A. Durand, 1918, pp 1-7, y los ejemplos se enumeraran a partir de la Fig. 3



Fig.3 *Une Châtelaine en sa tour*, compases 45-52

En el ejemplo se aprecia que los cambios de pedal no son más de dos alteraciones por cada octavo, esto resulta ser cómodo para el ejecutante; sin embargo, la dificultad de este pasaje es el tempo: aunque la dinámica sea *L'istesso tempo* (el mismo tiempo) los cambios en la modulación y ritmo dan una sensación de aceleración, así que el arpista no puede perder el control en sus pies y manos para evitar cambiar el tiempo.

Fauré, al usar su delicada combinación de tonalidades expandidas considera las frases enteras. La riqueza armónica de Fauré está empatada por su invención melódica. Era un maestro consumado del arte de desdoblar una melodía: armónicamente y rítmicamente, él construía cadenas de secuencias que transmiten a pesar de su constante variedad, con inesperados giros. En relación con esto, llega otro de los retos y cualidad de belleza en *Châtelaine*. (Fig.4)

Andante. $\text{♩} = 88$

HARPE

p

poco a poco cresc.

f

p

Fig. 4 Primera hoja de la pieza

En los primeros cuatro compases se muestra la melodía central (E, F, E, D, E, A, C, E, D, E); la frase se extiende hasta el último compás de esta hoja. El reto de la sección es el hecho de que se debe mantener hasta el fin la frase musical con la melodía presente. Esto lo comienza el pulgar de la mano derecha e inmediatamente después interviene el cuarto dedo (anular) de la mano izquierda; después se incorpora nuevamente el pulgar, repitiendo la melodía con armónicos en un par de compases. Este es un buen ejemplo de un reto técnico, ya que se debe concentrar la fuerza en estos dedos, sin sonar golpeado y sin menospreciar las demás notas que los acompañan. Se puede decir que es un juego mental de fuerzas.

En la música de Fauré, la relación entre armonía y melodía es compleja; frecuentemente la melodía parece ser la expresión lineal de la armonía. Tomando en cuenta esto, resulta de un grado de dificultad mayor para el ejecutante tocar la pieza, ya que a lo largo de ésta, el arpista se enfrenta con una serie de mezclas melódicas en las dos manos: hay melodía en la mano derecha y en la izquierda, hasta en ambas al mismo tiempo esto se puede apreciar en la (Fig. 5). El arpista, al estar pensando en varias melodías, armonía y pedales, debe generar o adquirir cierta destreza.



Fig.5 Compases 31-42

Según Maurice J.E., el estudio del ritmo de Fauré revela ciertas características constantes de su estilo, en particular su predilección por la fluidez entre compases, su asociación de dobles y triples tiempos, en los que

Fauré nunca enfatiza valores rítmicos: una vez que establece la rítmica tiende a mantenerla por largos pasajes.⁵⁵

En *Châtelaine* hay secciones donde el valor cambia a dobles tiempos, y estos cambios se mantienen en secciones grandes. Conservar esta idea musical por varios compases hace que la pieza se torne más ágil; pero, por otro lado, estos pasajes requieren precisión y ligereza en las manos, causando una dificultad para el intérprete. Dado que las ideas musicales son grandes, el movimiento constante genera tensión y cansancio en el instrumentista; la resistencia y el relajamiento es substancial como parte de una técnica sólida.

(Fig. 6)



Fig. 6 Compases, 17-22

Esta obra se puede clasificar en secciones, en las que el desarrollo de un patrón de arpeggios abre un tipo de canción sin palabras (9/8 en A Menor) cuyos contornos son el recuerdo de la canción de la cual toma su título: *Une saint en son aurole*; es imposible que este trabajo no tuviera algún significado oculto. En la siguiente sección aparece un segundo tema en notas alternadas (3/4 en F Mayor), que traen consigo una cierta agitación y la repetición canónica de la

⁵⁵ Jean Michel Nectoux, Op. Cit., p. 600.

melodía inicial; ahora el 3/4 lleva a una breve cadencia en 9/8, basada en el segundo tema, con ritmos cruzados, los cuales se interrumpen con la repetición final en A Mayor, empleando el tenue sonido de la armonía.⁵⁶

1.7 Propuesta de estudio para resolver retos técnicos de *Châtelaine*

El trabajo de un músico es igual al de un deportista de alto rendimiento. Con esta analogía presente, es conveniente un calentamiento previo al contacto con él arpa, en el que intervengan ejercicios de estiramiento y calentamiento de articulaciones y tendones. Después de haber hecho esto, el arpista debe pensar en cómo abordar su pieza; el trabajo se puede dividir inteligentemente en secciones, empezando con las que requieren un mayor esfuerzo. Respecto a *Une châtelaine en sa tour*, las secciones primordiales son:

- **El control de la fuerza de cada dedo.** Se deben hacer ejercicios en los que la melodía sobresalga de las demás notas. Ayudará si se tiene presente la melodía en el oído, o mejor aún, se puede cantar al mismo tiempo de ejecutarla. Todo esto debe hacerse en un tiempo lento para generar memoria. Otro aspecto importante que ayudará a que ciertas notas sean más brillante que las demás, es ejercer una presión sobre la cuerda inmediatamente antes de pulsarlas; esto permite que el sonido sea dulce, redondo y resaltará la atmósfera de la melodía.
- **Trabajar los cambios de pedales.** Este aspecto es indispensable, y es una habilidad que requiere mucha práctica. Cada cambio debe ser pensado antes de hacerlo, así, el arpista tendrá más conciencia de lo que está pasando en la obra. Tener los talones siempre en el suelo ayuda a conservar el punto de apoyo y genera precisión.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 592.

- **La velocidad de la pieza.** Uno de los aspectos más difíciles es la velocidad, que no debe restar claridad ni limpieza en las secciones. Para fortalecer la velocidad, será necesario practicar el sonido enfocando la atención del intérprete en la distancia de las cuerdas, procurando que los dedos no las rocen al momento en que se encuentren vibrando. El ataque será enérgico pero preciso; si hay el más mínimo movimiento, se producirá ruido. Cada nota debe escucharse con claridad, la velocidad se logrará con la práctica y estudiando inicialmente lento y subiendo poco a poco el tiempo de la ejecución.

Sin duda, esta pieza está llena de emoción y evoca un ambiente reflexivo y elegante con una melodía suave, misteriosa que se construye apacible y serena, un mundo lleno de melodías que se disparan, donde cualquier tensión armónica se suaviza rápidamente con tranquilidad.

1.8 Estrategias para la interpretación de *Châtelaine*

Existen diferentes estrategias para estudiar esta pieza; en la propuesta actual se presentan algunos pasajes en los que el arpista debe poner en práctica sus fórmulas de estudio. Enfocando su atención en que el arpa emplea valores irregulares, combinados, el instrumentista ha de llegar a tener tal independencia del sentido del ritmo que le permita combinar la acción simultánea de las dos manos o de una sola; debe conseguir una capacidad de concentración que le permita manejar cada mano o a cada ritmo con la atención necesaria, sin confundirlos. El efecto resultante de esta autonomía motora son sonidos rítmicos aparentemente interpretados por diferentes instrumentistas que coinciden, naturalmente, en los elementos básicos de los distintos ritmos. Este extremo es tan difícil, que puede llegar a confundir al arpista, ya que el ritmo debe ser como un latido que es medido. (Fig. 7)

En *Châtelaine*, existen pasajes donde el ritmo cambia dando una sensación de acelere en el tempo, ya que cambia de una métrica de tresillos a una que dobla a dieciseisavos; el trabajo de esta sección debe ser muy lento para lograr el equilibrio en la fuerza de los dedos, consiguiendo que las melodías sobresalgan y que el arpista se acostumbre a escuchar la melodía dentro de su cabeza, consiguiendo un efecto contrastante.

Una sección que requiere más atención y cuidado por parte del arpista es la ubicada entre los compases 26 y 29. Este pasaje generalmente tiende a generar una mayor tensión en el instrumentista; la mano derecha se contrapone con la izquierda, es decir, que tanto la melodía como la armonía se tocan en la misma octava, entrelazándose de una mano a otra. El arpista debe tocar con mucho control y un ataque preciso, procurando no correr; debe tomar su propio tiempo para ayudarse a no salir de control. Se sugiere tocar el pasaje con un poco de *rubato*, esto permitirá que la melodía se aprecie con más claridad, estabilizando tanto en ritmo como la dinámica.

Esta melodía sucede en forma de escala; el arpista debe tomarla como impulso, imaginándose que cada nota es un peldaño que llegará a un *cresc*, el cual está marcado en la partitura, logrando así un mayor control y brillo en el sonido. (Fig. 8)



Fig. 7 Compases 17-20



Fig. 8 Compases 25-30

Existe otro pasaje en que el arpista debe ejercer el control para no perder el equilibrio entre melodía, ritmo y dinámica. Es muy importante resaltar esta sección, ya que lleva a un *f* en el último octavo que conducirá a una anacrusa junto con una nueva idea. (Fig. 9)



Fig. 9 Compases 37-43

Dado que en la frase anterior se llegó a un **f**, se quedarán resonando muchas cuerdas del registro grave. Es indispensable apagarlas con ambas manos, abarcando la mayor cantidad de octavas posibles para generar un silencio que ayudará a conducir una nueva idea que tiene como dinámica **p** junto con un cambio de ritmo; aquí se hace presente uno de los más bellos recursos del arpa: los armónicos. El ataque debe ser muy delicado, sin llegar a perder la claridad del armónico. Esto se logrará presionando ligeramente la cuerda antes de soltar para que se perciba como un eco. Antes de que el sonido se disipe, se deben tocar los siguientes octavos con mucho control para no perder la atmósfera que se ha creado; un **cresc** aparecerá, y él arpista debe prepararlo desde el compás 49, enfatizándolo en el 50. Aquí, los cambios de pedal deben ser muy precisos, ya que la escala va descendiendo por medios tonos. Ayudará pensar con cada cambio marcado el **cresc**. Otra estrategia que facilitará a que el arpista se concentre en los pedales es que en conjunto haga un poco de **rit.** (Fig.10) También dará al intérprete un poco de tiempo para relajar y respirar antes de la nueva idea, ya que requiere recuperar toda la atención.

L'istesso tempo

Fig. 10 Compases 43- 53 *L'istesso tempo*

En el siguiente pasaje el arpista debe trabajar las manos individualmente, ya que por un lado la mano derecha esta acentuado la melodía y debe mantenerse siempre en **f** en todo el pasaje; mientras que el trabajo de la mano izquierda es distinto. Primeramente se estudia resaltando el cuarto dedo, ya que es parte contrastante de la melodía. La intención es que las demás notas sean ligeras, no ejerciendo ninguna presión sobre la cuerda, ya que si los demás dedos no son ligeros, no se podrá percibir la melodía. (Fig. 11)

Sans presser

Fig. 11 Compás 51

Sin duda el trabajo interpretativo y técnico en Châtelaine requiere una preparación tanto del contexto histórico de la obra y en el estudio seccionado de la pieza. La labor del arpista será unificar estos dos aspectos logrando la interpretación más cerna al estilo del compositor, convirtiéndola a Châtelaine en una obra representativa del repertorio arpístico Francés.

2. *Danses sacrée et profane*, Claude Debussy

2.1 El impresionismo en Francia

Francia, sin duda, ha tenido gran influencia en la historia política y social universal; basta recordar su movimiento revolucionario en el siglo XVIII, del que nacieron las semillas de los Derechos Humanos contemporáneos; pero también ha determinado cambios estéticos en las corrientes artísticas a través del tiempo, como sucedió a partir del surgimiento del impresionismo y el simbolismo, movimientos que sentaron las bases para el arte en la modernidad. Una de las épocas de mayor productividad artística y mayor rebeldía en Francia, fue el siglo XIX,⁵⁷ cuando París era el indiscutible centro cultural de Europa. Las artes florecían en la capital francesa donde existía, desde hace medio siglo, una tradición vanguardista sólidamente establecida, que ejercía un impacto considerable en la evolución del arte moderno.⁵⁸

Luego de la idea de un cambio radical en la sociedad, que terminó como utopía más que realidad, sólo quedaba la posibilidad de las revoluciones individuales contra el mundo rígido y convencional, las ideas fluyeron hacia el desarrollo de una nueva corriente estética: el impresionismo. Los exponentes que hicieron de este movimiento el fenómeno más importante que aconteció en la Europa del siglo XIX, fueron pintores y poetas que buscaban una nueva manera de sentir, crear y exponer el arte; sustituyeron el aspecto perceptivo

⁵⁷ Isabel Veloso Santa María, "El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX"

CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica, Universidad Autónoma de Madrid

España, No. 29, 2006, pp. 425-445.

⁵⁸ Robert P. Morgan, op. cit., p.22.

basado en la experiencia espiritual de esta nueva manera de mirar y estar en su época.⁵⁹

Muchos significados subyacen y acompañan al concepto impresionismo, cada uno con sus implicaciones artísticas, sin embargo, la definición más importante, según Hume señala en su libro *Investigación concerniente al entendimiento humano*, de 1748, es la que describe que una impresión es el efecto inmediato de oír, ver o sentir en la mente.⁶⁰ Taine y Littré creían que las impresiones (un sinónimo para sensaciones) eran primordiales, la semilla del conocimiento de uno mismo y el mundo.⁶¹ Este movimiento fue primeramente pictórico; los pintores simplificaron sus paletas usando sólo colores del prisma, reemplazaron las oposiciones claras y oscuras con un concepto de armonía visual, creando mosaicos de distintas mezclas de colores y formas.

Los poetas simbolistas⁶² como Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, así como los pintores postimpresionistas, Paul Gauguin y Paul Cézanne, enfatizaron los elementos puramente formales a expensas de las representaciones convencionales, derrumbaron completamente los principios del realismo del siglo XIX, por lo que hacía el fin de siglo Francia estaba ya

⁵⁹ Bernard Denvir , *El Impresionismo*, Barcelona, Labor, 1983. p.3

⁶⁰ Hume, Filósofo e Historiador Británico. Brown R., "Impresionism", Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London , MacMillan, 2001, p. 90.

⁶¹ *Ibidem*, p. 91

⁶² "El simbolismo es un movimiento que tuvo profundas consecuencias para la vida intelectual y cultural de Francia, los simbolistas se ocupaban en poner atrás las apariencias externas, con lo intangible e inexpresable, buscaban cosas en el nivel visible y no en el misterioso, un nivel del pensamiento que trasmite la expresión de alma". Paul Roberts, *Images the Piano Music of Claude Debussy*, Portland Oregon USA, Amadeus Press, 1996, pp. 15-16.

situada en la era de una nueva época artística.⁶³ Sin embargo, Robert Morgan afirma que, a pesar de la tradición progresista en el campo de la literatura y de las artes visuales, la música francesa permaneció sin desarrollarse, estancada bajo la influencia de los tipos formales alemanes y de sus principios estéticos⁶⁴. La palabra impresionismo no aparece en conjunto con una estética musical específica sino hasta el año 1880. Sin embargo, antes de finales del siglo, comenzaron aparecer una serie de cambios que marcaron la existencia de una nueva dirección más independiente. En Francia, donde los principios de la tonalidad funcional nunca habían estado tan fuertemente establecidos como en Alemania, la evolución musical estaba destinada a seguir un cambio diferente.⁶⁵ Claude Debussy fue uno de los hombres que establecieron el nuevo curso de la música francesa, maduró en la atmósfera de este renacimiento, y más que ningún otro, fue el responsable de conducirlo a sus máximas consecuencias.

Acercarse a Claude Debussy implica leer la poesía simbolista y observar el trabajo de los pintores que hicieron del color la herramienta para explicar o desarrollar la nueva manera de interpretar la visión de la realidad que los rodeaba. Debussy inicia su búsqueda hacia las nuevas atmósferas que seguir con la intención de traspasar las fronteras estéticas, y encontró la fuente de su discurso en la filosofía hindú. Roy Howat⁶⁶ menciona que existen importantes conexiones entre la música de Debussy y la música y filosofía orientales, a las

⁶³ Friedrich Herzfeld, *La música del siglo XX*, Margarita Fontseré de petit (Trad.), Barcelona, Labor, 1964, pp.29-31

⁶⁴ Robert P. Morgan, Op. cit., p. 57

⁶⁵ *Ibíd*em, p. 58

⁶⁶ Roy Howat, *Debussy in Proportion: musical analysis*, s.l. Cambridge University Press, 1986, p87. Se advierte que en esta fuente se señala la influencia sobre Debussy de la música y filosofía oriental proporcionadas por el pensamiento de Inayat Khan.

cuales accedió a través de la guía Inayat Khan,⁶⁷ quien, entre 1920 y 1926 viajó por Europa difundiendo el sufismo.⁶⁸

En su estancia, fomentó la amistad con Debussy y Scriabin, de la cual no sólo surgieron afectos, sino un posible camino hacia la ruta del arte como un proceso metafísico de creación e interpretación para determinar la nueva estética.

2.2 Claude Debussy: ¿Impresionista o Simbolista?

Debussy nace en Francia, el 22 de agosto de 1862 en Saint- Germain de Laye, cerca de París.⁶⁹ Maurice J.E. Brown describe a Debussy como un autodidacta, ya que no tuvo formación académica sino hasta 1873, cuando se matriculó para estudiar música en el conservatorio de París. Su primer maestro fue Lavignac, quien lo introdujo casualmente a la música de Wagner.⁷⁰ Según Lockspeiser, Wagner habría de influir más tarde en su desarrollo musical.⁷¹ Asimismo, Debussy fue poderosamente influenciado por las novelas de Karl Huysmans y tuvo gran admiración por Baudelaire y la poesía de Jules Laforgue, quien

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 87. Fundador del movimiento "Sufismo Universal", quizá la primera tentativa de origen musulmán para dar a conocer a Occidente el pensamiento islámico e intentar la comprensión recíproca.

⁶⁸ *Loc. Cit.*, ha sido definido como el *camino del amor* o del *corazón*.

⁶⁹ Andrea Della Corte y G. Pannaint, *Historia de la música*, Higinio Angles (trad.), Barcelona, Labor, 1964, pp.1651-1656.

⁷⁰ Brown R., *op. cit.*, p. 90

⁷¹ Edward Lockspeiser, *Debussy*, México D.F., Editora Nacional, 1967, pp.16-18.

inspiró sus letras cuando Debussy escribió sus propios versos para la obra *Proses Lyriques*.⁷²

Luego de su salida del conservatorio, en 1884, Debussy se une a la fraternidad de críticos, en 1901.⁷³ Escribió para la *Revue Blanche*⁷⁴ bajo el seudónimo de *Monsieur Croché* (Señor Corchea) y usó su columna para desarrollar algunas de sus ideas menos ortodoxas.⁷⁵ Debussy gustaba de ir con frecuencia a los cafés artísticos y literarios, donde le deleitaba reunirse con todos los artistas del momento: pintores, literatos, críticos. Ahí también conoció y se hizo amigo de importantes músicos, como Paul Dukas.⁷⁶

Debussy usó la poesía como inspiración en varias de sus composiciones; un ejemplo de esto es el uso del trabajo de su reverenciado Verlaine, quien desató una nueva musicalidad y delicadeza para hacer versos en el arte francés. Muchas de las primeras canciones de Debussy (sobre todo las que rondan el año de 1880), son adaptaciones de composiciones de Verlaine, como los seis poemas de *Fetes galantes*, que Debussy usó en una obra homónima, serie de la cual *Clair de Lune* fue el título de la tercera pieza.⁷⁷

Maurice J. E. Brown afirma que es más acertado catalogar a Debussy como simbolista, pues recibió más lecciones e influencias productivas de los

⁷² Roy Howat "Claude Debussy", Sadie Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, pp. 96-119.

⁷³ Jean Michel Nectoux, Op. cit. p. 91.

⁷⁴ Revista literaria y artística en la que participaron los escritores y artistas más importantes de Francia, de acuerdo con Howat, Op.cit., p. 98.

⁷⁵ Brown R., Op.cit., p. 91.

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ Paul Roberts, Op. cit. pp. 87-91

poetas de dicha corriente que de los músicos.⁷⁸ Por otro lado, Paul Roberts comenta que el mundo cultural que rodeaba la totalidad de la vida y los años formativos de Debussy, fue dominado por el impresionismo y sus escuelas: Debussy tenía por contemporáneos a pintores como Paul Gauguin y Vincent Van Gogh, conocidos como postimpresionistas, uno de los más grandes movimientos en el arte visual.⁷⁹ La relación con dichos pintores forjó en Debussy su propia concepción musical, que asimilaba la estética y el lenguaje impresionista pictórico con recursos como el uso del contraste de colores primarios, el uso de equivalencias y la intención de sintetizar emociones. Llegó a eliminar las sombras negras y los contornos que ya existían en la naturaleza; esas sombras las pintó en un color complementario a lo que sentía su corazón. Él no intentaba reproducir la sensación por medio del sonido, sino sugerir otro orden de transposición. No se daría a la búsqueda de tratar de modificar la gama de color, la escala de sonidos y la armonía (como lo habían hecho los poetas con la forma de sus versos y los pintores en la imagen de sus cuadros), pero buscaba una pureza en las representaciones tradicionales de la imagen y el sonido.⁸⁰

Según Paul Roberts, Rene Peter, un amigo cercano a Debussy que se encargaba de juzgar sus trabajos, decía que el músico era en realidad un pintor, ya que se refería a sus composiciones como pinturas, bosquejos, impresiones, arabescos, mascaradas, estudios en blanco y negro, y claramente decía que era su delicia pintar en música.⁸¹

Respecto al nuevo lenguaje y recursos de Debussy, Estela Ocampo da un ejemplo donde logró extender la paleta orquestal: el *Preludio a la siesta de un*

⁷⁸ Brown R., Op. cit.

⁷⁹ Paul Roberts, Op. cit. pp. 15-16

⁸⁰ Estela Ocampo, Op. cit. pp. 64-71.

⁸¹ Paul Roberts, Op. cit., pp. 16-21

fauno. En esta pieza, incrementó y enfatizó distintos colores y sonidos (aquellos producidos por instrumentos individuales más que las composiciones orquestales, de cámara y ensambles), utilizó armónicos de arpa y coros sin palabras, que cantaban con los labios cerrados.⁸² Con dichos recursos, entre otros, menciona Ocampo, Debussy extendió y revitalizó el potencial de tonos,⁸³ abandonó las formas clásicas y reivindicó el derecho a combinar los sonidos y las estructuras musicales según lo que demandaba su propia expresividad.

Paul Roberts se refiere a Debussy como alguien que tuvo la buena fortuna de nacer en el tiempo correcto, al lado de grandes artistas de los que absorbió conocimientos y con quienes generó los imaginativos impulsos de su era; sin embargo, Roberts respeta la decisión del autor de no ser catalogado con alguna etiqueta (como impresionista o simbolista), palabras que ubica como términos útiles de abuso: Debussy sabía muy bien que la mano muerta de la categorización puede frustrar la diversidad creativa. En este sentido, lejos de separar y delimitar, Roberts describe la música de Debussy como la unidad de las artes.⁸⁴

2.3 Debussy y el arpa

Debussy, interesado profundamente en la poesía, encontró un camino que lo llevó a su primera y única Ópera: *Pelléas et Mélisande*, basada en el drama de Maurice Maeterlinck. Esta ópera modificó profundamente la carrera subsecuente del autor, quien ya estaba distanciado radicalmente de toda tradición formal en lo que al uso de la armonía se refiere.

⁸² Estela Ocampo, Op. cit., pp. 64-71.

⁸³ *Ibíd*em

⁸⁴ Paul Roberts, Op. cit., p. 21

Gustave Lyon, director de la fábrica de arpas *Pleyel*, patentó un nuevo modelo de arpa cromática en 1897,⁸⁵ una bestia con un color distinto por completo, sin mecanismo y sin pedales.⁸⁶ Luego de componer *Pelléas et Mélisande*, Debussy escribe las *Danzas Sacra y Profana* a petición del mismo Lyon, quien intentaba formar un repertorio y adeptos para su nuevo instrumento.

La creación del arpa cromática había comenzado a principios de siglo (1811), cuando Sebastián Erard (miembro de la compañía de pianos), hizo una gran aportación para la evolución del instrumento: se encargó del desarrollo del mecanismo de doble acción en el arpa de pedal.⁸⁷ Ahora, por fin, con su arpa lista y en producción, Lyon reconoció la necesidad de una estrategia de mercado para que el nuevo instrumento pudiera sobrevivir y se convirtiera en una alternativa viable, rival real del arpa de pedal. Con obras como la de Debussy, se había creado una demanda para el arpa cromática. Otros compositores, a quienes Lyon les prometía una recompensa financiera a cambio de formar el repertorio necesario para vender su producto, fueron parte del mercadeo.⁸⁸

Joan Laurel comenta que existe la posibilidad de que la empresa de arpas hiciera un concurso para crear el nuevo repertorio para el instrumento;⁸⁹ Claude

⁸⁵ Suzanne L. Moulton-Greting, "A Choice or a Bitter fruit: Contemporary Criticism of the Dances by Debussy", *The American Harp Journal*, Vol. 13, No. 4, Invierno de 1992, p. 28.

⁸⁶ Carl Swanson, "That page! Solutions to the Pedal Nightmare in Debussy's Dances", *The American Harp Journal*, Vol. 21, No. 2, Invierno de 2007, p 26.

⁸⁷ "The Debussy Dances", *Harp News of the west*, Spring, 1950. (Publicación sin datos editoriales)

⁸⁸ Suzanne L. Moulton-Greting, Op. cit. p. 28

⁸⁹ Joan Laurel Ferguson "Francisco de Larcera y Claude Debussy's Dances: sacreé et profane", *The American Harp Journal*, Vol.11, No.4, invierno de 1988, pp. 13-15.

Debussy acudió a esta convocatoria junto con el compositor portugués Francisco de Lacerda, quien participó con el patrocinio de *La Revue Musicale*. Louis Laloy, amigo y confidente de Debussy, era el editor de la revista en ese momento. La composición que Lacerda entregó, y con la que finalmente Debussy queda impresionado, se titula *Danzas sacrées*.⁹⁰ Se dice que probablemente Lacerda influenció a Debussy, y que de él tomó algunas ideas para la composición de las *Danzas sacrée et profane*; esto se valida a partir de que existen algunos ejemplos claros de símiles entre ambas obras.⁹¹

Sin embargo, lo que es un hecho es que Debussy compuso las *Danzas Sacra y Profana* para el arpa cromática como instrumento solista y acompañamiento de orquesta de cuerdas. Esta pieza es la composición más cromática de todo lo que Debussy jamás hubiera escrito para arpa y que nunca más haría.⁹² Debussy se basó en los modos dórico para la *Danza sacra* y el modo lidio para la *Danza profana*.

En las danzas se puede reconocer al arpa como romántica e impresionista, y esto no sólo se da por el simple conocimiento de las características y técnicas del instrumento.⁹³ El sonido del arpa es descrito por Sylvia Sowa como elocuente, de éxtasis y de entusiasmo, que genera todo tipo de sentimientos pero sobre todo despierta las fantasías de triunfo, fama y magnificencia: el arpa era utilizada por compositores para ocasiones festivas solemnes y procesiones, o para acompañar el canto de las personas de alto rango, como profetas, padres, sacerdotes y reyes, así como para difundir un aire de magia poética.⁹⁴ Tales características del arpa están situadas en la idea

⁹⁰ Ibídem, p.14.

⁹¹ Loc. cit.

⁹² Carl Swanson, Op. cit., p26.

⁹³ Sylvia Sowa- Winter, "¿Era Debussy un Impresionista?", *HARPA*, s. vol., No. 1, 1991, pp. 7-9.

⁹⁴ Ibídem, p. 9

de compositores impresionistas como Debussy y Ravel. Ellos pertenecieron a la misma época musical y tienen en común, además, el que ambos compusieron una sola obra para arpa solista y orquesta.⁹⁵

Las danzas de Debussy vieron su primera ejecución pública el seis de noviembre de 1904, en *Conciertos Colonne*, en París. Lucille Wurmser-Delcourt fue el solista.⁹⁶ El estreno no se dio en un tiempo particularmente afortunado para Debussy: el escándalo generado por su relación con Emma Bardac y el intento histriónico de suicidio por parte de su esposa eran sucesos todavía bastante frescos. Tales situaciones provocaron que una serie de músicos y escritores fueran menos que caritativos en su valoración de la última obra musical de Debussy: se negaban claramente a separar al hombre de su creación.⁹⁷

A pesar de las críticas desfavorables hacia la obra de Debussy, el interés que tuvo por el arpa fue próspero para el repertorio del instrumento y ese interés trascendió a la orquestación, ya que la usó en varias de sus obras, asignándole un papel importante. En las Danzas, como ejemplo de esto, el arpa resplandece con los dispositivos que componen el vocabulario impresionista asociado a Debussy, aunque la escritura para el arpa cromática es conservadora en el sentido idiomático.⁹⁸

Debussy distrajo los escuchas acostumbrados a los modismos del XIX, que prestaron oídos sordos a las estructuras musicales artísticamente integradas.⁹⁹ Aunque las danzas fueron compuestas para un instrumento que

⁹⁵ Loc. Cit.

⁹⁶ "The Debussy Dances", Op.cit.

⁹⁷ Suzanne L. Moulton- Greting, Op. cit. P. 29

⁹⁸ Sylvia Sowa-Winter, Op. cit.

⁹⁹ Ibídem

desapareció, su estructura permitió que la música se transfiera al arpa de pedal con un grado de dificultad relativo. *Danzas sacra y profana* es una obra resultado de una de las pocas veces en que Debussy, tal vez sin saberlo, demostró ser un hombre de negocios, pero el encargo que Gustave Lyon hiciera al compositor no sólo lo dotó de beneficios económicos, sino que le dio la oportunidad de hacer una pieza que trascendió al tiempo y que es fundamental en el repertorio para arpa.

2.4 Dificultades y retos técnicos de las *Danzas sacra y profana*

Conocer el trasfondo de la creación es significativo para interpretar las *Danzas sacra y profana* de Debussy. Si bien el arpa fue un medio sonoro ideal para el pensamiento musical del compositor, la ejecución de la obra presenta retos técnicos, sobre todo, al transcribirla para un instrumento distinto del que la inspiró originalmente. Como ya se mencionó, esta obra fue escrita para arpa cromática (que tenía dos hileras de cuerdas cruzadas, dispuestas a la manera de un teclado y que, por su difícil manejo técnico, desapareció);¹⁰⁰ con la obra transferida al arpa de pedal, el cromatismo usado por Debussy resultó ser un desafío para el arpista y su habilidad en el manejo de los pedales. Hay que

¹⁰⁰ Lidia Tamayo y Arturo Márquez, “El arpa contemporánea”, *El Arpa, Recursos técnicos y expresivos*, 6 notas.com, última revisión: 10 marzo de 2015. En: <http://6notas.com/2015/03/10/el-arpa-contemporanea-recursos-tecnicos-y-expresivos/>

tener presente que el arpa de pedales es un instrumento diatónico al cual se le han implementado siete pedales que le dan la posibilidad de modular cada nota por semitonos y, de este modo, abarcar el total cromático.¹⁰¹ Sin embargo, no tiene la versatilidad de los movimientos cromáticos rápidos de otros instrumentos; por esto se debe poseer mucha habilidad en la coordinación de los pies, para que los cambios sean precisos y provoquen sonidos limpios.

Los cambios de pedal pueden ser ágiles cuando se alternan de un pie a otro. En la Fig. 1 de las *Danzas*¹⁰² se presentan secciones, dos cambios por cada acorde.

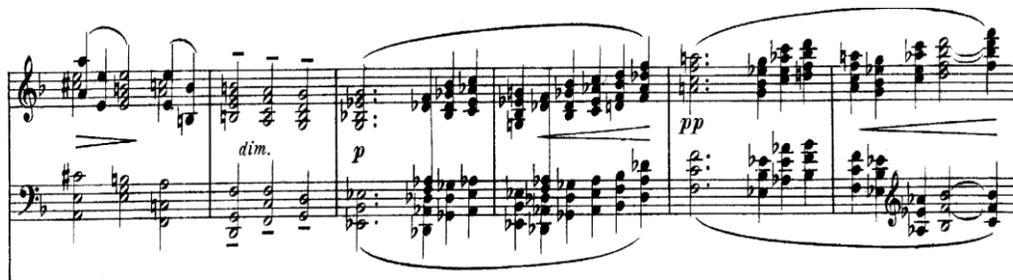


Fig.1 Compases 3-4, *Danza sacra*

2.4.1 Pedales

En esta sección de la *Danza sacra* se puede apreciar que en los compases 3 y 4 los cambios de pedal se deben hacer por cada alteración que se presenta por figura de negra (Fig. 1). En el ejemplo 2, en los compases 60 y 62 de la misma

¹⁰¹ Ibídem

¹⁰² Para estos ejemplos se ha utilizado la partitura de Claude Debussy, *Danses, I. Danse sacrée, II Danse Profane, pour harpe chromatique ou harpe a pédales ou piano avec accompagnement d'orchestre á cordes. Transcriptions pour harpe et piano*, Francia, Editions A. Durand and Fils, 1904, pp.1-12 y se enlistarán como Figuras.

danza, hay hasta nueve cambios de pedal en un solo compás; estos cambios deben hacerse por cada negra. (Fig. 2)



Fig. 2 Compás 60 y 62, *Danza sacra*

La precisión es indispensable, ya que hay mínimo cinco cambios de pedal por compás y figuras de cuatro treintidosavos y un octavo, y nueve treintidosavos, con dinámica de *pp*; en consecuencia, los cambios deben ser limpios y mudos. Estos son los últimos compases de la primera danza, que anticipa a la *Danza profana*. (Fig. 3)

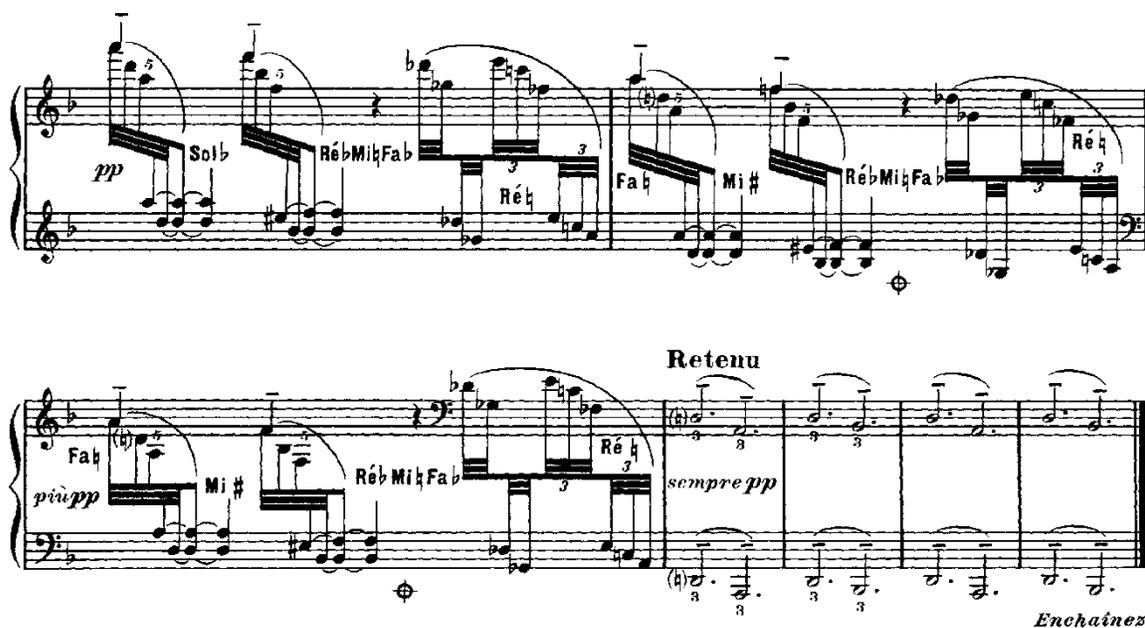


Fig. 3 Compases 81- 83, final de la *Danza sacra*

2.4.2 Sonido y timbre

Una de las características principales en el sonido del arpa es la constante resonancia de gran parte de sus cuerdas. La vibración varía en el registro y conforme se asciende a la región aguda, el sonido se vuelve cada vez más “seco”. La cuerda puede ser controlada con el apagado manual,¹⁰³ es decir, se pone la mano extendida sobre las cuerdas, disipando el sonido con la palma. Debido a esto se genera otro de los retos con los que cuenta la pieza, que desde el inicio tiene acordes seguidos y en forma de escala; esto proporciona un grado de dificultad mayor, ya que no existe la posibilidad de que los dedos se relajen entre acordes, puesto que el ataque debe ser rápido. Tal situación no permite tener la suficiente distancia entre cada cuerda y existe el riesgo de que el sonido se escuche poco claro, es por eso que la posición de las manos es muy importante para evitar que los dedos choquen con las cuerdas que están vibrando por efecto del acorde anterior. (Fig. 4)

¹⁰³ Lidia Tamayo y Arturo Tamayo, Op. cit.

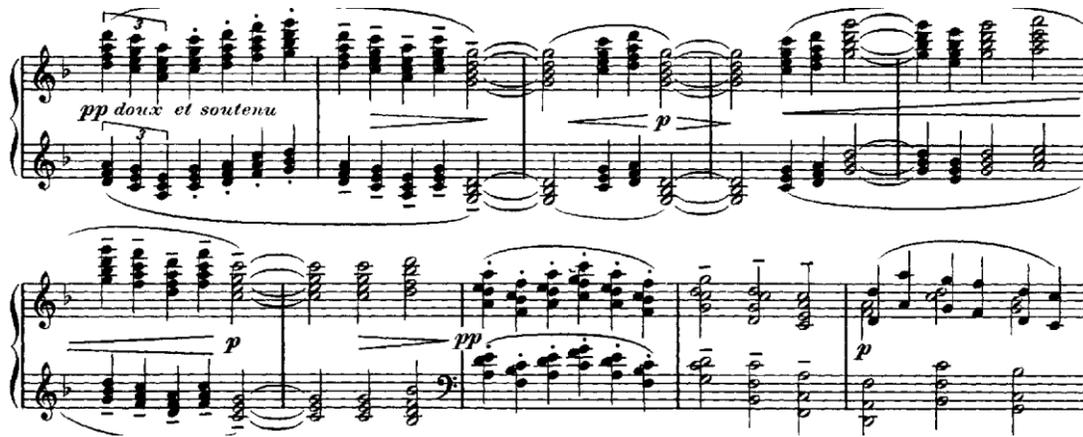


Fig. 4 Inicio de la *Danza sacra*, compases 8-16

2.4.3 Dinámica

Dado que las cuerdas del arpa están en constante resonancia, y los dedos están en contacto directo con ellas a través del punteo, el sonido producido es más dulce en matices de *pp*, *mf* y un poco más agresivos en los *f*.¹⁰⁴ Generalmente, el timbre puede variar de acuerdo con la posición de las manos, éstas normalmente estarán en la parte central de las cuerdas. En las *Danzas*, hablando en el aspecto dinámico, Debussy deja muy claro las ideas que desea. En el inicio de la obra, Debussy no parece “comenzar” sino que forma de manera gradual un fondo poco concreto y atmosférico; esto se aprecia cuando la cuerda proviene de un *pp doux et expressif* (dulce y expresivo). No existe ninguna alteración en los primeros siete compases introductorios; se combinan seis notas para formar un campo armónico estático en combinaciones totalmente libres, que crean un efecto sonoro ideal para la entrada del arpa;

¹⁰⁴ *Ibidem*

Debussy pretende que, tras su entrada, continúe la misma dinámica *pp* *doux et soutenu*. Si el arpista cuenta con una técnica sólida, el control de la fuerza en las manos al momento de tocar las cuerdas será proporcional a la dinámica, logrando así los efectos tímbricos deseados. (Fig. 5)

The image shows a musical score for the beginning of 'Danse sacrée' by Debussy, measures 1-26. The score is arranged in two systems. The top system includes parts for Harpe chromatique, Violons (1st and 2nd), Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The tempo is marked 'Très modéré (♩ = 120)'. The harpe part is marked 'pp doux et soutenu'. The string parts are marked 'pp doux et expressif' and 'pp pizz.'. The harpe part features complex chords and triplets. The bottom system includes parts for Harpe, Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The harpe part is marked 'pp doux et soutenu'. The string parts are marked 'pp' and 'p'. The harpe part features complex chords and triplets.

Fig. 5 Inicio de la *Danza sacrée*, compases 1-26

Luego de estos primeros aspectos técnicos, surge otro factor a considerar: cada dedo de las manos toca cuerdas diferentes simultáneamente, y cada dedo posee una fuerza de ataque en las cuerdas distinta, por lo que dicha fuerza debe ser controlada de manera conciente para lograr la dinámica y el color correctos en el acorde. En la *Danza sacrée* se necesita resaltar ligeramente la fuerza de los pulgares de ambas manos, para así lograr un mayor énfasis respecto a los otros dedos, permitiendo que las notas que toquen se escuchen

en primer plano. Esto no solo es importante para lograr que la melodía sobresalga, sino también para que se escuche la mezcla de los timbres de la sección de cuerdas que acompaña al instrumento solista, como en el ejemplo sucede cuando el violín y la viola doblan notas con el arpa. (Fig. 6)

The image displays a musical score for three instruments: Harpe (Harp), Violins (Vols), and Violas (Vlles). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lyrics 'cre - - scen - - do' are written below the notes. The Harpe part starts with a *pp* dynamic and features a complex, arpeggiated texture. The Violins and Violas parts are marked *mp* and include a *Div. arco* instruction. The score is divided into three measures, with dynamics increasing to *f* in the final measure. The Harpe part has a *f* dynamic in the final measure. The Violins and Violas parts have a *f* dynamic in the final measure. The C.B. (Cello/Bass) part is present but mostly silent, with a *p* dynamic in the first measure.

Fig.6 Danza Sacra, compases 53-55

2.4.4 Velocidad

Otro de los retos técnicos que presenta la obra es la velocidad, que exige una habilidad conjunta de relajamiento, control de las manos, manejo de pedales y dinámica. En la escritura de la *Danza profana* se encuentran pasajes que requieren precisión en el tiempo, ya que por inercia el arpista tiende a acelerar el ritmo y la velocidad queda fuera de control. La técnica debe ser sólida para lograr estabilidad. En la segunda danza se pueden localizar acordes arpegiados y arpeggios rápidos que sirven de ejemplo para tal situación; parte de su dificultad radica en los saltos que abarcan lo largo del arpa, que deben ser hechos con precisión para lograr la velocidad sin correr el riesgo de tocar otras notas. (Fig. 7)

Fig.7 *Danza profana*, copases 97- 104

Este ejemplo es uno de los pasajes más complicados de la *Danza profana*: la velocidad y los cambios de pedales son difíciles de coordinar y requieren de un gran control. (Fig. 8)

Animez 7

Retenu **a Tempo**

Fig.8 *Danza profana*, compases 55-62

El repertorio arpístico es rico en la utilización de armónicos, y la Danza Profana hace uso de ellos. Para lograr producirlos de manera delicada y redonda, deben ser localizados de manera correcta sobre la cuerda. (Fig. 9)

Rit. **1º Tempo**

Fig. 9 Casi al inicio de la *Danza profana*, compases 22-31

2.5 Propuesta de estudio para resolver retos técnicos de las *Danzas sacra y profana*

El arpista, al encontrarse con estos retos, debe concentrar su estudio en ciertas estrategias para conseguir resolverlos. Así logrará un mayor control del instrumento para la ejecución de las danzas. Como ya se había mencionado, los pedales constituyen un gran problema técnico. Es necesario el minucioso estudio del movimiento, pensado, sobre todo, en que el cambio debe ser enérgico pero suave. Para lograr esto, los pies nunca se deberán levantar del suelo, el talón fijo en la tierra sirve de apoyo para que el pie se deslice de un pedal a otro. Estos cambios se hacen precisos y lógicos para evitar que se forme un sonido molesto. Otro factor a tomar en cuenta es que, para que estos cambios sean más limpios, se necesita, siempre que sea posible, apagar las cuerdas graves que están vibrando; esto evitará que se oigan *portamentos* en los cambios. Para lograr un buen y correcto apague, la técnica exige respetar el sonido hasta el momento justo de producir el siguiente; cada sonido debe resonar solamente el tiempo exacto de su figuración. Para no mantener un sonido ajeno a la armonía, es conveniente apagar siempre del más grave al más agudo y la forma de apagar debe ser con decisión al llegar a la cuerda, pero con suavidad en el contacto.

Respecto a la velocidad y los saltos, es conveniente practicar arpeggios en los que se empleen los cuatro dedos; también se pueden estudiar arpeggios lentos y después plaqués (esto significa que todas las notas del acorde se tocan al mismo tiempo). Otro método de estudio es ejercitar solo el movimiento, sin necesidad de tocar la cuerda, para acostumbrarse a las distancias entre octavas; esto ayudará tener un control en la velocidad y la misma fuerza en todos los dedos. Un buen método para mejorar la velocidad es apoyarse con un metrónomo que nos acostumbre a la exactitud en el tiempo. Los ejercicios comenzarían con una velocidad lenta e irán aumentando gradualmente.

También es básico ejercitar el relajamiento, el cual es una técnica mental más que mecánica, y consiste en pensar, visualizar un descanso o un relajamiento inmediatamente después del ataque; el arpista debe sentir la distensión en sus manos, es una necesidad controlada por el cerebro que no sólo se limita a los dedos: en realidad todo el cuerpo debe estar relajado. Esto ayudará a tener una técnica brillante con el mínimo esfuerzo. Para terminar, lo más importante es adaptar los elementos técnicos a las necesidades de cada mano y persona.

2.6 Estrategias para la interpretación de la pieza

Los siguientes ejemplos pueden ser de ayuda para que el arpista ubique las secciones que requieren más trabajo y atención en los detalles; con la concentración en estos pasajes, conseguirá un dominio y conocimiento de las danzas, así, si llegase a presentar alguna dificultad durante la ejecución, tendrá la posibilidad de resolverla y salir adelante durante la obra. Comenzaremos con los compases 60 y 62 de *Danza sacra*, ilustrados a continuación. (fig. 10)

Fig. 10 Compases 60 y 62, *Danza sacra*

El arpista deberá estudiar esta sección con control y con un tiempo lento, tomando conciencia de que los acordes están muy cerrados. Al efectuar el ataque, la proyección que deben dibujar los dedos, es la de una línea diagonal ascendente, así se evitaran los roces con las cuerdas inmediatas superiores.

Después de producir el ataque, inmediatamente se retrae la articulación de los dedos, es decir, como un reflejo, los dedos salen de la cuerda para llegar a la palma de la mano; este movimiento es un elemento muy importante para la producción de un sonido potente, redondo y no estridente. El ataque y articulación atañen sólo a los dedos índice, medio y anular, ya que el dedo pulgar actúa de otra forma: debe estar alto y estirado, articula la primera y segunda falange, termina su recorrido cuando la yema del pulgar alcanza el dedo índice. Se debe dejar un hueco entre el pulgar y la mano, lo que da independencia a este dedo. Al mismo tiempo que las manos trabajan sobre las cuerdas, los pies ejecutan sobre los pedales de manera coordinada; para lograrlo hay que estudiar los cambios muy lento y concentrando la atención en los ataques.

Otro detalle que el arpista debe tomar en cuenta en esta sección, es el de apagar cada acorde inmediatamente antes de tocar el siguiente; la mano izquierda deberá hacer dos movimientos: pulsar la cuerda, y abrir la palma para apagar las cuerdas con mayor vibración. Esto generará sonido limpio. (Fig. 10)

Fig. 11 Compases 45-49 *Danza sacra*

En la sección de *En animant peu à peu*, la melodía está ubicada en el cuarto dedo de la mano derecha y en la mano izquierda. Para destacar esta melodía, se debe ejercer una mayor presión en la cuerda e inmediatamente relajar para liberar tensión antes de pulsar las demás notas. El arpista debe enfocar su atención en los saltos que se presentan. Puede ser de ayuda encontrar patrones en los acordes que anticipen el cambio entre el anterior y el siguiente; también se puede enfocar la mirada en la figura del siguiente acorde. (Fig.11)

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves with various notes and chords. Above the notes, there are labels: 'Sol b', 'Ré b Mi ♯ Fa b', 'Ré b', 'Fa b', 'Mi ♯', and 'Ré b Mi ♯ Fa b'. The second system also has two staves, with labels 'Fa b', 'Mi ♯', 'Ré b Mi ♯ Fa b', and 'Ré b'. A section of the second system is marked 'Retenu' and 'sempre pp'. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'pp' and 'più pp'.

Fig. 12 Compases 81-83, final de la *Danza sacra*

En este ejemplo se puede localizar un patrón: son las mismas notas, y los mismos cambios de pedal. Ayudará al arpista concentrarse en los pedales y los saltos que se hacen en octavas descendentes, la vista se enfocará en el pulgar derecho (A, F, C, E); también en esta sección se evitará que se escuchen portamentos en los pedales, apagando las notas E y F con los dedos índice y anular izquierdos. (Fig. 12)

HARPE 7

Anímez

f Fa ♯ La ♭
 Do ♯ Ré ♯
 Mi ♭ Sol ♭ La ♯
 Do ♯ (Sol ♯ dim. - La ♭
 (Mi ♭ Do ♭ Ré ♯)

(Sol ♯
 Mi ♭) La ♭
 Mi ♭ Sol ♭ La ♯
 Do ♯

Fig. 13 Compases 142-147, *Danza profana*

En esta sección de la danza el tiempo van muy rápido; ayudará al arpista estudiar muy lento la rítmica y los cambios. El ataque debe ser rápido y corto, es importante mantener las manos cerca de las cuerdas para generar agilidad al momento de subir el tiempo poco a poco. En el compás 146, el A natural cambia a A bemol inmediatamente, así que, para evita el *portamento* del pedal, la mano izquierda deberá apagar esta nota. (Fig. 13)

Fig. 14 Compases 188-195, *Danza profana*

En este pasaje, los arpeggios abarcan todo el registro medio y agudo del arpa. Resulta complicado para el arpista ejecutar estos saltos, y deberá enfocarse en llegar lo más rápido que pueda al siguiente arpeggio antes de que termine el anterior. La coordinación es indispensable, ya que las manos se van cruzando. Ayudará voltear a ver las cuerdas para enfocar la vista en el punto al que deben llegar las manos. (Fig. 14)

Le double moins vite Tempo rubato HARPE

mp doux et expressif

(Mib) (Mi)

Do Ré Do# Ré#

mf

pp

5

f

Rit. **Plus lent et retenu** **Mi b**

dim. *p* *più p* *pp*

Fig. 15 Compases 196-209, Candencia de las Danzas

Una cualidad del arpa es que se pueden conseguir diversos colores según dónde y cómo se toque la cuerda; para lograrlo, es muy importante cuidar el sonido y estudiar con toda delicadeza todos los distintos matices. Esta Cadencia está dotada de una belleza indescriptible; este es el pasaje donde la calidad del sonido es muy importante, los matices que exhibe son contrastantes, al arpista le provocarán bellas emociones y sensaciones visuales. El ejecutante debe mentalizarse para destacar las melodías y acostumbrar a su oído a ser su mayor crítico, que lo ayude a lograr la mayor limpieza y delicadeza en los ataques para conseguir un sonido aterciopelado y con presencia. Un arpista tiene que poseer la técnica necesaria para expresar con comodidad todas las exigencias del arte musical de las *Danzas sacra y profana*.

3. Sonata para arpa y flauta, Michel Damase

3.1 Descendencia

Micheline Kahn tuvo una profunda influencia en el repertorio del arpa de pedal. Inició sus estudios musicales gracias a su padre, Eugene Fauvelle, quien era arquitecto y pagaba clases privadas para la pequeña Micheline y sus dos hermanas. Inicialmente tomó clases de piano con Margarite Hasselmans, hija del reconocido arpista que después se convertiría en su maestro en el conservatorio de París. Alphonse Hasselmans reconoció el talento de Khan y fue particularmente exigente con ella. Ya que era amigo de la familia, la llamaba irónicamente "él fenómeno", porque era la más joven de sus alumnos. A menudo le lanzaba las partituras a la mitad de la habitación cuando no obtenía lo que quería: tenía la reputación de ser un profesor severo.¹⁰⁵

Khan, a los 14 años, ganó el primer premio en arpa del Conservatorio de París. Pronto se convirtió en una arpista reconocida y tuvo la fortuna de estrenar algunas obras de compositores como Ravel, Caplet y Fauré, quien le dedicó *Une Chatelaine en sa tour*.¹⁰⁶ Sin embargo, su legado no pararía en su propia trayectoria, sino que heredó su talento y conocimientos a su hijo Jean-Michel Damase, quien creció en un ambiente musical donde desarrolló sus habilidades a temprana edad. Damase Comenzó sus estudios a los cinco años, tomando cursos de piano y solfeo con Samuel-Rousseau. Empezó a componer a la edad

¹⁰⁵ Isabelle Moretti y Anne Riquebourg, Op. cit. pp. 13-15

¹⁰⁶ Marcella DeCray, "An Interview with Jean-Michel Damase, Including a History of Harp Manufacturing in France", *The American Harp Journal, Official Publication of the American Harp Society*, Vol. 1, No. 3, Verano de 2000, pp. 21-25.

de nueve, cuando su madre se hizo amiga de la poetisa Colette y él compuso temas para algunos de sus poemas.¹⁰⁷

3.2 Jean–Michel Damase

Compositor y pianista de origen Francés, nació en Bordeaux el 27 de Enero 1928. Dado que sus habilidades musicales comenzaron a desarrollarse a temprana edad, a los 12 años ya era alumno de Cortot en la *Ecole Normale de Musique* en París, y al siguiente año acudió a clases de piano con Armand Ferte en el Conservatorio de París.¹⁰⁸ Damase, en una entrevista realizada por Marcella DeCray, mencionó que primeramente tuvo interés en aprender a tocar el arpa, pero su madre lo disuadió diciéndole que en su época sufrió mucho a causa del pobre repertorio, mientras que en el piano, una vida entera no le sería suficiente para aprender todas las composiciones que existen; fue entonces que se enfocó en ser pianista.¹⁰⁹ A la edad de 15 años, ganó el primer premio en piano en el Conservatorio de París. Siguiendo con su formación musical, emprendió estudios de armonía y contrapunto con Dupre y estuvo en la clase de Henri Busser, momento en que, según el mismo autor, fue cuando empezó a componer en serio. La primera pieza que escribió en esta etapa fue el *Trío para flauta, cello y arpa*, tenía tan solo 18 años. Al siguiente año ganó el primer premio en composición por su *Quinteto para arpa, flauta y trío de cuerdas*, luego ganó el premio de Rome por un trabajo de cámara lírico.¹¹⁰

Jean-Michel describe que su carrera como compositor se tornó por un leve desvío; un día, un crítico de música lo llamó para decirle que una joven compañía de ballet clásico estaba en problemas. Ellos tenían un director

¹⁰⁷ Anne Girardot, "Jean-Michel Damase", Sadie Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, p. 870.

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ Marcella DeCray, Op. cit. p. 22

¹¹⁰ *Ibidem*

talentoso, pero, cerca de comenzar una gira americana, no tenían pianista; así fue como Damase conoció al Bailarín y coreógrafo Roland Petit, convirtiéndose en el pianista de la compañía del *Grand Ballet Clasique* de Francia. Al paso del tiempo, su trabajo dentro de la compañía fue creciendo y terminó dirigiendo una gira por las 42 ciudades americanas más importantes (1966).¹¹¹ Damase se convirtió en un gran amante del ballet y amigo cercano de varios coreógrafos importantes. Su primera partitura de ballet fue *La croqueuse de diamants*, escrita para Petit y estrenada en el *Teatro Marigny*, en París, el 25 de septiembre de 1950.¹¹² Dentro de sus trabajos como compositor, se encuentran los arreglos de una suite orquestal y varias piezas de piano (1953). Durante los años 70 fue director residente en el *Grand Theatre*, en Bordeaux, donde muchos de sus trabajos fueron interpretados. Sus más importantes composiciones fueron: *Jean Anouilh*, *Colombe* (1958), *Madame de...* (1969) y *Eurydice* (1972), en la cual el mito de Orfeo es trasferido a una estación de tren en París.¹¹³

3.3 Damase y el arpa

No fue una casualidad que Damase haya escrito obras para arpa. Como ya se mencionó, su principal influencia musical fue su madre, la arpista Micheline Kahl, así que le resultaba un instrumento cercano. Según Damase, la primera sonata que compuso para arpa y flauta fue un trabajo a petición de Jean-Pierre Rampal (Flauta) y Lily Laskine (arpa), en los años sesenta; Rampal le pidió veinte minutos de composición, que utilizaría en una grabación en la que trabajaba, es por eso que la sonata está dedicada a ellos.¹¹⁴ Después, Rampal le presenta a uno de sus jóvenes estudiantes, Ransom Wilson, quien deseaba que Damase compusiera el final de una *Gigue* de una suite para ensamble de

¹¹¹ Loc. cit.

¹¹² Anne Girardot, Op.cit.

¹¹³ Ibidem

¹¹⁴ Marcella DeCray, Op. cit.,p21

cámara transcrito para flauta, cuerdas y arpa; Damase acepta la petición. Diez años después, Ransom le pidió un trabajo para arpa y flauta con variaciones de un tema; ambos querían algo diferente de su sonata y el resultado fueron las variaciones *Early Mornig* (temprano en la Mañana).¹¹⁵

Sin embargo, la sonata ha tenido un reconocimiento mundial; a través de ella Damase se convirtió en uno de los compositores con mayor interés en engrandecer el repertorio para el arpa de pedal.

3.4 El estilo de composición de Damase

El compositor mencionaba que no se concebía a sí mismo como fundador o descubridor de un estilo. Su composición es en gran parte intuitiva, ya que no comenzaba con un boceto o esquema, sino con un plan que más o menos desarrollaba a medida que las piezas surgían. Tampoco tenía deseos de crear un monstruo; describe que muchos de los ejecutantes, especialmente intérpretes solistas, no piensan en el compositor o en lo que él o ella puedan haber tenido en mente, frecuentemente hay más esfuerzo al hacer un trabajo desarrollado en la preparación de música de cámara. Para Damase, la composición musical se parece a la arquitectura, por lo que el compositor es un arquitecto.¹¹⁶ Por otro lado, intuye limitaciones, ya que, aunque había dirigido todo un repertorio de ballet, nunca trató de ser un director profesional en concierto. Respecto a su instrumento, practicaba el piano, pero nunca con conciertos de Liszt o Rachmaninoff, a los que veía lejanos de su estilo personal. A pesar de esto, trató de saber las cosas que ignoraba cómo hacer en la música; decía que las personas deben saber qué están haciendo y deben conocerse a sí mismas.¹¹⁷

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ Loc. cit.

¹¹⁷ Marcella DeCray, Op.cit, pp. 21-23.

Anne Girardot comenta que la juvenil madurez compositiva de Damase ayudó a fomentar una considerable facilidad técnica y por ella logró producir una gran cantidad de música en un estilo que es atractivo y elegante, cerca a las tradiciones del conservatorio. Todos sus trabajos muestran un profundo conocimiento de las posibilidades de los instrumentos, y su orquestación es rica, llena y variada. Esta utilización idiomática de recursos se muestra a sí misma, y más notablemente, en las piezas de cámara y en los trabajos concertantes.¹¹⁸ Un ejemplo de ello, es la *Sonata para flauta y arpa*, escrita en 1964 y que consta de cuatro movimientos: el primero es un *Allegro moderato*, que abre con la flauta en el registro inferior tocando el tema principal. Según Karen Stone, la sonata tiene un estilo típico francés con algunas reminiscencias del estilo de Poulenc. En el primer movimiento, la flauta establece el tema de la obertura, basado en los intervalos del segundo, mientras el arpa emplea una figuración de luz en la armonía. La melodía abarca un amplio rango de tonos, como si jugara entre los dos instrumentos. El movimiento termina suavemente con un ondulante *bisbigliando* (figuraciones tipo tremolo) en el arpa. La melodía del *Andante*, se desarrolla nuevamente por la flauta, moviéndose dentro del *Allegro vivo*, tipo *Scherzo*, el cual tiene una cualidad energética. Las consistentes y hermosas melodías de Damase alternan entre dinámicas y figuras bailables tipo vals. El cuarto movimiento abre con un *Adagio triunfante y corto*, el cual es seguido por un *Presto decisivo*; la flauta realiza una variedad de vibratos con un hermoso efecto colorido, que terminan en un *glissando* del arpa acompañante de la melodía de la flauta, la cual, a su vez, se desvanece en un cierre tranquilo.¹¹⁹

De acuerdo con Kyle Blaha, Damase emplea en su sonata cambios de tiempo frecuentes a lo largo del primer movimiento, así como muchas permutaciones melódicas. Además, cambia constantemente las texturas de

¹¹⁸ Anne Girardot, Op. cit.

¹¹⁹ Louise Di Tullio, Susann McDonald, *Sonatas for Flute & Harp*, Harold L. Powell (Prod.), EEUU, Klavier Records, Track 10, 1994.

acompañamiento por momentos donde el arpa toca sola. El segundo movimiento lo describe como un motivo que camina tranquilamente, en el que se intercambia el material melódico entre la flauta y el arpa; este material se mueve gradualmente al registro superior de la flauta antes de un descenso repentino y un cierre suave en los registros más bajos de los dos instrumentos. En el tercer movimiento, (*Allegro, Adagio*), el arpa tiene exuberantes acordes bajo la melodía de la flauta; después de una introducción de tres compases, el *Presto* comienza, con la melodía en la flauta y un acompañamiento atestado por el arpa. Los cambios en la textura se hacen presentes a través de técnicas como *glissandos* y armónicos combinados.¹²⁰

Por otro lado, para Jean-Pierre Ferrey y Roger Lenoir, la sonata cuenta con una instrumentación rica y variada (que ilustra perfectamente el estilo del compositor), y la catalogan como atractiva y elegante, con un lugar en la gran tradición de la música francesa inspirada por Debussy, Ravel y Fauré; en ella se combinan la libertad de inspiración, la escritura rigurosa y la riqueza armónica.¹²¹

¹²⁰ Kyle Blaha, "Damase notes: Sonata for Flute and Harp", *Craftsbury Chamber Players*, Última consulta: Junio 20 de 2015. En: http://www.craftsburychamberplayers.org/notes/2010_damase.html

¹²¹ Frédéric Chatoux, Benoît Wéry, *Flûte Panorama, Flûte et Harpe*, Jean-Pierre Ferrey y, Roger Lenoir (Dir.), Francia, Skarbo, 2001.

3.5 Dificultades y retos técnicos de la *Sonata para flauta y arpa*

3.5.1 Técnica del arpista

Damase hace uso de la destreza y habilidad del arpista de una forma completa, ya que el intérprete requiere toda su experiencia para tocar esta sonata.¹²² El compositor utiliza varios recursos, como armónicos simples y dobles o *glissandos* que le darán un carácter arpístico a la obra y un efecto de contrastante respecto a la flauta.

3.5.2 Movimiento I, *Allegro moderato*

La sonata inicia con un Allegro Moderato que abre la flauta con anacrusa para la entrada del arpa, que empieza con armónicos en la mano izquierda; desde el inicio, el ritmo se presenta en dieciseisavos. A partir del compás 8, comenzará una sección de dificultad en el movimiento. Dado que la extensión del arpa es de casi siete octavas, y el compositor hace uso constante de toda ella, el arpista deberá moverse con facilidad por las distintas octavas sin perder la precisión en los saltos y la limpieza en las notas; su agilidad en el instrumento es indispensable, ya que no tiene mucho tiempo de voltear a ver las cuerdas. (Fig. 1)

¹²² Para analizar la obra, se utilizó la partitura: Jean-Michel Damase, *Sonate pour Flûte et Harpe*, à Jean-Pierre Rampal et Lily Laskine, París, Henry Lemoine, 1964. pp.1-41. Los ejemplos se enlistaron como Figuras (Fig.) consecutivas a lo largo del texto.

SONATE
pour Flûte et Harpe

Jean-Michel DAMASE

Durée : 19'

I

Allegro moderato ♩ = 72

FLÛTE

HARPE

Fig.1 Inicio de la pieza

El arpa es un instrumento polifónico que puede producir hasta ocho sonidos simultáneos mediante el empleo de las dos manos; en el siguiente ejemplo se puede apreciar que en la obra se presentan intervallos de terceras en ritmo de dieciseisavos, cuya dificultad radica en lograr que se escuchen parejos y en el ritmo preciso, pero el mayor trabajo para el arpista será el estar consiente de que sus manos van cruzando y cambiando de octavas, así que este pasaje requiere un estudio profundo. (Fig. 2)

The image displays a musical score for measures 10 through 16 of the first movement. It consists of four systems of staves. Each system has a flute staff on top and an arpeggio staff on the bottom. Measure 10 starts with a flute line marked 'cresc.' and an arpeggio line also marked 'cresc.'. Measure 11 features a flute line marked 'mf' and an arpeggio line marked 'mf'. Measure 12 shows a flute line with 'sempre' and 'cresc.' markings, and an arpeggio line with 'sempre' and 'cresc.' markings. Measure 13 continues with similar markings. Measure 14 includes a trill in the flute part and a '7' in the arpeggio part. Measure 15 shows a flute line with a trill and an arpeggio line with a '7'. Measure 16 concludes with a flute line and an arpeggio line. The arpeggio part includes chord symbols: 'Fa ♯' in measure 15 and 'Sol ♯ Si ♯' in measure 16.

Fig. 2 Compases 10-16 del primer movimiento

Otro de los retos que conlleva tocar la sonata, es el trabajo de ensamble entre flauta y arpa. El arpista debe tomar en cuenta que el flautista tiene frases muy grandes y requiere respirar en ciertos lugares para que la melodía no pierda su intención. Esto se puede apreciar en el compás 23, donde el arpista deberá esperar a la flauta, que viene de hacer un crescendo en el 5/4; esta respiración ayudará a que entren juntas en el cambio de compás y de dinámica. (Fig. 3)

Fig. 3 Compases 18-24

Damase intercala las ideas musicales con los dos instrumentos. Respecto al arpa, genera intervenciones tipo cadencias en las que el instrumento puede lucirse como solista. En este pasaje el arpista puede tomar el tiempo que quiera, ya que la dificultad radica en destacar la melodía que toca la mano derecha, que, al mismo tiempo, está intercalada en figuras de seis dieciseisavos que ejecutan juntas ambas manos; la intención es que la melodía sea muy expresiva y sobresalga de la armonía, procurando que ésta sea ligera y constante. (Fig. 4)



Fig. 4 Compases 31-38

Durante este movimiento existen varios cambios de tiempo que generan una forma musical orgánica, que dan carácter a la obra, haciéndola contrastante y permitiendo que la flauta y el arpa se fusionen perfectamente; mientras la flauta termina una idea musical, el arpa inicia otra y viceversa, esto se puede apreciar en la transición que se hace de los compases 49 al 50, 55 al 56, 62 al 63, 66 al 67, 71 al 76. La dificultad en estas secciones radica en que contienen varios cambios, no solo de dinámica, sino también de compás: si no existe un buen entendimiento del ensamble no se podrá percibir la intención. (Fig. 5, 6, 7, 8 y 9, respectivamente)

49

Meno mosso

p souple

Meno mosso

Si#

dim.

Fa#

Fig. 5 Composes 49-51

53

rit.

a Tempo

rit.

a Tempo

p

Sol#

Ré#

Sib

Lab

Mib

Fig. 6 Composes 55-56

61

scherzando

cresc.

scherzando

cresc.

Fig.7 Composes 62-63

Fig. 8 Composes 66-68

Fig.9 Composes de 71-76

Llegando al *Meno mosso*, el arpista se encuentra con arpeggios que se desplazan por toda el arpa; los saltos de octavas deben ser precisos para evitar tocar notas que no son parte de la armonía. Estos arpeggios son amplios, ya que

la flauta tiene líneas melódicas largas con muchas ligaduras, así, el arpa tiene un buen soporte armónico. El arpista debe estudiar por secciones, ya que independientemente de los cambios de octavas, los acordes y el ritmo, su mayor reto será la velocidad. Si el intérprete no estudia de manera seccionada y lenta, no podrá conseguir que los dedos se acostumbren a las distancias de los acordes y a los saltos. La paciencia del instrumentista, su estudio constante, serán necesarios. (Fig. 10,11 y 12)

The image shows a musical score for piano and flute, measures 67-69. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Meno mosso". The piano part consists of a complex, flowing arpeggiated accompaniment with frequent octaves and wide intervals. The flute part features long, melodic lines with many slurs and ties. The score is divided into three systems, each with a treble and bass clef staff for the piano and a single treble clef staff for the flute. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *sf*, and articulation like accents. The flute part includes slurs and ties. The piano part includes chordal markings: *Mib Sib*, *Fa#*, *Sib*, *Mib*, and *Fa#*.

Fig. 10 Compases 67-69

The image shows a handwritten musical score for measures 75 and 76. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a fermata over the first measure. The piano accompaniment also starts with a 'rit.' marking. The tempo instruction 'Tº 1º (très calme)' is written above the piano part. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A handwritten 'Mi' is written below the piano part in the first measure, and a handwritten 'Dim' is written below it in the second measure. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the second measure of the piano part. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the continuation of the piano accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.

Fig. 11 compases 75-76

Fig. 12 Compases 81-85

A partir del compás 86, otra de las dificultades que enfrenta el arpista es en la posición de los acordes, tema relacionado con la digitación. No es común que se toque 4, 2, 3, 1, es decir: anular, índice, medio, pulgar; esto solo se hará en la mano derecha y será difícil dominarla. Ahora bien, el estudio de este pasaje está dividido en partes, empezando por los acordes, para pasar a la digitación y terminar con la velocidad; para cuando se sube el tiempo de ejecución, el arpista debe tener dominada la digitación para no cambiar el orden de las notas. (Fig. 13)



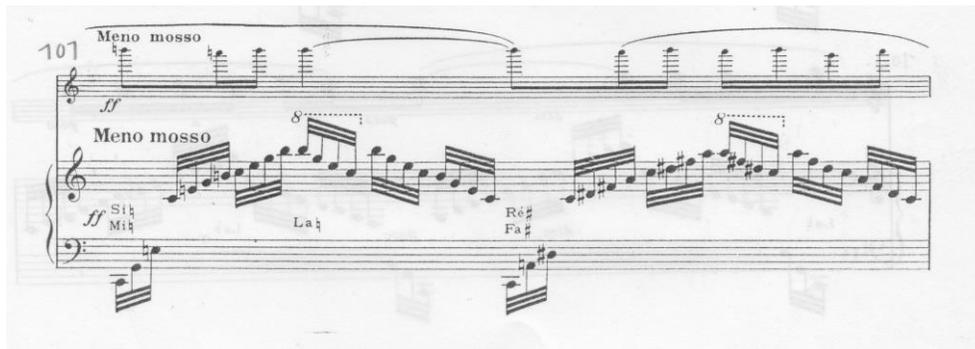
Fig.13 Compases 86-91

Así llegamos a otro pasaje donde nuevamente el arpa queda sola con una especie de cadencia. En esta sección, el arpista debe aprovechar para descansar y respirar, para darse tiempo de ver entre los acordes tan amplios. Esa amplitud de acción le dará oportunidad de llegar sin problema a los saltos entre acorde y acorde. (Fig. 14)



Fig. 14 Compases 92-93

En las últimas tres hojas de este primer movimiento, el arpista no puede decaer, ya que están llenas de arpeggios que abarcan toda el arpa. El cansancio puede ser un factor en contra, el trabajo para realizar el último pasaje es mental; estudiar los acordes sin ver el arpa, le ayudará a generar una memoria muscular que es su aliada. La velocidad es mucha y se corre el riesgo de tocar otros arpeggios, pero el instrumentista deberá practicar esta última sección hasta cansarse, procurando, ante todo, estudiar lento, fuerte y limpio, ya que el efecto que produce con la flauta es de una sensación de olas, para culminar en *pp* con una sensación etérea. (Fig. 15 y 16)



14

102

103

104

105

Pa#
Re#

Si b
Re b

Re#
Si#
La b

La#
La b a

dim. *poco* *dim.* *poco* *poco*

Fig.15 Compases 101-105



Fig.16 Última hoja del primer movimiento

3.5.3 Movimiento II: *Andante con moto*

La flauta inicia la melodía en este movimiento, mientras que el arpa, sutilmente, lleva octavos y armónicos dobles en la mano izquierda. Para el arpista resulta complicado mantener los armónicos; debe tenerlos bien ubicados en la cuerda, y, dado que están escritos en un registro bajo, la posición de la mano cambia para generar ambos armónicos. El instrumentista deberá estudiar por separado los movimientos de ambas manos para no correr el riesgo de que se escuchen con un sonido seco. (Fig. 17)



Fig. 17 Inicio del segundo movimiento

Durante todo este movimiento estará presente el juego de melodías, que se intercambian entre flauta y arpa en una especie de rebote: una se la pasa a la otra. Existen breves intervenciones en que cada instrumento tiene la oportunidad de sobresalir; sin embargo, el arpa acompaña todo el tiempo a la flauta. En este aspecto, el arpista debe cuidar el no tapar a la flauta cuando sea su tiempo. Su intervención debe ser discreta y, sobre todo, debe crear una base armónica para la flauta.

Cuando el arpa toma la melodía que le deja el flautista, deberá tener presente que se quedará sola, ya que ella lleva tanto la armonía como la melodía. La dificultad en el siguiente pasaje radica en que deberá hacer un claro contraste entre cada idea. Este momento puede ser de tensión, ya que existen muchos cambios de pedal que, si no se realizan con precisión, podrían provocar que se escuchen *portamentos* en las armonías, o incluso que se toquen notas que no son parte de la tonalidad. Estudiar y analizar cada cambio ayudará al arpista a generar seguridad en los mismos y a mejorar su concentración en la melodía. (Fig. 18)



Fig.18 Compases 10-13

A lo largo del movimiento el arpa tiene varias intervenciones que están llenas de acordes y melodías que requieren la mayor concentración, sobre todo en el trabajo de fuerzas. Estudiar el ataque entre melodía y armonía será necesario, ya que por cada acorde deberá hacer un ataque diferente, todos con presión en la cuerda y con un relajamiento inmediato posterior para no golpear las demás notas. (Fig. 19 y 20)



Fig. 19 Compases 22-23



Fig.20 Compases 30- 32

En el siguiente ejemplo (a partir del compás 47) se pueden apreciar adornos entre cada octavo que representan una dificultad; el instrumentista deberá practicarlos individualmente para que se escuchen parejos y ligeros, y tomará en cuenta que saltará una octava entre cada octavo; así, su digitación se realizará poniendo los cuatro dedos de la mano derecha simultáneamente para ahorrar tiempo y llegar justo al siguiente octavo que lleva la mano izquierda. El arpista buscará precisión en el valor del adorno, así como darle importancia a las notas de la mano izquierda. El tiempo no puede ser muy lento, ya que la flauta está en un registro más agudo y requiere de más aire para lograr frases completas. (Fig. 21)

Fig. 21 compases 47-57

3.5.4 Movimiento III: *Allegro vivo*

Este movimiento es totalmente contrastante respecto a los dos primeros. Comienza con acordes plaqué, que le dan otro color a la melodía de la flauta, y el tiempo se percibe mucho más ligero. (Fig. 22) El reto principal para el arpista es la velocidad; deberá llevar un pulso estable y contar todo el tiempo, ya que podría entrar en pánico si llegase a perderse. Por otro lado, el movimiento está formado por muchos saltos (abarca un rango de cuatro octavas), así que la agilidad en el arpa por parte del intérprete es un factor primordial. (Fig. 23)

Fig. 22 Inicio del Movimiento III

Fig. 23 Compases 17-32

Existen varios pasajes donde la mano izquierda lleva la melodía y tiene que resaltar más que la derecha. El arpista tiende a un mayor control de la mano derecha, por lo que su trabajo consistirá en invertir las fuerzas, haciendo que la mano derecha se escuche muy ligera y la izquierda más presente. Otro reto en estas secciones es que ambas manos están en una sola octava, así que el arpista tendrá que cuidar que los dedos no choquen entre sí y generen un sonido sucio. (Fig. 24, 25 y 26)

Fig.24. Compases 33-38

Fig. 25 Compases 110-115

Fig.26 Compases 158-165

El control que debe tener el ejecutante será vigoroso, ya que este movimiento es aparentemente corto en comparación con los anteriores, pero las dinámicas, los saltos y la velocidad que presenta, están a un nivel mayor.

3.5.5 Movimiento IV: *Adagio, Presto*

El cuarto movimiento inicia con el arpa, que da unos acordes amplios y elegantes, mientras que la flauta lleva su melodía con presencia. Los acordes del arpa cambian ligeramente, el intérprete no necesita mover tanto la mano; esta aparente simplicidad es en realidad un reto para el arpista, que debe concentrarse en mover los dedos índice y medio. (Fig. 27)

The image shows a musical score for Movement IV. It features two systems of staves. The first system is marked 'Adagio' and includes a flute melody in the upper staff and an arpeggiated accompaniment in the lower staff. The arpeggiated accompaniment is marked 'similo' and 'dim. e rall. molto'. The second system is marked 'Presto (à 1 tempo)' and shows a more complex arpeggiated accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

Fig. 27 Inicio del movimiento IV

De inmediato empieza el *presto*, sección que el arpista deberá estudiar a un tiempo muy lento, para que, conforme aumente la velocidad, se escuchen los dieciseisavos uniformes y, sobre todo, muy ligeros. La dinámica que maneja es de *p*, esto le da un color atmosférico para que la flauta cante. En este caso, el arpa hace una labor más de acompañante, así que estará al pendiente de los cambios de armonía que hace la flauta para no tocar figuras de más, ya que tiene muchas repeticiones y la cuenta puede llegar a perderse. (Fig. 28)

The image shows a musical score for the Presto section of Movement IV. It features two systems of staves. The first system is marked 'Presto (à 1 tempo)' and includes a flute melody in the upper staff and an arpeggiated accompaniment in the lower staff. The arpeggiated accompaniment is marked 'p' and 'Presto (à 1 tempo)'. The second system shows a more complex arpeggiated accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

Fig. 28 Compases 5-14

Los cambios de ritmo son muy importantes; el arpista viene de hacer sólo dieciseisavos, pasa a tresillos y regresa a dieciseisavos y tresillos; después, a cinco dieciseisavos y cuatro dieciseisavos. Es necesario tomar en cuenta que el pulso no puede cambiar, debe ser muy preciso y estable. Ayudará el estudiar estas secciones con metrónomo para tener presente el pulso y después mantenerlo internamente. (Fig. 29, 30 y 31)

Fig. 29 Compases 75-79

Fig. 30 Compases 98-103

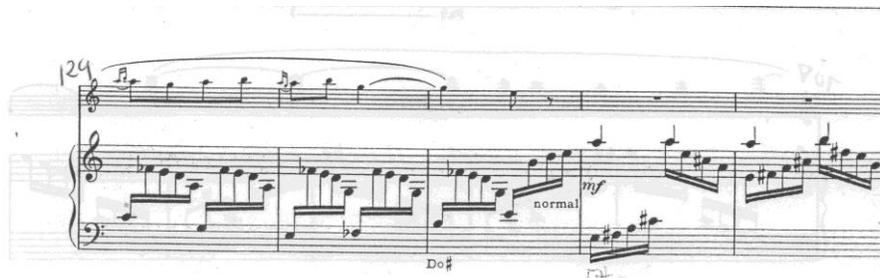


Fig. 31 Compase 129-133

Otro cambio que hace compleja la obra se da a partir del compás 132, cuando varía el ritmo, el cambio de hoja y la melodía (que primeramente llevará la flauta y después pasará al arpa). El instrumentista deberá ser hábil en estos cambios para destacar la melodía, ya que, en este movimiento, es el único momento en que el arpa queda en primer plano, y no puede perder el control, dado que la melodía se pasa de flauta a arpa y viceversa. Estudiar los cambios por separado auxiliará al arpista a tener precisión. (Fig. 32)



Fig. 32 Compases 129-141

El siguiente pasaje también implica dificultad para el arpista, que tiene un solo compás de silencio para hacer cinco cambios de pedal. El tiempo es muy breve, así que el flautista deberá cuidar el espacio para hacer estos cambios sin que se escuchen los movimientos: si al arpista le falta alguno, será complicado recuperarse pronto, por la cantidad de notas que se están tocando. (Fig. 33)

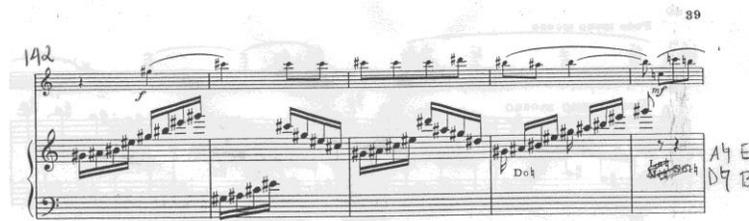


Fig.33 Compás 146

Por último, las escalas que se encuentran ascendentemente son difíciles de dominar para el arpista. Aunque se tocan por octavas, se deben intercalar los dedos de cada mano, es decir: 4 izquierdo, 4 derecho, 2 izquierdo, 2 derecho, 3, 3, 1, 1. Afortunadamente, Damase pone una dinámica **poco meno mosso** que ayudará al interprete a coordinar este pasaje. (Fig. 34)

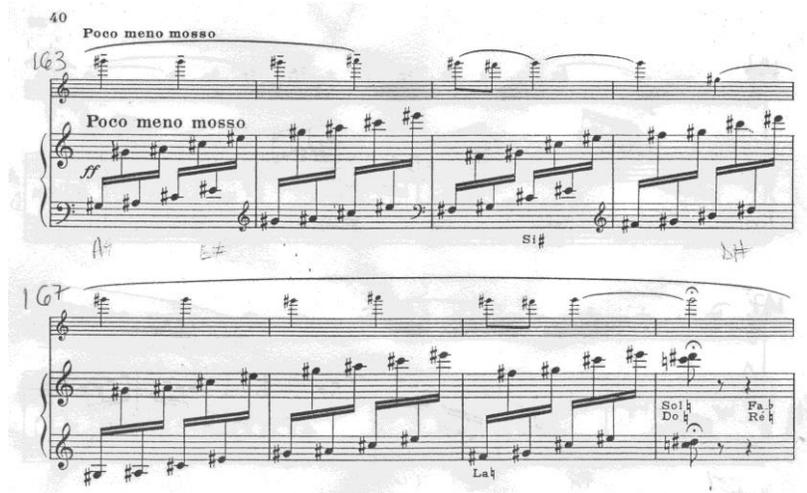


Fig. 34 Compases 163- 170

La *Sonata para flauta y arpa* es una obra completa en la que el compositor hace uso de muchos recursos de ambos instrumentos. Respecto al arpista, al tocarla, se encontrará con un gran reto que pondrá en juicio sus capacidades técnicas, musicales, de ensamble y, sobre todo, de resistencia, ya que tocará durante veinte minutos con un nivel máximo. Su labor será buscar los lugares estratégicos dónde relajarse para tener momentos relativos de descanso, que le ayuden a concentrar la mayor energía en la interpretación y el ensamble con la flauta. Damase sin duda, conocía muy bien el arpa, ya que el lenguaje musical que utiliza es idóneo para el instrumento. Independientemente de lo virtuoso de la sonata, se puede decir que es una obra arpística. Si se trabaja correctamente, resultará relativamente cómoda para el ejecutante. El arpista se encargará de que los retos técnicos sean vencidos para lograr la fusión con la flauta; los timbres de los dos instrumentos son contrastantes entre sí, y el compositor utiliza la belleza de cada sonido a favor de lo que deseaba expresar. Damase logró explotar todas sus capacidades, teniendo como resultado un ensamble idóneo. Por todo lo dicho anteriormente, dominar y tocar esta sonata se convierte en un reto muy importante en la carrera de cualquier arpista.

De lo dicho anteriormente, podríamos concluir que la pieza requiere no sólo una técnica pulida, sino resistencia. Las capacidades físicas del arpista sin duda están a prueba en este primer movimiento, ya que tocará sin parar, no tendrá mucha oportunidad de descansar, existen pocos compases de silencio en toda la sonata; es por eso que debe prepararse, física y mentalmente para la interpretación. Su concentración será profunda todo el tiempo para resistir los diferentes cambios de dinámica, de ritmos, cambios de pedales y velocidad y, por supuesto, estar al tanto de lo que hace la flauta. El trabajo del ensamble y la comunicación, tanto musical como visual, permitirán la construcción de un conjunto perfecto.

4. Suite Pa´su Meche, Eugenio Toussaint

4.1 El Jazz

El jazz es un género fundado principalmente por norteamericanos negros a principios del siglo XX, que fusionaron música euro-americana con música tradicional africana. No puede ser catalogado como folk, música popular o de arte, aunque comparte aspectos con los tres. El jazz ha tenido un profundo efecto en la cultura internacional, no sólo por su considerable popularidad, sino porque ha moldeado muchas formas de música popular dentro, alrededor y fuera de él.¹²³

De acuerdo con Bob Allen,¹²⁴ las dos primeras décadas del siglo XX vieron el inicio de la modernización y el auge de los Estados Unidos. Los avances tecnológicos permitieron la adopción de nuevos estándares; a medida que las técnicas de grabación mejoraban, se llevaron acabo las primeras grabaciones de muchos géneros, entre ellos el jazz, una música nueva y floreciente que se volvía cada vez más popular entre las masas. El grande y constante flujo de inmigrantes europeos en este periodo, tendría un gran impacto en la cultura estadounidense, introduciendo paulatinamente nuevos elementos lingüísticos, gastronómicos y musicales.

James Collier¹²⁵ describe que los orígenes del jazz se dieron en etapas: la primera sucedió en el siglo XVIII y XIX, cuando llegó a América la música nativa, folklórica negra. La segunda, cuando de esta música surgieron subgéneros,

¹²³ James Lincoln Collier, "Jazz", Barry Kernfeld (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, London, MacMillan, 2001, pp. 580-606.

¹²⁴ Bob Allen, Lloyd Brandley, Keith Briggs, Leila Cobo, *et. al.*, *Jazz, historia completa*, David Agustí Hernández (Trad.), Barcelona, Manon Troppo, 2007, pp. 20-26.

¹²⁵ James Lincoln Collier, *op. cit.*

cuando las canciones de la plantación y del juglar dieron paso al tiempo sincopado, al blues, y se insertaron en la música popular del país.

Toda esta música viajó con los esclavos negros, la mayoría del oeste de África, que fueron importados hacia el nuevo mundo desde el siglo XVI. La música de esta gente variaba de un grupo cultural a otro, pero todos compartían ciertas características. Era principalmente funcional, destinada a acompañar ceremonias religiosas y danzas eufóricas; para inspirar a los cazadores, para hacer el trabajo más fácil, incluso para celebrar eventos menores como la aparición del primer diente de un niño. Su música forma parte de la vida cotidiana, casi tan presente como el hablar. Aunque la herencia musical de los esclavos fue principalmente vocal, hubo también una gran cantidad de música instrumental, de la cual el tambor fue el principal instrumento, y por eso el ritmo permanece como elemento dominante. Según Néstor Ortiz,¹²⁶ el afroamericano logró tener un agudo sentido del ritmo y consiguió llevar a los tambores a un grado de perfección desconocida por otros pueblos; el tambor en el oeste de África sirve para comunicarse entre los nativos, incluso se utiliza para imitar palabras, acompañado de otros instrumentos de percusión. Esta imitación se logra con la reproducción de los diferentes matices de timbre y de tiempo que existen en los complejos idiomas africanos, en los cuales un mismo vocablo posee más de veinte significados distintos, según como se pronuncie y el timbre que se le marque.

Pero el mantenimiento de la tradición musical africana en América no fue casual; los tratantes de esclavos los alentaban e incluso forzaban a bailar para ayudar a mantener su condición física y alejarlos de la desesperación y el suicidio. Una vez situados en el nuevo mundo, a los esclavos se les seguía permitiendo o se les alentaba a mantener su música viva. Así fue que los esclavos adoptaron instrumentos europeos (capaces de hacer la escala diatónica), y adoptaron una métrica estándar y formas populares de canción, pero matizados para reproducir efectos africanos.

¹²⁶ Néstor R. Ortiz Oderigo, *Historia del Jazz*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1980, pp. 52-57

Desde el punto de vista de James Lincoln,¹²⁷ el jazz tomó un elemento importante de la música de los esclavos: la adopción de los diferentes significados de los contratiempos de la música del oeste de África. Para reproducir el efecto antiguo, los negros comenzaron a apuntalar la mayoría de su música con un explícito latido del suelo, el cual podía ser hecho mediante aplausos, pisadas de los danzantes, tambores, o soplidos de hachas y mazos; dando un continuo golpe, ellos fueron capaces de variar el ritmo de una melodía, frenando y presionando, extendiendo y condensándolo para crear una semblanza de los elaborados contra ritmos africanos. Un descendiente de la música negra fue el tiempo sincopado, el cual aparentemente llegó después de que los negros fueron libres para viajar y empezaron a encontrar empleos como músicos en salones, lugares para bailar y burdeles. Para el final del siglo XIX, el sincopado ya había salido de los salones donde se desarrolló y se había vuelto sorprendentemente popular por Estados Unidos. Como ya se mencionó, otro fruto de la música folklórica negra fue el blues. No hay referencia de primera mano de esta música antes del siglo XX.¹²⁸

El jazz evolucionó en sí mismo desde la fusión de las formas negras de folklore, como el tiempo sincopado y el blues, con distintas formas de la música popular. El más antiguo referente jazzístico es el generalmente conocido como “Jazz de Nueva Orleans”, lugar tradicionalmente considerado como el sitio de nacimiento del jazz.¹²⁹ A principios del siglo XIX Nueva Orleans era la más exótica y cosmopolita ciudad de Estados Unidos; una inmensa variedad de culturas y lenguajes se entrelazaban en ella. La ciudad tenía numerosas fraternidades, constantes festivales y fiestas sin fin organizadas por clubes sociales.¹³⁰

¹²⁷ James Lincoln Collier, Op. cit.

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ Bob Allen, op. cit.

¹³⁰ *Ibidem*

Se convirtió en el centro de la música de todo tipo, hasta que fue considerada por algunos como la más musical de todas las ciudades americanas. Todo esto fue fomentado por su población negra, que era musicalmente más sofisticada que las poblaciones afroamericanas de otros lugares.

Lincoln¹³¹ describe que el encanto del jazz reside en su particular combinación de ritmo, melodía y armonía, sonido instrumental, y el gusto, pero tres características del jazz le generan un interés especial: una es el fenómeno del swing (tensión rítmica y melódica propia de la música de jazz); la segunda es lo que llaman, *código individual*, aquellos sutiles factores que hacen al ejecutante de jazz instantáneamente reconocible a oyentes conocedores. Aunque algunos intérpretes pueden ser identificados por su manera de moldear la melodía, con la mayoría el código individual es expresado en cualidades más sutiles, como el timbre, la nitidez en el ataque, el vibrato, las variaciones de tono y la variedad de distorsiones producidas por tonos de garganta, mudos y otras técnicas. El *código individual* es una parte importante de la comunicación entre ejecutante y oyente y tiene que ser tomado en cuenta en cualquier discusión del trabajo de un músico de jazz. La tercera característica importante del jazz es su función eufórica; el jazz usualmente toma lugar en el contexto de una actual o simulada "sesión de embrollo" (*Jam session*), la cual tiene algunos aspectos de un ritual. Los intérpretes no reproducen secuencias prescritas de notas, ellos participan en un tipo de ceremonia en la cual interactúan con la audiencia. Como en cualquier ritual, hay ciertas formas de comportamiento al ser observados: los ejecutantes no esperan impulsarse a sí mismos hacia adelante a expensas de otro, las audiencias pueden convertirse en parte de la ceremonia, bailando, estampando sus pies, u ofreciendo gritos alentadores o explosiones de aplausos. La relación de las ceremonias danzadas del oeste africano, y las prácticas de las iglesias de afroamericanas, de las cuales descienden, es obvia. Estos tres elementos están probablemente presentes en algún grado en todas

¹³¹ James Lincoln Collier, op.cit.

las interpretaciones musicales, pero en el jazz son centrales, casi indispensables. Un intérprete de jazz que carezca de cualquiera de ellas no podría ser calificado altamente por la mayoría de los entusiastas del jazz.

Lincoln ¹³² menciona que el jazz recapituló la historia de cuatro siglos de música europea, moviéndose desde la polifonía heterofónica del estilo temprano de Nueva Orleans, hacia el romanticismo del *Big-Band* de los años 30 y hasta el cromatismo del *Bop* y los experimentos de formas libres después de 1960. Sin embargo, el jazz ha mostrado una tendencia por los cambios rápidos, y se encuentra frecuentemente arraigado en la rebelión juvenil y acompañado por las tensiones entre los intérpretes de las diferentes generaciones. Desde el surgimiento gradual del jazz con los bohemios, desde el clandestino ambiente en el cual fue originalmente interpretado, hasta su representación en salas de conciertos y su paso por varios niveles del negocio del entretenimiento, el jazz se ha convertido, indiscutiblemente, en una valiosa y frecuentada forma del arte musical.

¹³² *Ibidem*

4.2 El Jazz en México

La gran mayoría de la población en México es mestiza, un híbrido, como la naturaleza primigenia del jazz. Todo entorno social influye en su cultura; hablar de jazz en México es remontarse a principios de 1920, cuando las migraciones de ida y vuelta entre México y Estados Unidos se daban en un flujo regular. Los músicos viajaban de la cuna del jazz, Nueva Orleans, a Tampico, Tamaulipas, el puerto mexicano comercial de su tiempo. Con ellos iba su trabajo, sus ideas, y, así, la frontera del jazz se expandía hacia el sur.¹³³ Delannoy,¹³⁴ comenta que el híbrido, el importante polo de mestizaje que es México, funciona como un embudo geográfico y filosófico por donde circulan ideas de norte a sur con sorprendentes resultados

Y como punto de concentración de la hibridez, se encuentra la Ciudad de México. Héctor Infanzón afirma que todo lo que existe en ella es producto del conjunto que genera una sola cultura, en la que se pueden encontrar rasgos de estados como Oaxaca, Veracruz, Jalisco, Nuevo León, etc. Caminar y escuchar a la ciudad es encontrar ecos de todos estos lugares, pero además, también de la música de todo el mundo, de lo que está pasando en Europa, e EE.UU., en Sudamérica. El cosmopolitismo musical convive sin problemas con los organilleros tradicionales, con los acordeonistas o con un violín huapanguero callejero.¹³⁵ Toda la música tiene un contexto social, y el jazz no es la excepción. Toda música refleja de una o de otra forma los actos de su cultura. Según Antonio Malacara,¹³⁶ el jazz es lo más popular de la música académica y

¹³³ Luc Delannoy, *Convergencias: encuentros y desencuentros en el jazz latino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 337.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 338

¹³⁵ *Loc. cit.*

¹³⁶ Antonio Malacara Palacios, *De la libertad en pequeñas dosis, notas del jazz nacional*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, p. 8.

lo más académico de la música popular. La síncopa y la fusión se esparcen, filtrándose por todos lados, atreviéndose a incubar propuestas que hurgan y profundizan en las raíces de la mexicanidad que conforman y dan vida a este país.¹³⁷

4.3 Eugenio Toussaint

Alejandro Blanca¹³⁸ se refiere a Eugenio Toussaint (1954- 2011) como el jazzista que exploró las vertientes de su universo musical para crear un estilo que fusionara el jazz con la música popular en una intensa búsqueda para encontrar el sonido del jazz mexicano. Toussaint es un legendario pianista que marcó verdaderos hitos en la historia de la síncopa nacional.¹³⁹ La historia musical de la familia Toussaint comenzó con su bisabuela; ella sabía tocar el piano y vivió durante varios años en la ciudad de Nueva York, junto con su hijo, Enrique, quien integra al jazz en la familia: en su adolescencia participó como clarinetista y saxofonista en la banda de su escuela, adquiriendo un enorme gusto por la música sincopada, gusto que heredó a sus hijos y nietos, entre los que está, por supuesto, Eugenio.¹⁴⁰

Fernando Aceves¹⁴¹ ilustra el ambiente en que creció Eugenio Toussaint, ambiente que lo inclinó al jazz: menciona que el abuelo, fanático de la música,

¹³⁷ Antonio Malacara Palacios, "Atlas del jazz en México", *La Jornada*, Opinión, domingo 14 de octubre de 2012, Última consulta: 22 de junio de 2015, en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/14/opinion/a10o1esp>

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ Antonio Malacara Palacios, *De la libertad...*, Op. cit., p. 20

¹⁴⁰ Antonio Malacara Palacios, *Eugenio Toussaint: las tangentes, el jazz y la academia*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009, p. 21.

¹⁴¹ Fernando Aceves y Sergio Monsalvo, *Tiempos de solos, 50 jazzistas mexicanos*, México, Frontón, 2001, p. 11.

tenía muchos discos y una casa en Cuernavaca donde invitaba a su familia los fines de semana o en vacaciones. Dentro de los deleites musicales de su abuelo predominaba Ellington, Brubreck, Oscar Peterson y las *Big-Bands*. Sus padres también eran aficionados al jazz y llevaban frecuentemente al joven Eugenio, de unos catorce años, a conciertos. Antonio Malacara¹⁴² describe que en el entorno en que vivía Toussaint había, además del jazz, música clásica, vals, bolero, música de todo tipo, y que, como joven parte de su generación, Eugenio pasó en la adolescencia por el nuevo mundo del rock. Originalmente comenzó a tocar el piano, preparándose para ser un pianista de concierto, pero, cuando su maestra intentó enseñarle a leer notas a la fuerza, Eugenio dejó el instrumento por la batería y la guitarra, que tocó durante varios años para hacer rock.

Al respecto, Eugenio habla de sus inicios en una entrevista que le hace Alejandro Blanca,¹⁴³ en la que menciona que empezó como rockero y tenía su propio grupo. Fernando, su hermano de apenas doce años, le pidió tocar con él; Eugenio, de dieciséis, se negaba: no le gustaba la idea de tocar con sus hermanos menores. Tras mucha insistencia, entre 1969 y 1970 empezaron a tocar juntos. Años después comenzó a tocar jazz, o más bien progresivo, fusión entre rock y jazz. Junto con su hermano Enrique, logró entrar de lleno al mundo jazzístico nacional. Eugenio menciona que esta transición del rock al progresivo y de éste al jazz, parece el camino natural para la formación de un músico que siempre busca más.¹⁴⁴

Según Toussaint, cuando empezó con el jazz, éste no se enseñaba en las escuelas de música y los que tenían conocimiento de él eran celosos al

¹⁴² Antonio Malacara, *Las tangentes...*, Op. cit., p. 31

¹⁴³ Alejandro Blanca, “ Eugenio Toussaint, el tejedor de sonidos”, *Ciberoamerica*, 22 de abril de 2002, última revisión: 20 junio de 2015, En: <http://www.eugeniotoussaint.com/es/hemerografica/Ciberoamerica.php>,

¹⁴⁴ *Ibidem*

pasar información de cómo crearlo. En las revistas especializadas estadounidenses leyó que los músicos transcribían los solos de otros; de esa forma pudo practicar él mismo. Entre sus influencias están Oscar Peterson, Bill Evans, Chick Corea, Joe Zawinul y quizá la más fuerte de todas: Herbie Hancock. Lo que buscó siempre fue un jazz que tuviera detrás un concepto, no simplemente tocar piezas estándar o tradicionales, ya que pensaba que el jazz es el único lenguaje musical que tiene la posibilidad de expresión espontánea y que no está adherido a una regla en particular, sino a una estructura armónica (y a veces ni a eso), lo cual permite una mayor libertad al músico, en especial cuándo improvisa: el jazz, para Toussaint, es sinónimo de libertad.¹⁴⁵

Eugenio siguió su fructífera carrera, sin embargo, también tuvo descabros, como cuando la compañía disquera que lo firmó, luego de no haber grabado durante doce años con su grupo, Sacbé, postergó la salida de su disco *Tres suites*. Aunque tenía la voluntad de seguir haciendo jazz, hizo la analogía de que en México era como tirar bloques de concreto, siempre para encontrar que al tirar uno hay otro detrás. No vio salida,¹⁴⁶ pero encontró un camino al dedicarse a la música de concierto, donde *Tres suites* se convierten en un trabajo formal. Tras este mal trago, compone constantemente: *Danzas de la ciudad* es como su talismán, porque fue su primera obra escrita por encargo para la Camerata de las Américas, para el *VIII Festival del Centro Histórico*, en 1994. *Suite de las ciencias*, que no había salido a la luz pública, fue escrita para el *Museo Universum*; en ella intenta retratar las diferentes ciencias que aborda el museo.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Fernando Aceves. Op. Cit.

¹⁴⁶ Xavier Quirarte, "Eugenio Toussaint, del jazz a la música de concierto", *Press*, última revisión: 20 de junio de 2015, En: <http://www.eugeniotoussaint.com/es/hemerografica/XavierQuirarte.php>

¹⁴⁷ *Ibidem*

Eugenio fue principalmente autodidacta.¹⁴⁸ En 1974 realizó estudios particulares de armonía para piano con el maestro Jorge Pérez Herrera, y técnica pianística con Néstor Castañeda. Fue integrante de la banda *Blue Note*, dirigida por el contrabajista mexicano Roberto Aymes, con la que se presentó en diversas entidades de la república mexicana. A finales de 1976 fundó *Sacbé*, junto con sus hermanos Enrique y Fernando. Esta agrupación fue una de las de mayor influencia en la historia del jazz mexicano. En 1980 recibió una beca de *Fonapas* para estudiar composición en el *Dick Grove Music School*, en USA.

Como ya se mencionó, la carrera del compositor sufrió muchos cambios, primero pasó por el rock, luego al progresivo que lo llevó al jazz y por último a la música clásica. Según Xavier Quirarte,¹⁴⁹ el trabajo del compositor sucedió sobre todo por encargos, entre los que están varios arreglos orquestales para piezas de música popular mexicana para un disco que se llamó *México de mis amores*. Posteriormente compuso un concierto para violonchelo y orquesta y una suite que se llamó *Popol Vuh*. A partir de que las obras por encargo comenzaron a ser recurrentes, poco a poco se estableció en el mundo de la música clásica.

4.4 El estilo musical de Toussaint

Dentro del trabajo clásico de Toussaint figura música sinfónica, composiciones para grupos de cámara e incluso obras para solistas, por ejemplo para violonchelo, viola, arpa, guitarra, etc. El compositor decía que es difícil componer para cada instrumento y resaltar las diferentes posibilidades que ofrecen.¹⁵⁰ Eugenio Toussaint de acuerdo con una entrevista hecha en la presentación de su concierto para piano improvisado y orquesta, donde él es el solista, comenta que su pieza le permite combinar sus dos mundos más queridos: la realización

¹⁴⁸ Eduardo Soto Millán, *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 299.

¹⁴⁹ Xavier Quirarte, Op. Cit.

¹⁵⁰ Alejandro Blanca, Op. Cit.

de jazz y la escritura de la música de concierto. Eugenio considera que su música trae un lenguaje diferente a la etapa actual de la música clásica, ya que se piensa como un músico que fue entrenado con música popular, por lo que su acercamiento a la música de concierto es diferente al que tendría alguien con una educación más académica. Piensa que tiene un lenguaje personal y que, hasta ahora, ha sido bien recibido por los músicos y el público en general. El compositor menciona que, aunque la música popular influye en su forma de escribir, su intención no es recrearla en su propio trabajo, sino, más bien, tratar de capturar la esencia de la misma y aplicarla a su propia manera de decir las cosas, pero sin “mexicanizar” con patrones populares obvios.¹⁵¹

4.5 Toussaint y el Arpa

Entre los trabajos que Toussaint realizó por comisión, existen dos obras compuestas para arpa solista. La primera es *Gauguin, concierto para arpa y corno inglés y orquesta de cuerdas* (1992). La segunda es *Suite Pa'su Meche* (1998), que fue una comisión de la arpista Mercedes Gómez para su proyecto del disco titulado, *Zarpa al Azar*. El título de la suite lleva una dedicatoria personal a Mercedes, a su vez, los títulos individuales de las piezas son lúdicas referencias a placeres gastronómicos compartidos por el compositor y la arpista.¹⁵²

¹⁵¹ Philharmonic Orchestra of the Americas, “Inside The Mind Of The Composer: A Q&A With Eugenio Toussaint”, *Philharmonic Orchestra of the Americas*, diciembre de 2006, última revisión: 20 de julio de 2015, en: <http://www.eugeniotoussaint.com/en/press/PhilharmonicOrchOfTheAmericas.php>

¹⁵² Mercedes Gómez, *Zarpa al Azar, música latinoamericana para arpa*, Eugenio Toussaint (Prod), Juan Switalki (ed.), México, Urtext, 1998. p. 5.

Al respecto de la relación entre música y comida en la obra de Toussaint, Malacara¹⁵³ describe que los gustos gastronómicos del compositor provienen de cuando la familia se reunía a comer con el abuelo Fernando Toussaint; ahí degustaba platillos que preparaba todos los fines de semana un amigo de la familia: era el compositor guerrerense José Agustín Ramírez. Según Toussaint, de él heredó su enorme gusto por la comida; fue en casa de Agustín donde probó por primera vez los chiles en nogada, el pipián verde, y, además fue ahí donde tomó su primer aguardiente, que siempre mencionaba como tradición mexicana. Toda esta tradición se verá reflejada en la pieza para arpa.

4.6 Suite Pa´su Meche

Según Juan Arturo Brennan¹⁵⁴ al abordar la composición de la obra, Toussaint procedió bajo el principio de escribir música de técnica y sonoridades poco usuales para el arpa. La *Suite Pa´su Meche* inicia con la pieza *¿Está en Nogada?*, un son sincopado en el que el empleo de la mano izquierda percutida sobre la caja del arpa da un rico impulso a la música; este recurso es una aportación de la intérprete. En esta pieza se mueven los ritmos de salsa, y en ella el compositor ha incorporado algunos montunos propios del danzón y de otras músicas vernáculas del Caribe. El reto particular de este movimiento es el de trasladar al arpa los elementos típicos del teclado caribeño.

El segundo movimiento, *Tome su "chótni"*, es una canción sin palabras, en la que la combinación del desarrollo melódico y el lenguaje armónico produce un ambiente inconfundible de nostalgia. Con estas cualidades, Toussaint se ha referido musicalmente a los sabores agridulces del *chutney* con que todo buen curry debe ser acompañado. El *chutney* es utilizado en la cocina de la india, es una variedad de especias dulces y picantes originarias del oeste del país asiático, y suele ser acompañado de otras salsas de sabores similares, como

¹⁵³ Antonio Malacara Palacios, *Eugenio Toussaint...*, op. cit., p25

¹⁵⁴ Mercedes Gómez, op. cit.

los encurtidos, *papads* o *raitas*.¹⁵⁵ En el idioma hindi, la sentencia “hacer chatni” se emplea como “aplastar”; esto es porque en el proceso de elaboración del chutney es necesario aplastar diversos ingredientes.¹⁵⁶

El tercer movimiento, *Pos´Ole*, tiene como fundamento inicial una serie de llamativos acordes, presentados en un extrovertido *staccato* (articulación que se acorta en relación con su valor original); surgen, lógicamente, episodios basados en figuras tipo *ostinato* (ritmo que se repite en toda la obra) sobre las cuales el compositor construye complejas secuencias de acentos desplazados y síncopas. Toussaint produce aquí los llamados *xylophonic sounds*, que se obtienen presionando el final de la cuerda contra la tapa del arpa, lo que opaca el sonido sin apagarlo del todo. La indicación de tocar *prés de la table*, es decir, que las cuerdas se pulsan muy cerca de la caja del arpa, le añade un color muy especial a este movimiento. La referencia española del título es reflejada sutilmente en la música, y hay aquí algunos giros que apuntan hacia la música de Chick Corea, especialmente a sus piezas para niños. El fin del movimiento es semejante a su inicio.¹⁵⁷

En el cuarto movimiento, *Cafecito con Meche* representa quizá la referencia más larga de la trayectoria de Toussaint en el mundo del jazz y sus músicas cercanas. Se trata de un *slow blues*, dotado de sensualidad y languidez, y que no oculta un sabio desarrollo formal.

El último movimiento de la suite es *Custom Chilpachole*, en el que Toussaint se refiere directamente al *Chilpachole del arpa*, una colección de sonos veracruzanos para el arpa investigados y codificados por Mercedes Gómez. De una manera similar al movimiento *¿Esta en Nogada?*, se aprecia

¹⁵⁵ William Woy, “Chutney”, *Encyclopedia of Food and Culture*, Sollomon H. Katz, (ed.), Vol.1, New York, 2003, pp. 417-4118.

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ Mercedes Gómez, *op. cit.*

que también es un rico y extrovertido son, de un sabor completamente original pero pleno de referencias sonoras y de varias influencias, en el que el compositor apunta a sus fuentes primordiales. Se puede encontrar en este movimiento un pasaje que tiene un gran parecido con un son veracruzano auténtico. Está escrita en el registro más agudo del arpa, y plantea un complicado reto rítmico ya que pone choques constantes del ritmo: de dos contra tres, tres contra cuatro, cuatro contra cinco, cinco contra seis.¹⁵⁸

4.7 Dificultades y retos técnicos de *Suite Pa´su Meche*

Es importante mencionar que los compositores mexicanos han hecho eco del florecimiento arpístico, sobre todo en los últimos treinta años del siglo XX; el universo de la música para el arpa en México es, pues, bastante más rico de lo que nos imaginamos.¹⁵⁹

Un ejemplo de esto, es la *Suite Pa´su Meche*, obra escrita originalmente para arpa. Es imprescindible conocerla, ya que Toussaint incorpora en ella una gama de recursos sonoros con los que el sonido típico del arpa queda rebasado, y está llena de diversos recursos técnicos que ayudarán al arpista a un dominio de su instrumento.

4.8 Ritmo

El ritmo incide directamente en el sonido. Cuando se clasifican los aspectos del sonido, una condición indispensable es la igualdad: igualdad sonora e igualdad rítmica. El ritmo se siente por el sonido; cuando un dedo es débil, escapa al control rítmico, produciendo una desigualdad. De ahí que la desigualdad puede ser tanto sonora como rítmica y su correlación se conseguirá reforzando el dedo débil con ejercicios que ayudaran a su fortalecimiento.

¹⁵⁸ Ibídem, p5

¹⁵⁹ Lidia Tamayo y Sergio Tamayo, Op. Cit.

4.8.1 ¿Está en Nogada?

Así es como llega el primer reto e incluso el más complicado de esta pieza: el trabajo del ritmo es la dificultad primordial de la suite. Por ejemplo, el movimiento *¿Está en Nogada?*, desde el inicio, está lleno de sincopas que se hacen presentes y se van entrelazando en ambas manos. Por un lado, en la mano izquierda, desde el inicio está marcado con una percusión en la tabla, es decir se percute la caja del arpa; y por otro, la mano derecha hace ritmos que entran en contraste con la mano izquierda. Los acentos y síncopas llegan a generar confusión, pero su dominio fomenta la destreza en el arpista. (Fig. 1)



Fig.1 Compases de 1-4 de *¿Está en Nogada?*

Después de esta breve introducción, la mano izquierda se incorpora para acompañar a la mano derecha en las sincopas que se siguen entrelazando de una mano a otra, esto genera un ritmo sonoro brillante. Respecto a la melodía, se podría decir que es una melodía unificada, y para lograrla, el arpista debe trabajar las manos juntas en un tiempo muy lento, el cual permitirá discernir los ritmos y los acentos que él compositor señala en la partitura. Ambas manos funcionan como si fuesen una sola. (Fig. 2)



Fig.2 Compases 5- 18 de *¿Está en Nogada?*

El juego rítmico que lleva cada mano requiere de la absoluta concentración e independencia de las manos del arpista, así que, además de su trabajo de solfeo, también enfrentará un entrenamiento de paciencia para la coordinación. (Fig. 3)

The image displays a musical score for the piece '¿Está en Nogada?'. It consists of five systems of music, each representing a different measure number: 19, 24, 28, 32, and 40. Each system is written for a grand staff, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte). The key signature is indicated as B-flat, E-flat, and F. The score shows a complex interplay of notes and rests between the two hands, illustrating the technical challenge mentioned in the text.

Fig.3 Compases 19-43 de *¿Está en Nogada?*

Una vez que el ejecutante haya logrado sacar rítmicamente la pieza, se enfocará en la labor de subir el tiempo. Para lograrlo, será indispensable contar y no dejar de sentir el impulso que el compositor deseaba plasmar. (Fig. 4)

The image shows a musical score for two systems. The first system, labeled '56', consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with various rests and ties. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system, labeled '60', also uses a grand staff. It begins with a dynamic marking of 'mf' and includes two chord symbols: 'Bb, F#' and 'Eb'. The treble clef part continues with a melodic line, while the bass clef part remains mostly silent, indicated by horizontal lines.

Fig. 4 Compases 56-69 de *¿Está en Nogada?*

Para Toussaint no fue necesario llenar la partitura de muchas notas o arpeggios. Debido a esto el arpista puede llegar a subestimar la pieza a primera vista, pero el reto mayor se presenta a la hora de tocarla ya que el compositor utilizó el ritmo como mayor recurso para la dificultad de la obra.

4.8.2 Tome su Chotni

En el movimiento *Tome su Chotni*, está presente la cualidad del sonido del arpa; el constante manejo de dinámica le dan un color especial a los acordes que el compositor dispone al inicio de la pieza. Se pretende que éstos suenen a la par, ningún dedo debe resaltar más que otro, todos deben generar un sonido uniforme. A partir del compás siete, se hacen presentes los armónicos en ambas manos, que se complican debido a que entre cada mano existe un poco más de una octava de distancia. Esto puede provocar que el armónico no se

escuche con claridad, ya que en cada cuerda el armónico se toca a una distancia diferente y en este caso, las manos van en sentido contrario: la derecha sube y la izquierda desciende. Así que es preferible estudiar por separado los armónicos para ubicarlos en el instrumento y así lograr que se escuchen todos con claridad. (Fig. 5)

II.- Tome su chotni

Eugenio Toussaint

$\bullet = 76$

The musical score is written for piano in 3/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 76. The first system contains measures 1 through 6. The right hand plays chords with a melodic line, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics range from *mp* to *p*. The second system starts at measure 7, indicated by a boxed number '7'. It features a change in dynamics to *mf* and includes the instruction *non arp.* (non arpeggiato). The bass line continues with its characteristic rhythmic pattern, including accents and syncopation.

Fig. 5 Compases del 1-9 de *Tome su chotni*

Después de crear una atmósfera con los armónicos, viene un cambio de ritmo y en el bajo se presenta un pequeño *ostinato*, intercalado por acentos en la mano derecha y sincopas en la mano izquierda con armónicos dobles. El arpista debe sentir el ritmo y enfocar su concentración en buscar el unísono de los armónicos dobles. (Fig. 6)

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Tome su chotni'. The first system, labeled '13', shows a piano introduction with a bass line of eighth notes and a sustained chord in the right hand. The second system, labeled '19', shows a more active melody in the right hand with accents and a corresponding bass line.

Fig. 6 Compases 10- 26 de *Tome su chotni*

A partir del compás 27, llega una pausa marcada en la partitura donde es imprescindible apagar el sonido, ya que se aproxima un nuevo cambio de ritmo, y un juego de acentos en las dos manos, que cumplen la función de melodía. El arpista debe controlar la fuerza que ejerce en la cuerda para conseguir el efecto deseado. (Fig. 7 Y 8)

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Tome su chotni'. The first system, labeled '27', shows a fermata and a Bb chord. The second system, labeled '28', shows a 5/4 time signature change and a fermata. The third system, labeled '29', shows a 5/4 time signature and a fermata.

Fig. 7 Compases 27-29 de *Tome su chotni*



Fig. 8 Compases 30-32 de *Tome su chotni*

Sin duda, los armónicos son un recurso muy hermoso en el arpa, y respecto a este movimiento, están presentes en muchos momentos, dándole un efecto melancólico. En el siguiente pasaje se hace presente una mezcla de acentos con armónicos que, en cuestión de color y efectos, es contrastante; así que el arpista debe cuidar y ser preciso en los detalles. (Fig. 9)

Fig. 9 Compases 34- 46 de *Tome su chotni*

Como ya se había mencionado, en este movimiento está presente el constante manejo de la dinámica, la cual es contrastante. En el siguiente pasaje se muestra un ejemplo de esto; el arpista debe preparar y estudiar la fuerza que ejercerá en la cuerda para que se escuche la diferencia de un **f** a **mp** a **p** y **pp**. (Fig. 10 y 11)

The musical score for Figure 10 consists of two systems. The first system, labeled '49', begins with the instruction 'non arp.' and features a dynamic marking of **f**. The music includes various articulations and dynamic changes, with markings for **p sub.**, **mf**, and **f**. The second system, labeled '57', is marked 'delicado' and shows a more delicate texture with sustained notes and a different rhythmic pattern.

Fig.10 Compases de 49- 60 de *Tome su chotni*

The musical score for Figure 11 consists of two systems. The first system, labeled '62', shows a dynamic shift from **f** to **p** and includes a guitar chord diagram for B# (x022333). The second system, labeled '67', features a **pp** dynamic marking in the right hand and an **mp** marking in the left hand, with a dense texture of sixteenth notes in the right hand.

Fig.11 Compases 62-88 de *Tome su chotni*

4.8.3 *Pos Ole*

En el siguiente movimiento, *Pos Ole*, el arpista deberá presentar atención y ser cuidadoso a la hora de estudiar los elementos que Toussaint propone, ya que hay un reto implícito en unir el ritmo, los acentos, la dinámica, los efectos sonoros y el tiempo.

Para abordar esta pieza, el arpista debe estudiar primeramente fuerte y lento, ya que al inicio los acordes con los que se presenta deben escucharse con energía fuerte y controlados; esto ayudará a evitar tocar notas que no son parte del acorde. Los acordes suceden en plaque (es decir, al mismo tiempo), así que el arpista no debe alejarse tanto de las cuerdas para no perder la posición ni el tiempo, ya que se busca un color brillante y acentuado. (Fig.12)



III.- PosOle

Eugenio Toussaint

♩ = 160-167

Db, C, Bb, Eb, F, G, Ab

Fig. 12 Primera hoja de Pos Ole

En el siguiente pasaje, Toussaint hace uso de los llamados *xylophonic sounds*, los cuales se obtienen presionando el final de la cuerda contra la tapa del arpa, lo que opaca el sonido sin apagarlo del todo. La cuerda se apagará con la mano derecha porque está escrito en el registro grave del instrumento. Aquí, el arpista debe acercarse más al arpa para que los antebrazos le sirvan de apoyo sobre la tapa y así generar una mayor fuerza y alcance, logrando el efecto sonoro esperado. (Fig. 13 y 14) Este recurso que el compositor propone es inusual, y el efecto sonoro que genera es único.



Fig. 13 Compases 13-16



Fig. 14 Compases 17-18

El trabajo de ritmo sigue presente en este movimiento, así que el estudio del pasaje debe ser detallado y siempre lento, ya que es fácil tocar acentos o ritmos que no están escritos en la partitura. De nuevo, éste será un buen ejercicio de ritmo y paciencia. (Fig. 15)

21

mf

25

29

30

E_b

34

D_b

Fig. 15 Compases 21-37

Aquí, el arpista se enfrentará con el reto de mediar las fuerzas en sus dedos, puesto que los matices deben ser muy claros. Las figuras de negra siempre deberán escucharse ligeros, la dificultad consistirá en tocar relajado y sin presión sobre la cuerda. En el compás 41, la mano derecha inicia con las figuras de

negra e, inmediatamente al siguiente, se pasan a mano izquierda puesto que se incorporará la melodía; esta transición deberá ser muy cuidadosa, se debe escuchar como si fuese una sola mano la que esta tocando la figura. (Fig. 16)

41

mp *mf*

45

49

D₄ || | | | |

53

Fig. 16 Compases 41-53

4.8.4 Cafecito con Meche

Como en movimientos anteriores el movimiento *Cafecito con Meche* presenta el reto del ritmo para el arpista. Dado que el carácter de la pieza es de un *slow blues*, el ritmo se siente con una cualidad de sensualidad y falta de energía; esto proviene de las figuras de tresillos de negra y con algunas intervenciones de tres contra dos. El arpista debe ser muy preciso en el tiempo para no perder el pulso, le ayudará subdividir mentalmente en octavos, llevando internamente el pulso. (Fig. 17)

V.- Cafecito con Meche

Eugenio Toussaint

D, C#, B, E, F, G, A#

$\text{♩} = 64$

f

mf

rall.

5 a tpo.

C#, D#

10

D#

15

C#

mp

Fig. 17 Primera hoja de *Cafecito con Meche*

Dado que el ritmo y el tiempo de la pieza dan la sensación languidez, los matices deben ser mucho más destacados, para darle más sentido a la interpretación. (Fig. 18) Un recurso que utiliza Toussaint en este movimiento, se produce cuando se pulsa la cuerda y al mismo tiempo se presiona la parte de la cuerda que pasa por los tenedores (llaves que se encargan de doblar la cuerda) hasta llegar a la clavija: el efecto que se produce es una especie de vibrato. (Fig. 19)

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Cafecito con Meche'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 46 shows a treble staff with a trill and a dynamic marking of *F* (forte) in the first measure and *P* (piano) in the second. Measure 50 features a treble staff with a trill and a dynamic marking of *P* (piano) in the first measure and *F* (forte) in the second, with a key signature change to C major and D major indicated as 'C#, D#'. Measure 54 includes a trill in the treble staff and a dynamic marking of *D#* in the bass staff. The notation includes various articulations such as slurs and trills.

Fig.18 Compases 46-58 de *Cafecito con Meche*

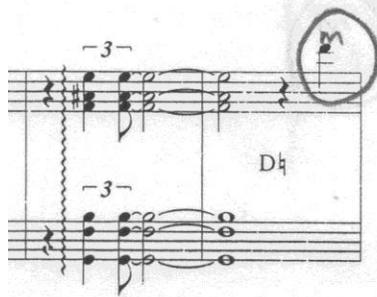


Fig. 19 Compás 14 de *Cafecito con Meche*

La imagen del arpa se asocia frecuentemente con los *glissandos*, indudablemente este instrumento no es único que los puede hacer, pero quizá sí el que los realiza con mayor facilidad y versatilidad.

4.8.5 Custom Chilpachole

Así es como inicia *Custom Chilpachole*: con un *glissando* en anacrusa, que coincide con la anacrusa del son veracruzano, estilo que la pieza emula. (Fig. 20) El son jarocho es un rico género de música tradicional del Estado de Veracruz. El término *son* proviene del latín *sonus*, que significa sonido, y *jarocho* se refiere a lo relacionado con la zona centro-sur de Veracruz. El son jarocho tiene tres elementos principales: el canto de textos poéticos (que pueden ser improvisados bajo formas tradicionales), la ejecución instrumental y el zapateado. La improvisación es el elemento primordial en la música instrumental.¹⁶⁰ En este contexto, en la pieza el arpista se enfrentará con el reto

¹⁶⁰ Mercedes Gómez, Octavio Vega y Marian Shaffer, *Chilpachole de Arpa*, México, Lyra Music Company, 1994-1995, p. 5

de coordinación en ambas manos, ya que rítmicamente está conformado por patrones de dos contra tres, tres contra cuatro, cuatro contra cinco y cinco contra seis. El arpista debe estudiar pacientemente estas secciones para lograr el estilo de son que se percibe en la obra. (Fig. 21 , 22 y 23)

Suite "Pa' su Meche"
Arpa sola
I.- Custom chilpachole
Eugenio Toussaint

$\text{♩} = 120$ *8va*

ff

5 *5va*

C#, *D#*, *F#*, *G#*

D#

Fig. 20 Inicio de *Custom Chilpachole*

20

24

28

Fig. 21 Compases 20-23, 28-31 de *Custom Chilpachole*

61

65

Fig. 22 Compases 61-68 de *Custom Chilpachole*

Custom Chilpachole está escrita en el registro más agudo del arpa y eso plantea un reto mayor, ya que la posición de las manos siempre estará arriba con los codos levantados. El arpista debe ejercitar su resistencia tanto en fuerza como en velocidad, sobre todo en la mano derecha, ya que tenderá a cansarse por la posición y con ello perderá fuerza; esto es riesgoso para el ejecutante ya que debe mantener el sonido en **ff** y brillante.

Fig.23 Compases 101-111 de *Custom Chilpachole*

Sin duda, Toussaint se enfocó notablemente en el uso del ritmo como mayor recurso y reto para el arpista, sin embargo, el estilo de esta suite es único, ya que en ellas hay una unificación de formas musicales, que las dotan de un estilo propio. Al componer esta suite, pone a prueba al instrumentista en su capacidad técnica, no le da pie para el uso de pedales, toda la concentración deberá estar en la destreza de las manos y en la capacidad del interprete para darle contraste y carácter a cada uno de los movimientos. El arpista deberá estar enfocado en la técnica, ritmo y dinámica todo el tiempo, en consecuencia

el trabajo mental es mucho mayor y, dado que cuenta con cinco movimientos, la concentración será una estrategia básica para su interpretación. El arpista encontrará en *Suite pa su Meche* un disfrute en la interpretación debido a los recursos sonoros poco usuales que utiliza: el sonido típico del arpa queda superado, dándole el contraste y novedad característicos de la música de Toussaint.

Conclusiones

Las obras presentadas en este trabajo permiten tener una visión conjunta y completa de las posibilidades que posee el arpa de pedales, ya que la selección enfocó su interés en piezas que satisfagan las necesidades del lenguaje arpístico, y que incluso lleguen a expresar ideas musicales que se impongan por encima de la naturaleza del instrumento. Con este conocimiento, se busca una comprensión más vasta, tanto teórica como técnica de la música y del arpa, que a su vez permita explorar este instrumento en su máxima expresión.

Por otro lado, como músico, fue un reto unir estos conocimientos para trasladarlos al instrumento y generar o transmitir un sentimiento, la atmósfera o los recuerdos que los compositores de estas obras buscaron al componerlas, pero sobre todo, ayudó a situar una realidad de la tarea que un músico tiene al interpretar, del conjunto de conocimiento y habilidades técnicas que debe poseer para lograr un amalgamamiento idóneo y acercarse a la interpretación más adecuada de cada obra, todo sin dejar a un lado que estas obras fueron creadas por artistas completos conscientes de sus capacidades y con hambre de una búsqueda hacia un arte más puro. Con base en esto, la experiencia de ejecutar las obras puede ser un motor para entrar en la labor del artista y tener presente que en la música y en el arte en general, siempre habrá posibilidades de crear más.

Finalmente, el arpa es un instrumento que a través de sus timbres, armónicos, colores, efectos y de las atmósferas que genera, es capaz de situar al oyente y al ejecutante de las obras en las épocas en las cuales fueron escritas. Esta capacidad de viaje sonoro marcó a los arpistas pasados, pero también lo hará con la vida del arpista contemporáneo, que encontrará en las piezas seleccionadas y en su ejecución, no solo un reto, sino el placer de hacer música.

Bibliografía citada y consultada

Aceves, Fernando y Sergio Monsalvo. *Tiempos de solos, 50 jazzistas mexicanos*, México, Frontón, 2001.

Allen Bob, Lloy Brandley, Keith Briggs, Leila Cobo, *et. al.*, *Jazz, historia completa*, David Agustí Hernández (trad.), Barcelona, Manon Troppo, 2007.

Artal, Susana. "Paul Verlaine en Hispanoamérica", *Signos*, Vol.31, No.43-44, 1998, pp. 11-16.

Baudot, Alain. "Poeésie et musique chez Verlaine: forme et signification", *Études françaises*, Vol. 4, No. 1, 1968, pp.15-17.

Blaha, Kyle. "Damase notes: Sonata for Flute and Harp", *Craftsbury Chamber Players*, Última consulta: Junio 20 de 2015, en: http://www.craftsburychamberplayers.org/notes/2010_damase.html

Blanca Alejandro, "Eugenio Toussaint, el tejedor de sonidos", *Ciberoamérica*, 22 de abril de 2002. Última revisión: junio 20 de 2015, en: <http://www.eugeniotoussaint.com/es/hemerografica/Ciberoamerica.php>

Browman, Rob. "Impresionism", Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, pp. 90-94.

Caballero, Carlos. *Fauré y la estética musical francesa*, Nueva York, Cambridge University Press, 2001.

Cuadrado Martínez Jerónimo. "La Función del poeta Francés del siglo XIX, según sus creadores", *In Anales de filología francesa, Servicio de Publicaciones*, s. vol., No.9, pp. 205-226.

Mondragón, Margarita. *La poesía y la música dos bellas artes inseparables*, Mayo, 1943.

De Greiff, Otto. "Gabriel Fauré", *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, No. 2, 1945. Última revisión: septiembre 29 de 2015, en:
<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/13124/13794>

Della Corte, Andrea y G. Pannaint, *Historia de la música*, Higinio Angles (trad.) Barcelona, Labor, 1964.

Dean Paul, Irene. "Paul Verlaine", *Music and Letters*, Vol. 3 No. 3, Julio de 1922, pp. 260-261.

DeCray, Macella. "An Interview with Jean–Michel Damase, Including a History of Harp Manufacturing in France", *The American Harp Journal, Official Publication of the American Harp Society*, Vol. 1, No. 3, Verano de 2000, pp. 21-25.

Delannoy, Luc. *Convergencias: encuentros y desencuentros en el jazz latino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Denvir, Bernard. *El Impresionismo*, Barcelona, Labor, 1983.

Gauss, Christian. "Paul Verlaine", *The North American Review*, University of Northern Iowa, Vol. 187, No. 62, Marzo de 1908, pp. 453-456.

Girardot, Anne. "Jean-Michel Damase," Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, pp. 870-871.

Gómez Mercedes, Vega Octavio y Shaffer Marian. *Chilpachole de Arpa*, México, Lyra Music Company, 1994.

Herzfeld, Friedrich. *La música del siglo XX*, Margarita Fontseré de petit (trad.), Barcelona, Labor, 1964, pp. 419.

Howat, Roy. *Debussy in Proportion*, Londres, Cambridge University Press, 1986.
Howat, Roy. "Claude Debussy", Sadie Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, pp. 96-119.

Ferguson, Joan Laurel. "Francisco de Larcera y Claude Debussy's Danses: sacré et profane", *The American Harp Journal*, Vol.11, No.4, invierno de 1988, pp. 13-15.

Lincoln Collier, James. "Jazz", Barry Kernfeld (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, London, MacMillan, 2002, pp. 558-610.

Lockspeiser, Edward. *Debussy*, México, Editora Nacional, 1967.

Malacara Palacios, Antonio. *De la libertad en pequeñas dosis, notas del jazz nacional*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002.

Malacara Palacios, Antonio. *Eugenio Toussaint: las tangentes, el jazz y la academia*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009.

Malacara Palacios Antonio, "Atlas del jazz en México", *La Jornada*, Opinión, Domingo 14 de octubre de 2012, última consulta 22 de junio de 2015, en:

<http://www.jornada.unam.mx/2012/10/14/opinion/a10o1esp>

Maluquer, Jordi. "Gabriel Fauré, una sonrisa indulgente", *El Ciervo*, Vol. 45, No. 539, febrero de 1996, pp. 25-28.

Moretti Isabelle y Anne Riquebourg. "About Micheline Kahn (1889-1987) – Part I", *World Harp Congress Review, the official publication of the world harp congress*, Vol. IX, No. 6, otoño del 2007, pp.13-15.

Moretti Isabelle y Anne Riquebourg, "About Micheline Kahn (1889-1987) – Part II", *World Harp Congress Review, the official publication of the world harp congress*, Vol. IX, No. 6, primavera de 2008, pp.15-18.

Morgan Roberto P. *La música del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 1994.

Moulton-Greting, Suzanne L. "A Choice or a Bitter fruit: Contemporary Criticism of the Dances by Debussy", *The American Harp Journal*, Vol. 13, No. 4, invierno de 1992, pp.28-33.

Nectoux, Jean Michel. "Gabriel Fauré", Sadie Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, pp. 594-607.

Nectoux, Jean Michel y Roger Nichols. *Gabriel Fauré: a musical life*, Londres, Cambridge University Press, 2004.

Ocampo, Estela. *El Impresionismo: Pintura, Literatura, Música*, México, Montesinos, 1982.

Ortiz Oderigo, Néstor R. *Historia del Jazz*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1980.

Pérez Petit, Víctor, *Los Modernistas*, Montevideo, Editorial Claudio García, 1943.

Philharmonic Orchestra of the Americas, *Inside The Mind Of The Composer: A Q&A With Eugenio Toussaint*, diciembre de 2006. Última revisión: Julio 20 de 2015, en:

<http://www.eugeniotoussaint.com/en/press/PhilharmonicOrchOfTheAmericas.php>

Quirarte Xavier, *Eugenio Toussaint, Del jazz a la música de concierto*, s.f. Última revisión: junio 20 de 2015, en:

<http://www.eugeniotoussaint.com/es/hemerografica/XavierQuirarte.php>

Sanz Hernández, Teófilo. “Los poetas de Gabriel Fauré”, *IV coloquio de la Asociación de profesores de Francés de la Universidad Española*, Universidad de las Palmas de la Gran Canaria, 1995, pp1-8.

Sie, Anton. “Une Chatelaine en sa tour, A la lady in her fifth - floor apartment”, *International Harp and Festival, the Netherlands. Competiton*, última revisión: febrero 23 de 2015, en:

<http://www.harpfestival.nl/2010/blog/tag:blogger.com,1999:blog-8496550514960305216.post-1713903456667282223.html>

Sobrino, José. *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*, Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, México, Atelcocolli, 2000.

Soto Millán, Eduardo. *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Sowa-Winter, Sylvia. “¿Era Debussy un Impresionista?”, Rudolf Frick (ed.), *HARPA*, No. 1, 1991, pp. 7-10.

Swanson, Carl. “That page! Solutions to the Pedal Nightmare in Debussy’s Dances”, *The American Harp Journal*, Vol. 21, No. 2, invierno de 2007, pp. 26-28.

Tamayo Lidia y Sergio Tamayo, *El Arpa de la modernidad en México: Sus Historias*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.

Tamayo Lidia y Arturo Márquez, “El arpa contemporánea”, *El Arpa, Recursos técnicos y expresivos*, última revisión: septiembre 29 de 2015, en: <http://6notas.com/2015/03/10/el-arpa-contemporanea-recursos-tecnicos-y-expresivos/>

“The Debussy Dances”, *Harp News of the west*, Primavera de 1950. (Documento sin datos editoriales)

Veloso Santa María, Isabell. “El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX” *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, Universidad Autónoma de Madrid, No. 29, 2006, pp. 425-445.

Verlaine, Paul. *La Buena Canción. Romanzas sin Palabras. Sensatez*, Miguel Casada (trad.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.

Vuillemain, Louis. *Gabriel Fauré y su obra*, Eduardo L. Chavarri (trad.), Madrid, Unión musical española, s.f.

Woy William, "Chutney", *Encyclopedia of Food and Culture*, Solomon H. Katz (ed.), Vol.1, Nueva York, 2003, pp. 417-418.

Música impresa

Damase, Jean-Michel, *Sonate pour Flûte et Harpe, à Jean-Pierre Rampal et Lily Laskine*, París, Henry Lemoine, 1964.

Debussy Claude, *Danses Sacrée et Profane, pour harpe chromatique ou harpe a pédales ou piano avec acoompagnement d'orchestre á cordes. Trascriptions pour harpe et piano*, Francia, A. Durand and Fils, 1904.

Fauré Gabriel, *Une Chatelaine en sa tour Op 110*, Francia, A. Durand and Fils, 1918.

Discografía

Chatoux Frédéric, Benoît Wéry. *Flûte Panorama, Flûte et Harpe*, Jean-Pierre Ferey y Roger Lenoir (Dir.), Francia, Skarbo, 2001.

Gómez Mercedes, *Zarpa al Azar, música latinoamericana para arpa*, Eugenio Toussaint (Prod.), Juan Switalski (ed.), México, Urtext, 1998.

Louise Di Tullio, Susann McDonald, *Sonatas for Flute & Harp*, Harold L. Powell (Prod.), EEUU., Klavier Records, 1994.

