

3
2 y

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

POSIBILIDADES TECNICAS Y SONORAS

DEL ARPA DE PEDALES

SEGUNDO RECITAL ILUSTRADO

EQUIVALENCIA DE TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIATURA INSTRUMENTISTA - ARPA
P R E S E N T A
ARTEMISA MARGARITA REYES GALLEGOS

1990



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 está 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.

"SEGUNDO RECITAL ILUSTRADO"

El material aquí compilado es la información que ha sido extraída tanto de textos y métodos que tratan de la escritura y de los efectos sonoros factibles en el arpa de pedales, dentro de su concepción moderna, y que en su mayoría he debido traducir por no existir dichas versiones en español; así mismo, he incluido notas de comentarios y apuntes de las clases de mis maestras -eslabones importantes en mi formación arpística-, y por supuesto observaciones y conclusiones propias.

Es entonces este un compendio de los conocimientos específicos que de su instrumento debe tener todo arpista y todo aquel que pretenda emplearlo, pues ellos serán elementos que les permitan expresar su creatividad y desarrollar su interpretación musical.

Pretender reducir las "posibilidades técnicas y sonoras del arpa de pedales" a un sólo programa de recital, por más que se trate únicamente de generalidades, resultaría un trabajo escueto, por lo que prefiero hacer un estudio que muestre cada una de las características del instrumento, que en su manejo tradicional permita su comprensión y de pie a la investigación.

Por tanto, el material musical que ilustra este estudio, se extiende a dos recitales con repertorio del instrumento solo y de música de cámara y se complementa en su parte gráfica con algunos ejemplos con el fin de hacer más explícita la exposición.

PROGRAMAS DE RECITALES

ESTUDIO 3 "Sarabanda" de la partita 1	BACH-GRANDJANY
SONATA EN C MENOR Allegro vigoroso Andantino espressivo Presto	GIOVANNI BATTISTA PESCETTI
FANTASIA op.95	CAMILLE SAINT-SAENS
ESTUDIO DE CONCIERTO	MARCEL TOURNIER
EL ARROYUELO	MARIO RUIZ ARMENGOL
SYLVIA	MARIO RUIZ ARMENGOL
EL VIENTO	MARIO RUIZ ARMENGOL
ABSIDIOLES	BERNARD ANDRES
SEGUIPILLA	CARLOS SALZEDO

SEGUNDO RECITAL ILUSTRADO

CELAJES 1	MARIO RUIZ ARMENGOL
CANCION EN LA NOCHE	CARLOS SALZEDO
SALOME para violín y arpa	CARLOS JIMENEZ MABARAK
SUITE EL JARDIN DE ADONIS para violín y arpa Largo Allegro Adagio - como solemne danza Allegro Allegretto Andante molto espressivo	ALAN HOVHANESS
CONCIERTO EN B ^b MAYOR op.4 para arpa y orquesta Andante allegro Larghetto Allegro maestoso	GEORG FRIEDRICH HAENDEL

CONTENIDO

PREFACIO	1
ESTRUCTURA	2
AFINACION	4
FUNCIONAMIENTO DE PEDALES	5
DIAGRAMA DE PEDALES	6
MODULACIONES	7
PREPARACION - ENLACE - COLOCACION	10
ESCALAS	11
ACORDES	12
ARPEGIOS	15
SONIDOS ARMONICOS	16
APAGADO DE VIBRACIONES - ETOUFFES	19
SONIDOS APAGADOS	21
SIMBOLOS Y ELEMENTOS PROPIOS DE LA ESCRITURA DEL ARPA	23
SONIDOS ENARMONICOS	31
GLISADOS	35
GENERALIDADES	38
ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ESTUDIO	40
CONCLUSION	41
INDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	42
BIBLIOGRAFIA	43

PREFACIO

El presente trabajo se avoca al estudio del arpa desde el punto de vista técnico y de sus posibilidades sonoras, que son de interés práctico no solo a los arpistas sino también y de modo especial a los compositores, arreglistas y directores de orquesta. No es mi intención exponer un documento que hable del origen y evolución del instrumento, aún cuando la exploración de sonoridades está interrelacionado con ésta. Partiendo del arpa de pedales actual, trataré detalladamente sus recursos sonoros y tímbricos más usuales dentro del repertorio orquestal, de música de cámara y solístico.

Considero que la reducida intervención del arpa en estos aspectos de la música, es debido en gran parte al desconocimiento de sus particularidades, ya que generalmente se le encuadra a los arpeggios, acordes arpegiados y glisados, y tan solo unas cuantas modalidades de éstos. Es un instrumento abierto a la búsqueda sonora. Al respecto se puede decir que la música contemporánea es la que más ha avanzado en la explotación de sus recursos. Aún así, debe recordarse que parten de sus recursos originales, razón por la que citaré únicamente aquellos efectos que conforman el acervo técnico del repertorio tradicional y moderno, incluyendo los efectos que, perteneciendo a la vanguardia, son complementarios a este estudio o que se han vuelto cotidianos al arpista, para resolver necesidades sonoras específicas.

ESTRUCTURA

Las partes principales del arpa son: la columna, el cuerpo sonoro o caja acústica y la consola, que forman un triángulo apoyado sobre una base.

La columna es un tubo, generalmente de madera. En su interior pasan las siete varillas de acero que transmiten los movimientos, desde los pedales hasta el mecanismo.

El cuerpo sonoro lo conforman la tapa armónica y la caja. Como su nombre lo indica, ésta desempeña una función primordial en la calidad del sonido.

La consola, de madera, contiene al mecanismo, por medio del cual se obtienen los semitonos.

La base soporta al arpa y contiene el pedalier que acciona al mecanismo, con tres peldaños para cada uno de los siete pedales.

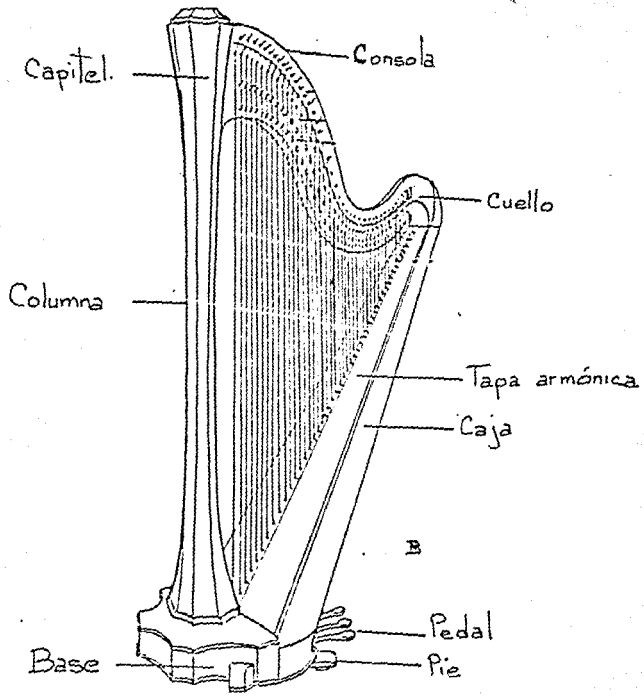
La encordadura varía entre 44 y 47 cuerdas, de acuerdo a las dimensiones del arpa. Las cuerdas del registro grave son de metal entorchado, y el resto de tripa o nylon.

La construcción del arpa es sumamente elaborada; los nombres de algunas de las maderas que se emplean desfleadas y preparadas especialmente, son los siguientes: abeto, arce, abedul, primavera, palo de rosa y palo de áloe; en cuanto a los metales - principalmente son: acero, bronce y latón.

Referente a la sonoridad del arpa, ésta depende:

- * de la calidad, dimensiones y espesor de la madera empleada en la tapa armónica,
- * del volumen de la caja, de la posición y dimensión de sus "oídos"

- u orificios de la parte posterior,
- * de la calidad del barniz,
- * de la calidad, la longitud y el diámetro de las cuerdas.



AFINACION

El arpa es un instrumento con afinación de naturaleza diatónica, por lo que es necesario valerse de los pedales para lograr cromatismos, enarmonías, escalas mayores, menores y modales y obtener de toda el arpa afinación con un solo acorde o escala tetráfona, pentáfona, hexáfona o heptáfona.

La afinación natural del arpa es Do bemol mayor, cuando las cuerdas están libres de la acción de los discos del mecanismo, que movidos por estos pueden lograr cualquier tonalidad.

No solo se puede cambiar la afinación mediante pedales, sino modificándola por medio de "SCORDATURA". La scordatura en el arpa, es la alteración en la afinación de las cuerdas para lograr así - pasajes que no son posibles con la afinación natural o con uso de pedales, como son los cromatismos y las microtonalidades. Para lo cual, al principio de la partitura, se deberá mencionar qué cuerdas se desea cambiar de afinación. La notación podrá ser real o transportada, la segunda es la más empleada, por ser la más práctica. No es conveniente abusar de este recurso, pues al alterarse la tensión de las cuerdas, la tensión para la caja y la consola es mayor y el instrumento podría dañarse, además de que una cuerda no acostumbrada a cierta tensión no mantiene fácilmente la afinación.



2/3



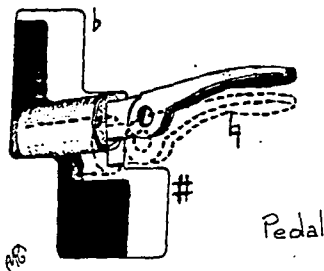
La extensión es del Do² al Sol⁸, de manera diatónica; y -- cromática, con acción de los pedales, las mismas a excepción del Do² y Re² en la parte grave y del Sol⁸ en la parte aguda, que no son accionadas por un pedal respectivo, éstas se afinan de acuerdo a los requerimientos de la obra. En las arpas de orquesta y de estudio, la nota más grave es el Re², algunas únicamente llegan al Fa⁸, pues como se señaló anteriormente el número de las cuerdas - oscila entre 47 y 44.

Una función de suma importancia de los pedales es su uso para la modulación.

FUNCIONAMIENTO DE PEDALES.

Los siete pedales que tiene el arpa son para modificar la - afinación de las cuerdas por semitonos. Cada pedal tiene tres posiciones, que corresponden, de arriba hacia abajo, a los bemoles, becuadros y sostenidos. Se encuentran distribuidos de la siguiente manera, al lado izquierdo y del centro hacia afuera SI, DO, - RE; del centro hacia la derecha MI, FA, SOL, LA.

Así todas las cuerdas de la misma nota se alteran mediante - un sistema de palancas que se accionan con los pies y pasa al través de la columna con varillas de acero que llegan a la consola y mueven cada disco del mecanismo.



Mecanismo

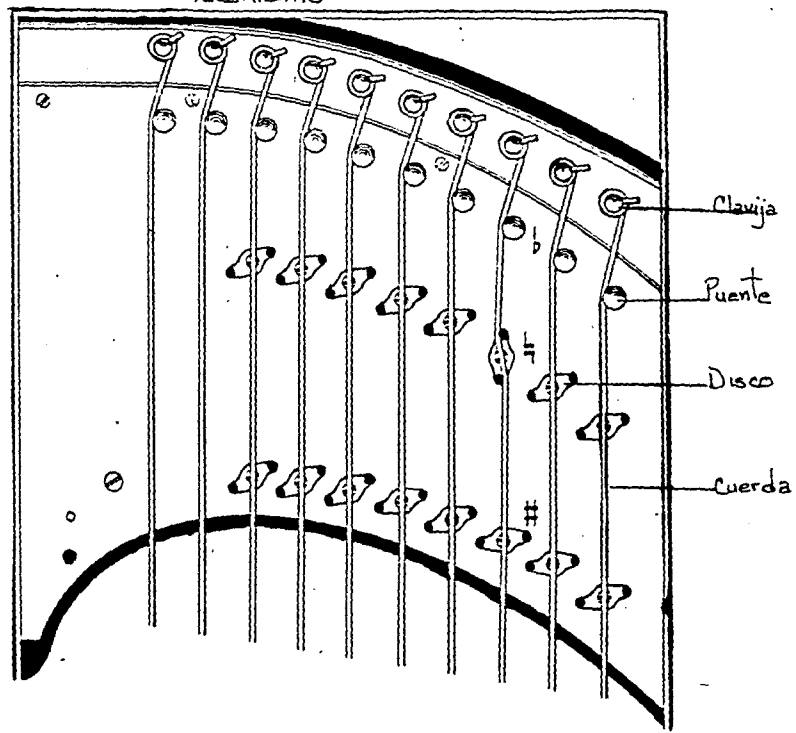


DIAGRAMA DE PEDALES.

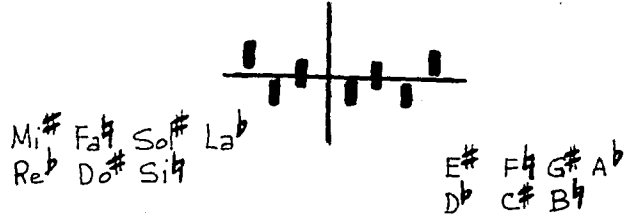
Puede decirse que la armadura musical del arpista se encuentra en los pedales. El diagrama de pedales no es otra cosa que -- una armadura arpística simplificada; indica una posición particular de los pedales. Puede ser utilizada para revisar la disposición de éstos al comienzo de un trozo o pasaje, esto es especialmente útil cuando se repite con fines de estudio. En la orquesta el arpista se valdrá ventajosamente del diagrama, primero, porque eliminará la necesidad de escribir el nombre de cada pedal; segundo, - porque puede hacerse la gráfica entera en unos cuantos segundos; tercero, la coordinación del diseño del diagrama con la disposi--

418

ción de los pedales, fijará en el arpista la posición de cada uno más fácil y exactamente que escribiendo sus nombres.

Siguiendo la disposición de los pedales en el arpa, se grafican colocando a la derecha de un eje vertical los que se mueven con el pie derecho y a la izquierda los de ese pie. Arriba de un eje horizontal los bemoles, sobre el eje los becuadros y abajo de éste los sostenidos.

Es importante señalar que el arpista emplea también, y preferentemente, la nomenclatura de letras amén del diagrama.



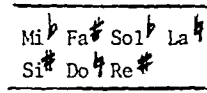
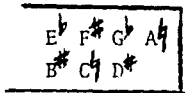
MODULACIONES.

Cuando en algún pasaje se hacen modulaciones o se requiere de notas ajenas a la tonalidad, se anotan los cambios de pedal en el lugar preciso en que han de efectuarse, indicándose con letras o palabras (preferentemente letras) sin la necesidad de todo el diagrama.

Es menester cuidar de no mover dos pedales del mismo lado simultáneamente, ya que solo se puede accionar un pedal con cada pie. En casos extremos se podrán mover dos pedales con el mismo pie cuando sean conjuntos y las alteraciones iguales¹, o dos pedales del mismo lado con diferente pie si uno de ellos es el más próximo al centro, entonces se pasa el pie por abajo de la caja hacia el lado requerido².

Si se trata de modular a tonos lejanos o se pide cambiar más de dos pedales de un tiempo a otro, se han de ir haciendo los cambios con anterioridad, de las notas que no se tocan o bien, -- cambiar primero las que se tocarán inmediatamente con la nueva afinación.

Este signo colocado al comienzo de un fragmento o pasaje --- indica la ARMADURA ARPÍSTICA (disposición de los pedales).



Una de las características principales y uno de los mayores avances en el arpa es la manera de efectuar el cromatismo mediante la acción de los pedales, mismos que se mueven apoyando tanto como sea posible los talones en el piso.

"Cada movimiento de pedales, debe ser escrupulosamente indicado de acuerdo con los ritmos de expresión musical"; para escribir el momento preciso de cambio de pedal se debe considerar que la cuerda haya dejado de vibrar -normal o voluntariamente- para evitar un desagradable glisado de pedal. Teniendo esto claro, se conseguirán dos cosas importantes y necesarias para interpretar fielmente la idea musical: en principio, los pedales dejarán de ser una preocupación particular y desaparecerá el pavor que inicialmente causan al ejecutante. Además deben hacerse correctamente con las acentuaciones musicales -estética y sonoramente consideradas- los movimientos de piernas y pies no serán nunca casuales. Así la acción de los pedales se podrá efectuar (esto es de suma importancia) de modo tan imperceptible como silencioso y el conjunto de los movimientos del instrumentista constituirán un todo indisolu-

ERS

blemente armónico y más esencialmente artístico". El resultado -- sonoro será más claro y nítido. Convencionalmente se escriben los pedales que corresponden al pie derecho encima de los del pie izquierdo, para facilitar la lectura; pero en todo caso se cuidará que el sistema adoptado sea el mismo durante la obra.

1)

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a piano (treble clef) staff and a bass (bass clef) staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes fingerings (1-3, 2-3, 2-1, 2-3, 2-3, 2-1, 2-3, 2-1, 2-3, 1-2) and a *dim.* (diminuendo) marking. The second system includes fingerings (1-2, 1-2, 2-3, 2-3, 1-2, 1-2, 3-1, 3-1) and markings for *resc.* (ritardando), *molto*, and *f* (forte). Chords are indicated by letters below the bass staff: Bb, Ab, Fb, Gb, Eb, Dbb, Ab, Bb, Eb, Gb, Db. A circled 'C' is present in the first system's piano staff.

PREPARACION SIMULTANEA DE UN GRUPO DE NOTAS.

PREPARACION - COLOCACION- ENLACE-son términos que se emplean para indicar la preparación de los dedos sobre las cuerdas, antes de tocarlas, esto es uno de los puntos más importantes de la técnica, que proporciona fluidez al tener los dedos colocados antes de tocar, con lo cual el arpista solo debe articular el dedo. Recuérdese que para la emisión del sonido en el arpa, son necesarios dos movimientos: primero colocar el dedo sobre la cuerda y después pulsarla.

Para el fraseo es indispensable el correcto enlace de los motivos musicales. Los enlaces se indican con un signo que abarca todas las notas que han de prepararse a la vez, y que deberán seguir una misma dirección (ascendente o descendente). Es importante considerar que en el arpa de pedales se usan cuatro dedos de cada mano, se omite el meñique.

2)

più f molto sostenuto

f (senza dim.)

The image shows a musical score for an arpeggiated piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The top staff has a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-4. The bottom staff has a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-4. The dynamics are *più f molto sostenuto* and *f (senza dim.)*. There are also some markings like '2)' and '1' at the beginning of the first staff.

En ocasiones el arpista colocará los dedos sobre determinadas cuerdas para servir de apoyo al pulgar, cuando este lleve una línea melódica única. Este es asimismo un recurso del fraseo. Las cuerdas de apoyo se eligen de acuerdo al tamaño de la mano del ejecutante.

3)

p très expressif

2
1

The image shows a musical score for an arpeggiated piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The top staff has a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-4. The bottom staff has a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-4. The dynamics are *p très expressif*. There are also some markings like '2)' and '1' at the beginning of the first staff.

ESCALAS.

El arpa, por estar constuida de manera diatónica, no exige una digitación especial para cada escala; contrario al piano, -- donde es necesario emplear una digitación específica para cada escala mayor o menor a causa de su construcción cromática. En el arpa una digitación es suficiente para todas las escalas, las cuales deben ser consideradas como un trazo ascendente o descendente.

Es factible lograr toda escala, valiéndose para ello, si fuera necesario de recursos como las enarmonías. El sonido es más nítido y preciso en el registro agudo. Con frecuencia se emplean manos alternadas para mayor velocidad, pero para escalas con una sola mano, en intervalos de octavas, terceras, quintas, etc., aun que no en tiempos demasiado rápidos, las digitaciones más usuales son 4,4; 4,3; 3,3,3; Cuando se requiere apoyar el sentido rítmico se pueden hacer combinaciones inclusive con bloques de dos dedos.

Si se trata de fragmentos de cinco grados de escala, se puede hacer un glisado de pulgar cuando se desciende o glisar el cuarto si se asciende.

En cuanto a la escala cromática, es la más complicada pues necesita un movimiento de pedal por cada grado; en lo referente a su digitación, se precisa pulsar una cuerda dos o tres veces consecutivas, todo ello lleva a emplearla con cautela y en tiempos lentos.

ACORDES.

Acorde.- grupo de sonidos ejecutados simultáneamente.

Una antigua tradición dice que cualquier acorde de tres o más sonidos debe ser arpegiado aunque sea ligeramente. Sin embargo, actualmente para mayor exactitud en la interpretación, el compositor puede emplear los siguientes signos:

- * para pedir un acorde "plaqué" o "seco" es preferible indicarlo con los términos: non arpeggio, non. arp., o utilizar un corchete a la izquierda del acorde A. ([])
- * Para acordes arpegiados B. (|)
- * para arpegiar ascendente o descendente C. (↑↓)
- * para grandes acordes arpegiados o acordes cruzados, cuando por el número de notas no es posible tocarlos con dos manos, entonces se alternan ambas manos dos o tres veces tan rápido como sea posible para no variar el valor del acorde ni que se confunda con un arpeggio D.

4)

A) G4 cresc. a ff F4 rit

Detailed description: This musical example shows a piano score with two staves. The upper staff contains several chords, some of which are arpeggiated. The lower staff contains a bass line with notes and chords. Dynamic markings include 'cresc. a ff' and 'rit'. The key signature has one sharp (F#).

5)

A) non. arp. G4

Detailed description: This musical example shows a piano score with two staves. The upper staff contains several chords, some of which are non-arpeggiated. The lower staff contains a bass line with notes and chords. The dynamic marking is 'non. arp.'. The key signature has one sharp (F#).

6)

A) B) cresc.

Detailed description: This musical example shows a piano score with two staves. The upper staff contains several chords, some of which are arpeggiated. The lower staff contains a bass line with notes and chords. The dynamic marking is 'cresc.'. The key signature has one sharp (F#).

7) A)

Musical score for exercise 7, part A. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef is composed of eighth and sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, with several accidentals (sharps and naturals) indicating chromatic movement.

a)

b)

Musical score for exercise 7, parts a and b. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef is composed of eighth and sixteenth notes, with a large slur over the first two measures. The bass line features chords and single notes. Below the bass staff, a series of chords is indicated: G^b, E^b, D, A^b, D, A^b.

c)

Musical score for exercise 7, part c. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef is composed of eighth and sixteenth notes. The bass line features chords and single notes.

9) **Maestoso quasi organo**

D)

Musical score for exercise 9, part D. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef is composed of eighth and sixteenth notes, with a large slur over the first two measures. The bass line features chords and single notes. A dynamic marking of **ff** (fortissimo) is present in the first measure of the bass line. Below the bass staff, a series of chords is indicated: B^b, B^b.

AKG

Ahora bien, el arpegiado de los acordes, puede ser abierto - (lento) o cerrado (rápido). Como el sonido del arpa sólo es controlado con las manos y hasta el momento de pulsar las cuerdas, - para prolongar su duración, en acordes arpegiados, se puede hacer el arpeggio lento, no así cuando se piden arpeggios rápidos, en que se usa el arpegiado cerrado. También en acordes plaqué se puede - prolongar la vibración dependiendo de la fuerza en la pulsación y del registro: mientras más grave, mayor es la duración del sonido. No obstante, el que los acordes sean secos o arpegiados, está en relación con el sentido musical, las indicaciones del compositor y el criterio del arpista.

ACORDES DE DOS NOTAS- INTERVALOS.

La escuela tradicional prescribe emplear la digitación que - sigue: 1 y 2 para intervalos de 2a., 3a. y 4a.; el 1 y 3 para los intervalos de 5a. y 6a.; 1 y 4 para los restantes. Esto no siempre es compatible con la técnica moderna o con las necesidades de la obra. Cabe hacer notar que una mano de tamaño normal fácilmente puede alcanzar hasta una décima, por lo que los acordes y arpeggios con intervalos de 10a., 11a. y 12a. en los extremos, son posibles y muy usados, cuidando los intervalos internos.

En general los intervalos de octava y más, se tocan, con la mano izquierda, abierta y los dedos en alto, especialmente en el registro grave. No existe ningún inconveniente en que el tercer dedo se pose sobre la misma cuerda que el cuarto, y así puede darle mayor fuerza al sonido, aunque esto no es una regla. Para la mano derecha, las indicaciones son las mismas, con la diferencia de - que la mano se mantiene cerrada y los dedos dentro de la palma.

ARPEGGIOS.

Vocablo italiano que se deriva de "arpeggiare", "tocar el arpa".

En el arpa, los arpeggios y los acordes, como ya se vió, es -
tán íntimamente ligados. Su importancia para la música de este --
instrumento, es tal, que es difícil encontrar obras que no los -
contengan, es más buena parte del repertorio está basado exclu-
sivamente en los arpeggios.

10) *Alf a giusto*

The image shows a musical score for arpeggios, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef and a 6/8 time signature. It begins with the tempo marking "Alf a giusto" and a dynamic marking ".mf". The music features rapid, flowing arpeggiated figures. The second system continues the piece, showing a change in dynamics to "p" (piano) and a key signature change to one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic values and slurs to indicate the continuous nature of the arpeggios.

En cuanto a su ejecución, el principio es el mismo para -
ambos; mientras que en un acorde plaqué se pulsán las cuerdas si-
multáneamente, en el arpeggio se tocan una a una, obedeciendo a la
figuración rítmica, no así el acorde arpegiado, en el que no im-
porta el valor de cada nota, sino el del acorde completo.

Los arpeggios que pueden ser ascendentes, descendentes, quebra-
dos, en movimiento contrario o movimiento paralelo, se hacen con
una mano o con las dos, ya sea alternadas o simultáneas. En el ca-
so de manos alternadas es posible abarcar todo el registro del ar-
pa y lograr gran velocidad.

Es importante recordar que los arpeggios, al igual que otros aspectos de la técnica arpística (acordes, escalas, etc), requieren de colocar previamente los dedos (enlaces) y que cada mano puede utilizar hasta cuatro dedos. Si se emplean manos alternadas, mientras una mano toca la otra ya está colocada. Si se trata de arpeggios con una mano, se harán cruces de dedos, con esto los --- tiempos que se logran serán moderados. La extensión del arpeggio con una mano puede abarcar un intervalo exterior de hasta una doceava, cuidando que las mayores distancias, entre los dedos, se encuentren entre el índice y pulgar.

SONIDOS ARMÓNICOS.

Los armónicos son sonoridades sutiles que necesitan, para su ejecución, toda la pureza técnica, así como la perfecta posición de la mano en el movimiento preciso de su ataque. Son un recurso ampliamente usado en el repertorio arpístico.

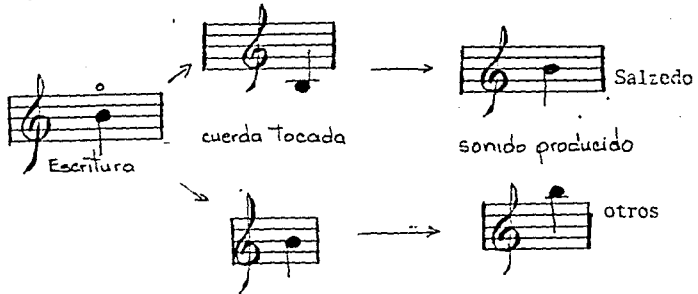
Los sonidos armónicos de las cuerdas entorchadas, dan la impresión de encontrarse más abajo que en las cuerdas de tripa o nylon, esto es un efecto ilusorio provocado por la forma del arpa en su registro grave.

El estudio de los sonidos armónicos, es a veces irritante y puede desesperar al principiante. La razón por la que los sonidos armónicos no sean claros, es la inexactitud en la colocación sobre la cuerda, ya sea un poco alto o un poco bajo, o por una manera defectuosa de atacar la cuerda: demasiado suave o demasiado brusca. En general los armónicos se deben tocar delicada y firmemente ya que así corre más el sonido que cuando se ataca con fuerza.

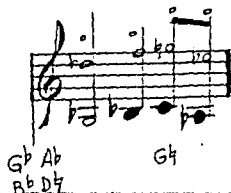
Se obtienen colocando el dedo índice (borde exterior de la -

falangina) en mano derecha; y el borde exterior de la mano, para la mano izquierda, sobre la mitad de la cuerda y tocándola con -- el pulgar, desplazar la mano lo menos posible (es importante mantener siempre el brazo absolutamente horizontal). Tan pronto como se haya tocado, se levanta la mano con mucha delicadeza y sin alterar la posición, que es la misma para todos los armónicos.

El PRIMER ARMÓNICO o ARMÓNICO A LA OCTAVA, se obtiene sobre la mitad de la cuerda, éste es el más utilizado y fácil de obtener. La mitad de la cuerda varía según se encuentre, en bemol, becuadro o sostenido. Para la escritura del armónico a la octava, la mayoría de los autores escriben sobre la nota real (pulsada) un pequeño círculo. Sin embargo, algunos otros, como Carlos Salzedo, escriben del mismo modo el sonido que desean obtener, obligando al arpista a pulsar la cuerda de la octava baja de donde está escrita.



El SEGUNDO ARMÓNICO o ARMÓNICO DE QUINTA, se emplea con menor frecuencia que el primer armónico, su calidad es más dulce que la del primero. Este armónico se toca exactamente en el tercio superior de la cuerda. El sonido logrado es una 12a. de la cuerda tocada.



183

El TERCER ARMÓNICO, es inusual en el arpa, pero se produce tocando en el cuarto superior de la cuerda. El sonido resultante es el de la doble octava.

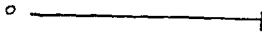


Los armónicos arriba del tercero no se usan en el arpa.

El registro ideal para estos sonidos es del Sol⁴ al Sol⁶, debido a la brillantez de este registro y a la facilidad de ejecución.

Se pueden tocar acordes de armónicos. Los armónicos dobles, triples, cuádruples o hasta quintuples. Se obtienen de igual modo que los armónicos simples; son posibles en intervalos de 2a. - 3a o 4a entre ellos. Es necesario emplear ambas manos simultáneas.

Una serie de sonidos armónicos se puede también indicar de las siguientes maneras:



Arm. _____

Es posible hacer combinaciones de armónicos con sonidos naturales. Para los armónicos sencillos, la velocidad debe ser moderada y bastante más lenta para los demás.

11)



APAGADO DE VIBRACIONES ETOUFFES

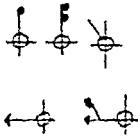
El apagado de vibraciones es mucho más delicado que en otros instrumentos, pues no sólo se habla del "silencio", sino también de un problema de orden técnico. Un ejemplo típico, es que mientras en otros instrumentos, los silencios significan la cesación absoluta en la ejecución (excepto percusiones): el pianista levanta las manos del teclado y quita el pedal, en los instrumentos de cuerda, se separa el arco de éstas, en los de aliento cesa la emisión de aire, en cambio el arpista procede al contrario: a fin de obtener el silencio, coloca las palmas de las manos sobre las cuerdas. La diferencia del movimiento es extremadamente significativa; esta es una razón que hace necesario constituir una categoría especial para el arpa. Está también este mismo carácter de diferenciación en lo que respecta a la emisión del sonido y la duración de su vibración. En el arpa los sonidos se obtienen retirando el dedo de la cuerda puesta en movimiento y se prolonga por sí mismo, sin la ayuda de ningún procedimiento mecánico, como el pedal, el arco, el aliento o el batimento rápido. El apagado de vibraciones constituye un aspecto elemental en el estudio del instrumento.

Algunas veces estas vibraciones dan origen a choques armónicos provocados por la prolongación del sonido, dando un resultado contrario a la musicalidad intrínseca de las obras ejecutadas. Esta circunstancia, que será inevitable desaparecer es todavía más notoria si se trata de transcripciones de obras escritas originalmente para piano. La excepción a los choques armónicos, es en la música contemporánea, donde éste es el medio más práctico de satisfacer la búsqueda de colorido y atmósferas deseadas por los compositores. Por otra parte, las cuerdas y cuerpo sonoro están siempre vibrando, ya sea porque las cuerdas hayan sido pulsadas o por simpatía acústica. La superposición de vibraciones puede servir como expresión cuando es voluntariamente provocada y controlada.

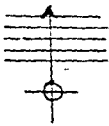
Para apagar la vibración de las cuerdas, y en general, a menos que haya alguna indicación especial, se interrumpe la vibración de las cuerdas colocando la palma de la mano sobre éstas. Se deberá tener gran cuidado para evitar cualquier ruido tanto al colocar como al retirar la mano. El signo de apagado es el siguiente:



Existe una variedad de apagados que se especifican según el caso, como sigue:



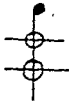
APAGADOS INDIVIDUALES.- para eliminar ciertos sonidos y evitar choques armónicos, se apagan inmediatamente después de tocarlos, antes de tocar el siguiente acorde o al mismo tiempo. Es necesario tener en cuenta la digitación.



Para APAGAR CON UNA MANO lo tocado con la otra o lo tocado con ambas manos. Se pueden obtener acordes apagados tocándolos con una mano y apagándolos con la otra.



Para APAGAR UN GRUPO ESPECIFICO de cuerdas comprendidas entre las pequeñas notas.



Para apagar todas las cuerdas desde aquella indicada, a la cuerda más grave, con una sola mano (en uno o dos movimientos) o con las dos manos según el caso.



Para APAGAR EL REGISTRO GRÁVE con la palma de la mano izquierda.



Para APAGAR TOTALMENTE con las dos manos comenzando por las cuerdas de tripa (o nylon) y después las entorchadas. También se puede empezar por las cuerdas entorchadas y terminar con las que queden vibrando.

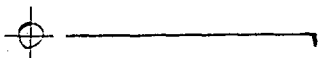
SONIDOS APAGADOS.

Cuando se requiere que un sonido no prolongue su vibración, por estar seguido de silencios, por tener la indicación de " sta cato " o por pedirlo así el carácter de la obra, entra dentro del principio de apagado de vibraciones.

SONIDOS AISLADOS.- se procede a apagar el sonido primeramente emi tido colocando un dedo en el momento preciso de producir con otro dedo el sonido siguiente. Son necesarias dos digitaciones simultá neas: una para tocar las notas y otra para apagarlas, además se - agrega el signo

12)

SERIE DE SONIDOS APAGADOS. En grados conjuntos ascendentes: se apaga el sonido producido, colocando inmediatamente el mismo dedo sobre la siguiente cuerda, de tal manera que el dorso de la falan geta apague la cuerda que acaba de tocar (cuidando de no rozar -- con la uña)



22

En intervallos: Más efectivo para la mano izquierda. Colocando la palma de la mano sobre las cuerdas, en posición vertical, tocar la cuerda tomando como punto de apoyo el extremo del pulgar cuando toquen los otros dedos y viceversa, y volviendo a colocar inmediatamente la palma para pulsar la cuerda siguiente.

Se pueden obtener también ACORDES APAGADOS, apagando con la misma digitación que se pulsó o con la palma de la otra mano.

13)

Exercise 13 consists of two measures of music. The first measure is marked with a tempo of *J. = 112* and a dynamic of *mp*. It features a sequence of chords in the left hand with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The second measure is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

14)

Exercise 14 consists of two measures of music. The first measure is marked with a dynamic of *p* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The second measure is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

15)

Exercise 15 consists of two measures of music. The first measure is marked with a dynamic of *p* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The second measure is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

16)

Exercise 16 consists of two measures of music. The first measure is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The second measure is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

17)

Exercise 17 consists of two measures of music. The first measure is marked with a tempo of *J. = 112* and a dynamic of *mp*. It features a sequence of chords in the left hand with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The second measure is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

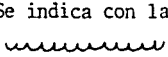
18)

Exercise 18 consists of two measures of music. The first measure is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The second measure is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction *L.V.* (Left Hand). It shows a sequence of chords with fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

SÍMBOLOS Y ELEMENTOS PROPIOS DE LA ESCRITURA DEL ARPA

En este punto es mucho lo que se puede citar; aunque es sus orígenes el arpa sólo se pulsaba con los dedos, se ha buscado -- siempre el obtener nuevas sonoridades. Algunas de las cuales son logradas con una manera especial de atacar las cuerdas, otras -- se deben a la utilización de otras partes del arpa, o del uso de otros elementos, como es el caso en la música del siglo XX y en -- especial la música contemporánea. El investigar nuevas sonoridades está íntimamente ligado a la evolución del instrumento. Sin embar go es durante este siglo que se desarrolla la escritura arpística como tal. Rica en ejemplos al respecto es la música de vanguardia. Aquí únicamente se abarcará lo que corresponde al arpa en su em- pleo tradicional y aquello que por su frecuencia se hace indispen sable omitir.

P.D.L.T. PRÈS DE LA TABLE.

Tocar cerca de la tapa, también conocido como sonidos de gui tarra, se producen tocando lo más cerca posible de la tapa armóni ca. La sonoridad resultante es semejante a la de dicho instrumento. Se indica con la siglas en francés o con los signos , Colocándose arriba del pentagrama superior, para las notas de éste; abajo del pentagrama inferior para las notas - correspondientes; y entre los dos para ambas manos.

A veces este signo se modifica escribiéndolo gradualmente in clinado (ascendente o descendente) para indicar que se debe rá ir alejando de la parte baja de las cuerdas a la parte media y viceversa.



P.C. PRÈS DE CHEVILLES.

Cerca de las clavijas. Para tocar en lo alto de las cuerdas, es decir, cerca de la consola. Es la contraparte del P.D.L.T., -- aunque en sonoridad son parecidos, es más brillante que el primero. Se indica de las siguientes maneras:



b.d.i.c. BAS DANS LA CORDES.

Para lograr una sonoridad intermedia entre el P.D.L.T. y la ejecución normal, se toca "en la parte baja de las cuerdas" sin llegar a la tapa armónica. Se indica con las siglas en francés.

19) 

f bas dans les cordes

Normal



Las tres anotaciones anteriores, cuando son indicadas con siglas, se hace necesario señalar con los términos "normal" u "ord." donde termina el efecto. Estas sonoridades se aprecian mejor en ejecuciones de arpa sola o en conjuntos de éstas.

SONIDO CON UÑA.

Efecto de plectro, se produce tocando con las uñas. No es posible hacer notas rápidas, por lo que los pasajes deben ser moderados, pues las uñas del instrumentista (del arpa de pedales) - deben estar cortadas al ras, ya que normalmente se toca con las yemas. El sonido resultante es más metálico y nasal que el P.D.L.T. Es signo para este efecto es:

20)

Musical notation for exercise 20, showing a piano part with dynamic markings (f, pp) and fingerings (1, 2, 3). Includes a small diagram of a piano key with a hammer action.

L.V. LAISSEZ VIBRER
 DEJAR VIBRAR

Contrario a la indicación de apagar las vibraciones es "L.V." (deje vibrar), que se indica con siglas o con ligaduras sobre las notas finales, sin delimitar duración.

21)

Musical notation for exercise 21, showing a piano part with dynamic markings (mp, p, pp) and the instruction "Bas d.l.c.".

SONIDO DE XILOFONO

Se da este nombre por el parecido tímbrico de este efecto con dicho instrumento. Para obtenerse se colocan los dedos de una mano sobre el extremo más bajo de las cuerdas indicadas con notas cuadradas, para apagar las vibraciones de las cuerdas pulsadas por la otra mano que toca a la mitad de las mismas cuerdas. Se puede realizar en grupos de hasta cuatro notas diferentes preparadas a la vez.

22)

Musical notation for exercise 22, showing a piano part with dynamic markings (ff) and the instruction "Xlphn". Includes a diagram of a piano keyboard with notes marked.

SONIDOS XILOARMONICOS.

Son sonidos armónicos apagados en el momento preciso en que se producen. Pueden hacerse según el principio del sonido de xilófono, o bien, el 2o. dedo (mano derecha) o la mano completa -- (mano izquierda) descansando apoyada sobre la cuerda tocada.

183

23)

MIB
SB

SONIDOS VIBRADOS.

Este efecto es particularmente eficaz en cuerdas al aire - (bemoles). Puede también emplearse en becuadros y con menor efectividad en sostenidos. No se pueden usar más que para una línea melódica en movimiento lento. La duración de la vibración depende de la fuerza del ejecutante, en general casi es imposible prolongar el sonido más de dos segundos; es fatigante, por lo que se -- deberá ser cuidadoso en su empleo. Se obtiene colocando el pulgar izquierdo sobre la parte de la cuerda comprendida entre la clavija y el puente. El pulgar trabaja con movimientos rápidos y sucesivos hacia adentro y hacia afuera, colocándose fuertemente presio- nado sobre la cuerda mientras ésta se toca simultáneamente con la mano derecha. Este efecto es mejor apreciado sobre cuerdas de nylon e imposible sobre las cuerdas entorchadas (que van del Sol³ - hacia la parte grave).

24)

RKS

25)

Lento

P.D.L.T.

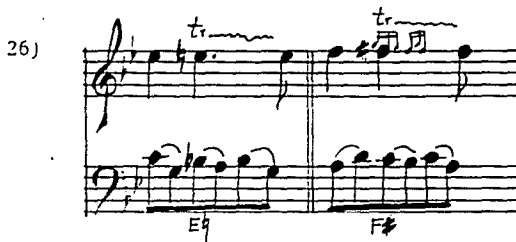
SONIDOS SILBADOS.

O sonidos Sifflés, se logran deslizando sobre las cuerdas - entorchadas la palma de la mano o la uña. Con la palma, el sonido es un silbido pianísimo y con la uña la sonoridad es mayor. Se toca con la mano izquierda extendida horizontalmente, siguiendo el sentido de la flecha.



TRINOS.

TRINO CON UNA MANO, se ejecuta con movimiento oscilatorio de muñeca y casi sin articular los dedos, que pueden ser 1,2,1,2,1,2 o 1,2,1,3,1,2,1,3. Se usan cuando la otra mano está acupada y para duraciones cortas



TRINO CON DOS MANOS, se toca sin mover la muñeca, articulando segundo dedo y pulgar. Se emplea cuando se requiere un trino más

largo y la otra mano no está ocupada; su sonoridad es mayor y -- más uniforme que el trino con una mano.

27)



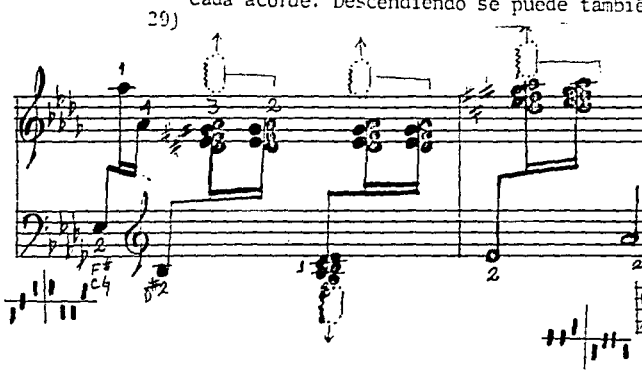
28)




ACORDES EOLICOS.

Se logran glisando un dedo lo más rápidamente posible sobre un grupo de cuerdas y con los pedales especialmente dispuestos. La mano debe conservar la posición normal. Después de haber producido el acorde, el dedo se debe replegar inmediatamente dentro de la palma de la mano y quedarse cuando el otro dedo deba tocar es segundo acorde. La digitación estará indicada debajo de cada acorde. Descendiendo se puede también glisar con la uña.

29)



30)



SONIDOS EN LA CAJA ACUSTICA.

La caja del arpa se utiliza como elemento sonoro, percutiendo ya sea en la caja o en la tapa, lográndose así diferencias -- tímbricas e incluso diversas alturas. Cuando se usan los nudillos,

el sonido resultante es seco; con la palma es esparcido; pero si se busca suavidad y mayor agilidad, es preferible hacerlo con las yemas empleando las digitaciones adecuadas. La otra mano puede ser independiente o hacer lo mismo. También se conocen como sonidos de timbal.

31)

EFECTO DE TRUENO.

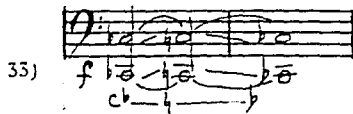
Glisar violentamente con el segundo dedo de la mano izquierda desde la nota de partida (solo cuerdas entorchadas) en el sentido de la flecha, haciendo chocar intencionalmente unas cuerdas contra otras y dejándolas vibrar.

32)

GLISADO DE PEDAL.

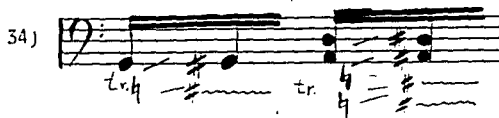
Se obtiene moviendo el pedal inmediatamente después de tocar la cuerda, por lo que se logra un glisado sin la acción de los de dos. El glisado puede ser de semitono o de tono, preferentemente de semitono. Esto ofrece una posibilidad de tocar los pasajes cro-

máticos rápidos, se pueden también hacer figuraciones rítmicas. Algunas veces, según las necesidades de escritura, es necesario usar un pentagrama para el pedal.



TRINO DE PEDAL.

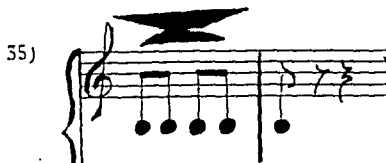
Su principio es el mismo que el glisado de pedal, se obtiene con movimientos tan rápidos como sean posibles de pedal. Solo son factibles en intervalos de semitono. Es importante señalar - que se pueden lograr dos trinos o glisados simultáneos empleando un pedal para cada pie.



Se debe considerar que el empleo constante de ambos efectos - puede desnivelar el mecanismo y dañar las cuerdas.

EFEECTO DE YUNQUE.

Se logra golpeando el lugar más sonoro de la placa de metal (en la consola) al lado derecho del cuello del arpa, con el extremo de la parte de acero de la llave de afinar.



12/8

SONIDOS ENARMONICOS.

Son aquellos que se tocan en distinta cuerda pero que producen el mismo sonido.

El mecanismo de los pedales del arpa no se presta más que para alterar las notas a bemoles y sostenidos, por consecuencia, los dobles becuadros y los dobles sostenidos se obtienen por medio de notas enarmónicas.

Sin embargo, en algunos casos (entre otros los trinos y trémolos) esta sustitución enarmónica no es suficiente y será necesario alterar la afinación de una de las cuerdas un semitono (scordatura)

Quando debido a su cromatismo un pasaje o motivo musical no se puede tocar, es posible salvar, en algunas situaciones, esta dificultad mediante enarmonías. Si debido a la rapidez de ejecución no se logra la fluidez en notas repetidas, es preferible enarmonizar; o en pasajes lentos, si no se desea un sonido apagado. -- También al hacer glisados donde se quiere omitir algún grado de

36a) la tonalidad o duplicar otro.

36b)

36c)

Todos los grados de la escala cromática se pueden enarmonizar, a excepción de las notas Re, Sol y La. Existen dos formas de indicar enarmonías: con notación real^a o transportada.^b

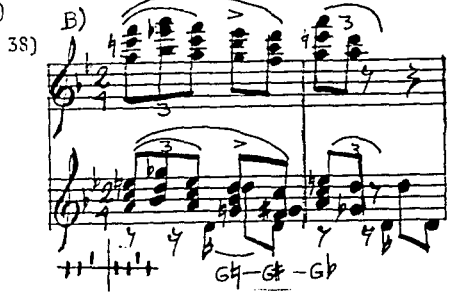


A veces la escritura puede confundir a los lectores, por ejemplo las notas enarmonicas o sinónimas en lugar de notas "reales". Por otro lado, las notas de un acorde no son "reales" más que en virtud de un convenio esencialmente teórico. El uso, para el arpa, de la ortografía convencional provocaría la necesidad casi constante de dos textos musicales, uno con las notas en su ortografía armónica (A) y otro como se requiere para su ejecución: transportada (B)

37)



38)



Como ya se dijo, cada pedal altera un semitono todas las cuerdas del mismo nombre, es entonces imposible lograr alteraciones diferentes para la misma nota o para octavas, sin valerse para ello de enarmonías.




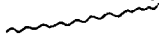
GLISADOS.

Uno de los recursos más usados en el repertorio arpístico, tanto para la música clásica como para la popular y folklórica, es el de los glisados. En el arpa de pedales existe una gran variedad sonora de glisados y esta es la verdadera diferencia con respecto de otros instrumentos, como los de cuerda, en que los -- glisados pueden hacerse cromáticos o microtonales, o el piano en que solo se obtiene un glisado en Do Mayor. Valiéndose de las enarmonías, se puede lograr toda clase de escalas tonales, modales, - pasajes atonales y acordes en glisado; es importante recordar que aquí tampoco es posible el cromatismo. Dependiendo del efecto que se busque, puede decirse en general, que los glisados se tocan -- con las yemas de los dedos. Ascendiendo se tocan con los dedos 2, 3 y 4; descendiendo, con pulgar, y si se hace con las uñas, con - los mismos dedos que para ascender. A veces se emplean otros elementos como son: baquetas, la llave de afinar, plectros, etc..

Memorizar las 2187 combinaciones de pedal posibles en el arpa de doble acción, es totalmente impráctico, y hacer los cambios en el momento preciso, requiere de un considerable grado de competración con el instrumento. Por ejemplo: colocando los pedales acordes a la armadura de la tonalidad deseada, se puede duplicar la tónica (eliminando el 7o. grado, sensible) y duplicando la mediana (eliminando la subdominante) , al glisar, el sonido resultante dará el efecto de un arpeggio de tónica con 2o y 6o grados. Es muy común el concepto, equivocado de que cada glisado se puede obtener por el uso de una sola colocación de pedales. Muchos pasajes pueden ser ejecutados más fácilmente valiéndose de ciertas -- sustituciones enarmónicas. Desafortunadamente no existe un método simple para determinar qué sustituciones son apropiadas en todas las circunstancias.

Es esencial para el arpista de orquesta, que desea la excelencia, estar preparado a reconocer y producir un glisado, si éste se indica con todas las notas que lo forman, por diagrama de pedales o por cifrado de acordes.

Hay diferentes maneras de terminar los glisados y efectos éolicos. Una nota de carácter pequeño en el extremo derecho del signo de glisado , o una flecha en su extremo derecho, indica que el fin no se puede precisar sobre ninguna nota. Con la abreviatura "gliss".

Para una sucesión de glisados ascendentes o descendentes, al fin del signo  no se agrega ninguna notación, pues no se enlazan conjuntamente las uniones en este caso (se omiten algunas cuerdas sin interrumpir en lo más mínimo la ejecución y el número de cuerdas a omitir depende del tamaño de la mano del instrumentista). Además, toda precisión de indicación, con el fin de lograr una nota exacta, suspenderá la fluidez necesaria al rendimiento del efecto requerido, a menos que se glise con una mano, y con la otra, ya colocada se toque la nota final. Si se indica se puede concluir con un acorde.

Para tocar glisando el dedo de una cuerda a otra, se escribe: ascendentemente $\overset{2}{\curvearrowright} 2, \overset{3}{\curvearrowright} 3$ o $\overset{4}{\curvearrowright} 4$; descendentemente $\overset{1}{\curvearrowleft} 1$. Esto se emplea en fragmentos de cinco grados conjuntos y que por el fraseo, requerimientos técnicos o interpretativos no pueda emplearse el cruce de dedos.

39)



4
4
3
2
1

40)



2
2
3
3
4
4

112

Es bien entendido que la aplicación del mismo dedo a más notas consecutivas, no implica por sí mismo ningún glisado. El resultado sonoro en las diferentes maneras de glisar las cuerdas, con los pedales especialmente preparados, ha originado las siguientes denominaciones:

MURMULLOS EOLICOS.- tirando lentamente las palmas de las manos y muy apoyadas sobre las cuerdas, los dedos totalmente juntos en posición horizontal. Las notas indican el lugar aproximado de partida de cada movimiento.

41)

The image shows musical notation for exercise 41. It consists of a grand staff with two bass clefs. The upper staff contains a series of notes with arrows indicating a glissando effect. The lower staff contains a similar series of notes with arrows. To the left of the main notation is a fretboard diagram with vertical lines representing strings and horizontal lines representing frets, showing the starting positions for the notes.

GLISADO P.D.L.T. -Glisando cerca de la tapa armónica. Esta sonoridad se logra con mejor resultado, tocando mezzoforte y no muy rápido.

42)

The image shows musical notation for exercise 42. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a series of notes with arrows indicating a glissando effect. The lower staff contains a similar series of notes with arrows. To the left of the main notation is a fretboard diagram with vertical lines representing strings and horizontal lines representing frets, showing the starting positions for the notes.

GLISADO CON UÑA o en granizo.- glisando a la mitad de las cuerdas con el dorso de las uñas. Descendiendo con la palma de la mano hacia dentro; ascendiendo con la palma volteada hacia afuera. La sonoridad es más precisa tocando piano (p) y suficientemente lento.

43)

Musical notation for exercise 43, showing a guitar chord diagram on the left and a two-staff musical score on the right. The score includes fingering numbers (5, 4, 2, 3, 2), dynamics (mp), and 'L.V.' markings. A 'dim.' marking is also present.

XILOGLISADOS.- glisando con la uña al ras de la tapa armónica, es un glisado P.D.L.T. con uña.

44)

Musical notation for exercise 44, showing a guitar chord diagram on the left and a two-staff musical score on the right. The score includes a wavy line indicating a glide and a crescent moon symbol.

ACORDE SURGIENTE O BROTAANTE, Acorde glisado.-glisar bruscamente a la mitad de las cuerdas, desde la nota de partida hasta la nota de arriba, según el sentido de la flecha.

Musical notation for exercise 45, showing a guitar chord diagram on the left and a two-staff musical score on the right. The score includes a 'sffz' dynamic marking and a crescent moon symbol.

TREMOLO EOLICO.- frotando muy rápidamente, en movimientos de va y viene con la palma de la mano en posición vertical, las cuerdas - comprendidas entre las notas delimitadas.

45)

Musical notation for exercise 45, showing a guitar chord diagram on the left and a two-staff musical score on the right. The score includes a 'sp' dynamic marking and a '1/2 76' marking.

GENERALIDADES

* Para la escritura se usan dos pentagramas y las claves de SOL y FA en cuarta línea, como en la escritura pianística. Generalmente la mano izquierda toca en el registro grave y la derecha en el agudo, sin embargo, ambas pueden tocar dichos registros sin entorpecerse ya que cada mano está de un lado de las cuerdas, pero si debe considerarse que la mano derecha sólo puede alcanzar hasta el DO³, debido a que el instrumento se recarga sobre el hombro de recho.

* La colocación normal de las manos es tocar con las yemas a la mitad de las cuerdas, empleando sólo cuatro dedos (se excluye el meñique) y manteniendo "siempre" el pulgar más alto que el resto de los dedos. Únicamente se pueden tocar hasta ocho notas simultáneas.

* Hay que hacer notar que la posición de la mano derecha es la misma que la izquierda (si se piensa en el piano, se considerará que para el arpa se tienen dos manos izquierdas). En vista de que la abertura entre los dedos índice y pulgar es mayor (invertida - para la derecha con respecto al piano) ha de procurarse que los intervalos más abiertos coincidan con esa digitación.

* Una mano de tamaño normal, fácilmente puede alcanzar la octava y hasta la décima.

* Recuérdese que el correcto glisado o pasaje determinado, no debe ser tocado hasta que todos los pedales hayan sido colocados. Deberá haber tiempo suficiente para los cambios que deban hacerse, a menos que exista la indicación de cambiar mientras se ejecuta, para evitar los glisados de pedal o frisamientos (ruidos) - al moverse los discos del mecanismos, mismos que pueden evitarse apagando las sonoridades; manualmente o no cambiando pedal cuando la cuerda esté vibrando.

* Cuando ambas manos tocan en una misma clave, para facilitar la lectura, es recomendable usar un pentagrama por cada una; cuando se emplea un solo pentagrama, la colocación de las plicas es - un auxiliar en la digitación.

* En el arpa es imposible tocar una misma nota con tres alteraciones diferentes, esto en ocasiones se puede resolver con enarmonías, si es que las notas conjuntas así lo permiten.

* Es importante recalcar que el arpa no es un piano de - cuerdas: las sonoridades, indicaciones, dinámicas y efectos son - propios de cada instrumento. Lo que para el piano puede ser fácil, en el arpa puede resultar muy complicado y viceversa.

* Los bloques de cinco notas ascendentes o descendentes (fragmentos de escala, arpeggios)deben tratarse cautelosamente, teniendo en cuenta que el arpista usa cuatro dedos por cada mano.

* La introducción de gran parte de efectos, proviene del uso de enarmonías. Por lo que se deduce fácilmente que los efectos -- originales del instrumento, multiplicados por un conjunto de arpas son más exitosamente apreciados.

* Cuando una línea melódica es tocada en un registro (grave o agudo) con una mano y la otra acompaña con glisados en otro registro, es necesario cuidar que el glisado nunca cruce sobre las cuerdas de la melodía que está siendo tocada, esto podría provocar que la línea solista sea interrumpida por el apagado de las - vibraciones de las cuerdas.

* Cuando la escritura tiene muchos cromatismos, es realmente complicado y hasta imposible para el arpa; o si se requiere la continuidad entre glisados o pasajes con grandes diferencias en el - juego de pedales, vale la pena el uso de dos arpas tocando alternadamente, esto es especialmente útil cuando se requiere.

ESTR
ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

* Si una calidad o cualidad sonora es requerida, es preferible pedir a un arpista que muestre cómo esa sonoridad puede ser obtenida, ya que la descripción de un texto no siempre es la adecuada sustitución de la audición del instrumento.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ESTUDIO.

* Cuando algunos pasajes reclaman el estudio de manos separadas, no será jamás interrumpida la parte de los pedales, aunque su acción sea o no necesaria a la mano en estudio, pues, si bien el movimiento de cada mano es individual, la acción de los pedales está regida por un acto único de voluntad, que será deficiente en caso de omitirse.

* Si en algún pasaje el uso de pedales es complicado, lo mejor y la manera más simple de resolverlo, será interrumpiendo la parte de las manos y no trabajar más que los pies, contando enérgicamente en voz alta.

PK

CONCLUSION.

A modo de CONCLUSION puedo afirmar que las posibilidades técnicas y sonoras de un instrumento, están en razón de la evolución del mismo. Tal es el caso del arpa, cuya antigüedad se pierde en el tiempo, sin embargo, es hasta que cuenta con el mecanismo de pedales que está en condiciones de entrar a la música sinfónica y al repertorio de concierto. Dicho mecanismo enriquece grandemente al instrumento, de manera que gran parte de sus recursos no existirían sin éste. Por otra parte, en la manera de tocar las cuerdas se obtiene una amplia variedad tímbrica, que aunada al funcionamiento del mecanismo mencionado, conforman los elementos del manejo tradicional del arpa de pedales. Debe considerarse así mismo, a la exploración sonora y tímbrica del instrumento en relación al uso y función que se desee obtener, valiéndose no sólo de las cuerdas, sino también de las diferentes partes de su estructura.

INDICE DE
EJEMPLOS MUSICALES

- 1) Sonata en C menor (Allegro vigoroso) - Giovanni Battista Pescetti.
- 2) Idem. (Andantino espressivo).
- 3) Danzas sacra y profana - Claude Achilles Debussy.
- 4) Sylvia - Mario Ruiz Armengol.
- 5-27) Etude 3 (Sarabanda de la partita de violín N°1) - Bach- Grand jany.
- 6) El viento - Mario Ruiz Armengol.
- 7) Fantasia op. 95 - Camile Saint-Saens.
- 8) Trãmerei - Robert Schuman ,transcrita para arpa D. Alberti.
- 9) Come Sweet Death - Bach- Tyre.
- 10) Arroyuelo - Mario Ruiz Armengol.
- 11)-19)- 21) Absidioles - Bernard Andrès.
- 12) Preludio XI - Carlos Saizedo.
- 13)-16)-17)-22)-23)-28)-32)-39)-41)-44)-45) L'etude Moderne de la harpe p.p. 20,21,18,10,14,8,11,12 y 13. C. Saizedo.
- 14)-18) Gavotte - C. Saizedo.
- 15) Minuet - C. Saizedo.
- 20)- 30)- 31)-42)- 43)- 47a-b-c) Canción en la noche - C.Saizedo.
- 24) Preludio XIII "Cortège" - C.Saizedo.
- 25) Haru No Umi - Michio Miyagi-A. Reyes (para violín y arpa).
- 26) Concierto en B^b Mayor para arpa y orquesta (Larghetto) - Georges Fiedrich Haendel (Gustav Lenzewski).
- 29) Seguidilla - C.Saizedo.
- 35) La desirade - C.Saizedo.
- 36abc) 46) Etuae de concert - Marcel Tournier.
- 34)- 35)- 40) El arpa contemporánea - Lidia Tamayo.
- 37) Pièce en forme de habanera - Maurice Ravel (transcrita para instrumento y acompañamiento de piano).
- 38) Idem. (transcrita para flauta y arpa por Christian Iardé y Marie-Claire Janet).

BIBLIOGRAFIA

- ° BUDIN, DIDIER
LA HARPE Manuel d'entretien.
Harpe & Musique.
- ° CARDENAS MONTES, MARIA
ARPA, AVE FENIX DE LA MUSICA.
Historia del arpa. México D.F. 1978.
- ° MARSON, JOHN
THE COMPLETE GUIDE TO THE HARP GLISSANDI.
Lira music company.
- ° SALZEDO, CARLOS
L'ETUDE MODERNE DE LA HARPE.
Considérations générales sur l'instrument.
Schirmer's scholastic series, volume 55
- ° SALZEDO, CARLOS
METHODE POUR LA HARPE.
Exercices fondamentaux avec illustrations et
explications techniques.
G. Schirmer.
- ° TAMAYO, LIDIA y MARQUEZ, A.
EL ARPA CONTEMPORANEA.
"Pauta" cuadernos de teoría y crítica musical 26-28
México 1988. CENIDIM - INBA.

OTRAS FUENTES DE INFORMACION Y CONSULTA:

Comentarios y apuntes de clase de las maestras

MERCEDES GOMEZ BENET

MARTHA GONZALEZ CISNEROS

LIDIA TAMAYO FLORES

MARIA CARDENAS MONTES