



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

## NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE :  
**LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN ARPA**  
P R E S E N T A :  
**RICARDO FLORES MIJANGOS**

ASESORES: MAESTRA JANET PAULUS UCHIDA  
MAESTRO GONZALO CAMACHO DÍAZ



MÉXICO, D.F.

2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A mis padres  
por la vida*

## **Agradecimientos**

Quiero hacer constar mi agradecimiento a mis asesores la Mtra. Janet Paulus Uchida, por su valioso apoyo en la preparación de este examen, y al Mtro. Gonzalo Camacho Díaz por su excelente asesoría en la elaboración de este trabajo.

Deseo expresar mi agradecimiento a los sinodales, la Mtra. Artemisa M. Reyes Gallegos, el Mtro. Roberto Ruiz Guadalajara, el Mtro. Salvador Rodríguez Lara, por sus comentarios y sugerencias que me formularon durante la revisión del trabajo.

A la Mtra. Lidia Tamayo por su enseñanza.

A la Mtra. Yoshiko Nishimura por su apoyo y comprensión.

A Leonardo Heimendiger por su valioso apoyo y participación en la interpretación de este examen.

A mis compañeros de arpa José Manuel Ramírez, Eugenia Espinales, Mónica Reyes, Eblin Ruan, Mercedes Irene Reyes Pacheco, Carlos Flores, Rogelio Sánchez e Ivette Juárez, por su apoyo y solidaridad.

A Diana A. Ramírez Moreno, Antonio y Aarón Aramburo, Cecilia Reynoso, Pablo Márquez, Ruy Guerrero, David Martín, Adriana Vázquez, Carina e Itze Serrano, Patricia López, Rubén Luengas, Margie y Tania Espinales, Ely Salmerón, y la plétora restante de individuos quienes me han brindado su amistad de forma incondicional.

Al Mtro. Jaime Ruiz quien me inicio en el estudio del arpa.

A mis hermanos Francisco, Williams y Jesús (gracias a quien soy lo que soy) por su apoyo y comprensión durante todo este largo tiempo.

Y principalmente a mis padres, Gustavo Flores y Ma. Elena Mijangos, quienes con su cariño, paciencia y apoyo, hicieron posible el inicio de esta aventura quiijotesca.

**Mayo 2006**

**Ricardo Flores Mijangos**

## INDICE

<b>Agradecimientos</b>	<b>3</b>
<b>Programa</b>	<b>4</b>
<b>Índice</b>	<b>5</b>
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>Estudio No. 12 para arpa en Mi bemol mayor, Op. 45</b> <i>Johann Sebastian Bach (1685-1750)</i>	<b>9</b>
<b>Fantasia para arpa en Do menor, Op. 35</b> <i>Louis Spohr (1784-1859)</i>	<b>24</b>
<b>Danzas (transcripción para arpa y piano)</b> <i>Achille-Claude Debussy (1862-1918)</i>	<b>33</b>
<b>Sonatina para arpa</b> <i>Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983)</i>	<b>48</b>
<b>Gabriela</b> <i>María Luisa Solórzano Marcial (1962)</i>	<b>57</b>
<b>Anexo</b>	<b>64</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>75</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>76</b>
<b>Discografía</b>	<b>78</b>
<b>Partituras</b>	<b>78</b>



## PROGRAMA

**Estudio No. 12 para arpa  
en Mi bemol mayor, Op. 45**  
*(Preludio de la Partita No. 3 para violín)*  
Transcripción M. Grandjany

J. S. Bach  
1685-1750

**Fantasia para arpa  
en Do menor, Op. 35**

L. Spohr  
1784-1859

**Danzas**  
*arpa y piano)*  
Danza Sacra  
Danza Profana

1862-1918

C. A. Debussy *(transcripción para*

### *Intermedio*

**Sonatina para arpa**  
Preludio  
Aria  
Tocata

A. E. Ginastera  
1916-1983

**Gabriela**

M. L. Solórzano  
1962

**Ricardo Flores Mijangos, arpa**  
**Leonardo Heimendinger, piano**

## Introducción

En el presente trabajo se busca mostrar las posibilidades musicales del arpa a través de su presencia en la expresión musical de occidente. El primer ejemplo, el *Estudio No. 12 para arpa en Mi bemol mayor, Op. 45* (Preludio de la Partita No.3), es una transcripción del maestro Marcel (Georges Lucien) Grandjany (1891-1975)<sup>1</sup> de una pieza compuesta originalmente para violín del compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750). Esta composición es un claro ejemplo del complejo lenguaje utilizado por Bach, donde su maestría en el manejo de las reglas de la armonía y el contrapunto dan por resultado una obra de alto grado de dificultad.

La segunda obra, *Fantasia para arpa Op.35*, es representativa del compositor alemán, Louis Spohr (1784-1859), quien al igual que otros compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827),<sup>2</sup> es un puente de transición entre el periodo clásico y el romántico. Spohr es uno de los compositores precursores de la forma de escribir para el arpa, teniendo en su catálogo obras para arpa sola así, como para arpa y violín. Utilizó recursos sonoros que posteriormente fueron distintivos del instrumento.

La tercera composición, las *Deux danses pour harpe chromatique (y orquesta de cuerdas)*, del compositor francés Claude Debussy (1862-1918), pertenecen al periodo impresionista. Aunque esta obra originalmente no fue pensada para ser interpretada por el arpa de pedales, sino para arpa cromática, es ampliamente ejecutada en el repertorio arpístico. Debussy realizó varios trabajos, donde incluyó el arpa, tanto como instrumento solista como en ensambles y orquesta sinfónica, contribuyendo de forma significativa a enriquecer el repertorio de este instrumento.

La siguiente pieza, la *Sonatina para arpa sola*, del compositor argentino Alberto E. Ginastera (1916-1983), es un ejemplo de la aportación latinoamericana al catálogo de obras escritas para arpa. En ella se destaca el rico lenguaje rítmico y melódico característico de los compositores del latinoamericanos que en gran medida, dan un carácter innovador al instrumento.

La última obra, *Gabriela* (Fantasía para arpa), de la compositora mexicana María Luisa Solórzano Marcial (1962), es una composición que emplea el lenguaje contemporáneo del siglo XX, dando un carácter de modernidad al instrumento. Utiliza recursos que auditivamente nos dan muestra de la riqueza sonora del arpa, contribuyendo así a consolidar su presencia en el ámbito musical de nuestro tiempo.

Con el propósito de obtener una mejor apreciación sobre este conjunto de obras, se incluye en este trabajo una recopilación de grabaciones, que nos permiten acercarnos de una forma más detallada al conocimiento de su interpretación.

---

<sup>1</sup> R. Rensch, *Harps & Harpists*, pág. 242

<sup>2</sup> K. B. Sandved, *El Mundo de la Música*, pág. 251

## Estudio No. 12 para arpa en Mi bemol mayor, Op. 45

(Preludio de la Partita No. 3 para violín, original en Mi mayor)

Transcripción M. Grandjany

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Johann Sebastián Bach compuso partitas para diversos instrumentos, tanto de teclado como de cuerda frotada, como es el caso de las partitas para clave, órgano, violonchelo y violín.<sup>1</sup> La Partita No. 3 en Mi mayor se encuentra englobada dentro de las Seis Sonatas para violín solo. Estas Sonatas están catalogadas dentro de la Música de Cámara, correspondiendo a ellas el número de catálogo BWV 1014 al BWV 1019a.<sup>2</sup>

La palabra partita se origina del italiano *partida*<sup>3</sup>, en alemán *Parthie, Partie, Partia*= *suite* (fr.)<sup>4</sup>. En un principio el término fue empleado por los compositores alemanes para designar una pieza para clave (Girolamo Frescobaldi 1583-1643)<sup>5</sup>, una serie de variaciones (Dietrich Buxtehude c. 1637-1707)<sup>6</sup> ó una suite de danzas (Froberger 1616-1667). Su estructura puede estar conformada a partir de una mezcla de partes cuyos títulos indican movimiento (*allegro, adagio*), títulos de danzas (*allemande, courante, sarabande*) y trozos ajenos a la danza (*rondó, capricho, scherzo*).<sup>7</sup>

Aunque se ha dado en denominar al conjunto de estas obras como las seis Sonatas para violín solo, en realidad se trata de tres sonatas y tres partitas (suites)<sup>8</sup>. Según John Butt:

“Las seis obras en su conjunto se basan en una serie unificadora de tonalidades (Sol menor-Si menor-La menor-Re menor-Do mayor-Mi mayor), las tónicas de las cuales se pueden interpretar como las notas del hexacordo del Sol a Mi (Fig. 1a) o como un ciclo de quintas de Do a Si (Fig. 1b); además, las tónicas están dispuestas simétricamente en torno a una serie palindrómica de intervalos: tercera, segunda, cuarta, segunda, tercera (Fig. 1c).”<sup>9</sup>

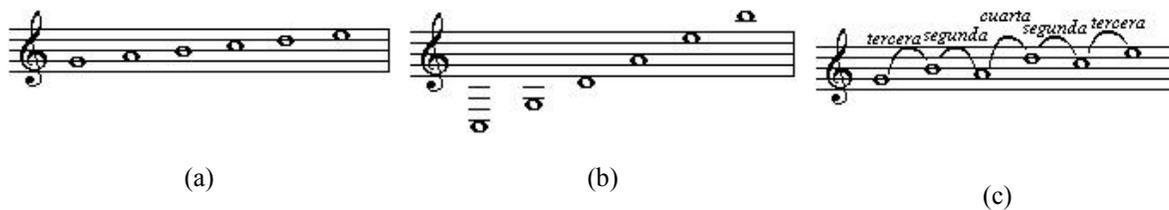


Fig. 1

<sup>1</sup> J. Sobrino, *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*, pág. 356

<sup>2</sup> J. Chwiakowski, *The Da Capo Catalog of Classical Music Compositions*, pág. 45

<sup>3</sup> J. Sobrino, *Op. cit.*, pág. 356

<sup>4</sup> W. Kolneder, *Guía de Bach*, pág. 298

<sup>5</sup> C. V. Palisca, *La Música del Barroco*, pág. 109

<sup>6</sup> Idem, pág. 193

<sup>7</sup> J. Sobrino, *Op. cit.*, pág. 356

<sup>8</sup> A. Schweitzer, *J. S. Bach. El músico-poeta*, pág. 158

<sup>9</sup> J. Butt, *Vida de Bach*, pág. 188

En estas composiciones es importante destacar su alto grado de complejidad técnica, tanto en el carácter compositivo como en su ejecución.<sup>10</sup>

Según Wolf Christoph es probable que Johann Sebastian Bach se haya visto influenciado por composiciones realizadas por el eminente violinista Johann Paul von Westhoff. Westhoff realizó hacia el año de 1696 la publicación de sus partitas para violín solo, siendo las primeras en su género, mismas que fueron tocadas en la capilla de la corte de Weimar hasta la fecha de su deceso en 1705. Bach tuvo oportunidad de entrevistarse con Westhoff en 1703 y conocer su trabajo.<sup>11</sup>

También se tiene conocimiento de que el eminente maestro concertista Johann Georg Pisendel (1687-1755), compuso una “Sonata para violín solo sin bajo”, que fue escrita posiblemente a principios de 1716, y que también pudo haber servido como modelo para Bach en sus composiciones para violín solo.

Algunos autores establecen el año 1720 como la fecha en que fueron compuestas las seis Sonatas para violín solo<sup>12,13</sup>. Según François-René Tranchefort, la fecha exacta de composición se desconoce, siendo concebidas antes de 1720, posiblemente entre el periodo en que Bach estuvo en Weimar (1708-1717) y Cöthen (1717-1723). Da la casualidad de que el año de 1720 coincide con la fecha en que Bach, en Cöthen, decide organizar la recopilación de su obra.<sup>14</sup>

El manuscrito original de las seis Sonatas para violín solo data del año de 1720, siendo difícil establecer si fue escrito por Bach ó por su esposa Anna-Magdalena, dado que su caligrafía es de una semejanza extraordinaria. Este manuscrito llegó a manos del clavecinista Palschau, de San Petersburgo, quien lo conservó hasta su deceso. Después fue vendido entre un lote de papeles viejos a un comerciante. “Georg Pölchau, un gran coleccionista de manuscritos de Bach, se enteró y lo compró *incontinenti*, salvando así las *Sonatas* del maestro que, de otra manera, hubieran sufrido el prosaico destino de servir para envolver manteca.”<sup>15</sup> Además, existen dos copias más del manuscrito completo, una hecha por Anna-Magdalena, y otra realizada por dos copistas desconocidos.<sup>16</sup>

Anna-Magdalena realizó una copia de esas Sonatas en Leipzig, reuniéndolas con las Sonatas para violonchelo solo, en un volumen cuyo título escrito en francés es el siguiente:

*“Violino solo: senza Basso. Composée par Sr. Jean Seb. Bach, Maître de la Chapelle et Directeur de la music à Leipzic. Ecríte par Madame Bachen, son Epouse”*(sic).<sup>17</sup>

---

<sup>10</sup> W. Christoph, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, pág. 232

<sup>11</sup> Idem, pág. 133

<sup>12</sup> A. Schweitzer, *Op. cit.*, pág. 158

<sup>13</sup> B. Schwarz, *Bach Sonaten und Partiten für Violine Solo*, pág. 11

<sup>14</sup> F-R. Tranchefort, *Guía de la música de Cámara*, pág. 40-41

<sup>15</sup> A. Schweitzer, *Op. cit.*, pág. 158

<sup>16</sup> J. Lester, *Bach's Works for Solo Violin. Style, structure, performance*, pág. 19-20

<sup>17</sup> A. Schweitzer, *Op. cit.*, pág. 158

Existe otra copia manuscrita de las Sonatas para violín solo, esta copia fue elaborada por el violinista Johann Georg Pisedel.<sup>18</sup>

Las Sonatas para violín solo permanecieron sin publicarse por más de 80 años, aunque en 1798 la *Fuga en C mayor* de la tercera Sonata fue publicada por el editor Jean Baptiste Cartier en una colección francesa de música para violín solo titulada *L'art du violon* (El arte del violín),<sup>19</sup> No fue sino hasta 1802 cuando aparece la primera publicación de las tres Sonatas, edición realizada por N. Simrock en Bonn.<sup>20</sup> Según Joel Lester:

“Una copia, propiedad de Jame Fuld de New York (actualmente localizada en la Librería Morgan) lleva el título de *Studio o sia Tre Sonate per il Violino solo del Sigr. Seb. Bach* (Estudios, o Tres Sonatas para Violín Solo por el Señor Seb. Bach), mientras otra copia en la Österreichische Nationalbibliothek Wien (Biblioteca Nacional Austriaca en Viena) omite las palabras que preceden a “tres sonatas”. Estrictamente el término tres sonatas abarca los seis solos. Una “sonata” comprende una sonata más la partita: la primera “sonata” es la *Sonata en G menor* más la *Partita en B menor*; luego viene la *Sonata en A menor* y la *Partita en D menor*, seguidas por la *Sonata en C mayor* y la *Partita en E mayor*.”<sup>21</sup>

Hasta 1843 aparece la primera edición completa,<sup>22</sup> esta vez realizada por el violinista Ferdinand David (1810-1873), quien respetó tanto el título como el subtítulo de la publicación de 1802:

“*Sechs Sonaten für die Violine allein von Job. Sebastian Bach. Studio ossia tre Sonate per il Violino solo senza Basso. Zum Gebrauch bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig, mit Fingersatz, Bogen-strichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von Ferd. David. Für diejenigen, welche sich diese Werk selbst bezeichnen wollen, ist Berlin befindlichen Original-Handschrift des Componisten aufs genaueste revidirt ist, mit kleinen Noten beigefügt.*”

(Seis Sonatas para Violín Solo de Joh. Sebastian Bach. Estudios o tres Sonatas para violín solo sin bajo. Para ser usados en el Conservatorio de Leipzig, provistos con digitación, arqueo y notación de Ferd. David. Para aquellos que deseen estudiar este trabajo, el texto

---

<sup>18</sup> B. Schwarz, *Op. cit.*, pág. 12-13

<sup>19</sup> Ídem. pág. 12

<sup>20</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 41

<sup>21</sup> J. Lester, *Op. cit.*, pág. 20

<sup>22</sup> B. Schwarz, *Op. cit.*, pág. 12

original revisado con todo cuidado a partir del manuscrito original de la Librería Real de Berlín y adicionado con pequeñas notas.)<sup>23</sup>

Robert Schumann (1810-1856)<sup>24</sup>, elaboró en 1854 una edición en Breitkopf donde agrega acompañamiento de piano.<sup>25</sup> Otra edición existente es la elaborada por el violinista Joseph Joachim, quien además de realizar esta edición (1908), incluyó dentro de su repertorio estas obras. Es la primera edición que refleja con precisión los títulos de Bach para las piezas: Sonatas y Partitas para violín solo (*Sonaten und Partiten für Violine allein*). La edición de Joachim es la más ampliamente usada. Existe una edición elaborada por Ivan Galamian, hecha en 1971 donde “incluye tanto su notación como una copia del facsímil.”<sup>26</sup>

Dada su complejidad técnica, cuando fueron compuestos los seis solos, es probable que hayan sido pensados para que los ejecutara el violinista Joseph Spiess, violinista principal de la Capilla del Príncipe Leopold de Cöthen.<sup>27</sup>

La tercera partita en Mi mayor esta escrita en una secuencia de siete movimientos que nos hace pensar en una suite orquestal, “los títulos sugieren una suite “Francesa”<sup>28</sup>, abandonando por completo el esquema habitual de la suite para teclado. Comienza con un brillante preludio (en lugar de allemande)<sup>29</sup>, escrito en una especie de *perpetuum mobile*, seguido por un loure, después una exhuberante ‘gavota en rondó’, dos minuets, una bourrée y finalizando con una giga.<sup>30</sup> Los movimientos de esta partita corresponden más bien al molde de la suite de danzas<sup>31</sup>, presentando un estilo enteramente francés.<sup>32</sup>

El Preludio está escrito en  $\frac{3}{4}$ , requiere de una “extraordinaria precisión y endurecimiento de dedos y arcos”, es una muestra del virtuosismo del violín,<sup>33</sup> y posee una arquitectura excepcional. En cuanto a su forma, pertenece a la categoría de “libre”.<sup>34</sup> La armonía de este preludio queda claramente mostrada a partir de sus notas más graves, misma que dejan ver una auténtica parte de bajo.<sup>35</sup>

La palabra preludio proviene del latín *praeludim* (*prae*, antes y *ludus*, tocar), fr. *prélude*.<sup>36</sup> Es una pieza de carácter introductoria, con una estructura libre. Tiene sus orígenes en la costumbre que tenían los

---

<sup>23</sup> J. Lester, *Op. cit.*, pág. 21

<sup>24</sup> K B. Sandved, *Op. cit.*, pág. 2249

<sup>25</sup> A. Schweitzer, *Op. cit.*, pág. 158

<sup>26</sup> J. Lester, *Op. cit.*, pág. 21

<sup>27</sup> C. Sanford Terry, *The Music of Bach*, pág. 47-48

<sup>28</sup> B. Schwarz, *Op. cit.*, pág. 17

<sup>29</sup> R. Romero López, *J. S Bach. Partita en re menor; W. A. Mozart. Concierto para violín No. 3; Ch. De Bériot. Concierto para violín No. 7; Pedro Valdés Fraga. Romanza sin palabras*, pág. 4

<sup>30</sup> K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach. La culminación de una era*, pág. 327

<sup>31</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 41

<sup>32</sup> M. Boyd, *BACH Sonatas & Partitas for Violin*, pág. 14

<sup>33</sup> B. Schwarz, *Op. cit.*, pág. 17

<sup>34</sup> A. Copland, *Cómo escuchar la música*, pág. 153

<sup>35</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 44

<sup>36</sup> W. Kolneder, *Op. cit.*, pág. 312

laudistas de pulsar su instrumento, ejecutando arpeggios, dibujos escalísticos y esbozos que fantaseaban sobre los principales temas de la obra.<sup>37</sup> Este tipo de composición fue ampliamente utilizado en música instrumental del siglo XVIII, en particular en el repertorio escrito para teclado, siendo preámbulo de piezas como la suite y la fuga.<sup>38</sup> Bach emplea el preludio en todas sus fugas del *Clave bien Temperado*, así como en otro tipo de composiciones, como las *Suites inglesas*.<sup>39</sup>

Siendo el preludio una pieza de carácter introductorio, no es de extrañar que Bach también lo empleara en otra serie de composiciones, como es el caso de la *Partita No. 3 en Mi mayor para violín solo* ó también en la *Suite No. 1 para violonchelo solo*.

El tema de este preludio (Fig. 2), fue transcrito por Bach para órgano, tres trompetas, timbales, dos oboes, cuerdas y continuo en la sinfonía de su *Cantata BWV 29*, “ejecutada por primera vez el 27 e agosto de 1731 en el servicio para le elección anual del consejero de la ciudad”<sup>40</sup>; así como también el tema se incluyó en su obertura de la *Cantata BWV 120a*.<sup>41</sup>



Fig. 2

Existe una transcripción para arpa de la *Partita en E mayor (BWV 1006a)*, que data del periodo barroco, donde es de destacar, cómo, a pesar de ser una obra de alto grado de dificultad, fue adaptada a los requerimientos del arpa, instrumento que en ese momento carecía de los adelantos técnicos necesarios para su ejecución en forma menos compleja.<sup>42</sup> Otra versión existente es una transcripción para laúd.<sup>43</sup>

## Análisis Estructural y Armónico

### Estudio No. 12 para arpa en Mi bemol mayor, Op. 45

<sup>37</sup> J. Sobrino, *Op. cit.*, pág. 382-383

<sup>38</sup> Ídem.

<sup>39</sup> W. Kolneder, *Guía de Bach*, pág. 312

<sup>40</sup> W. Christoph, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, pág. 388-389

<sup>41</sup> F-R. Tranchefort, *Guía de la música de Cámara*, pág. 44

<sup>42</sup> I. Harden, *Nicanor Zabaleta*, pág. 1

<sup>43</sup> C. Sanford Terry, *The Music of Bach*, pág. 47-48

*Autor* Johann Sebastian Bach

*Categoría* Preludio

*Instrumentación* Arpa

*Extensión* 138 compases

*Tonalidad* 1a Sección: Eb

2a Sección: Eb

3a Sección: Eb

4a Sección: c

5a Sección: c

6a Sección: Ab

7a Sección: Ab

8a Sección: f

9a Sección: f

10a Sección: Eb

11a Sección: Eb

*Acordes usados* 1a Sección: E<sup>b</sup>

2a Sección: E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>baum</sup>, A<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup><sub>7</sub>, f, f<sub>9</sub>, E<sup>b</sup>, f<sub>7</sub>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>

3a Sección: E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup><sub>7</sub>, C, C<sub>7</sub>, f, c, G

4a Sección: c, G<sub>7</sub>, c, f<sup>o</sup>, G<sub>7</sub>

5a Sección: c, F<sub>7</sub>, B<sup>b</sup>, Eb<sub>7</sub>, A<sup>b</sup>

6a Sección: A<sup>b</sup>, A<sup>b</sup><sub>7</sub>, A<sup>baum</sup>, D<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, A<sup>b</sup><sub>7</sub>, b<sup>b</sup>, b<sup>b</sup><sub>9</sub>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>

7a Sección: A<sup>b</sup>, f, b<sup>b</sup>, d<sup>o</sup>, G<sub>7</sub>, C<sub>7</sub>, f, C<sub>9</sub>, C, C<sub>7</sub>, C<sub>9</sub>

8a Sección: f, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, C, D<sup>b</sup>, b<sup>b</sup>, C<sub>7</sub>, f, C<sub>7</sub>, f, C f, C<sub>7</sub>, f, C, f, C<sub>7</sub>

9a Sección: f, G<sup>b</sup>, C, f, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>,

10a Sección: E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, c, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, C, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>

11a Sección: E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, f, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>

*Forma* 1a Sección: A

2a Sección: B

3a Sección: C

4a Sección: D

5a Sección: E

6a Sección: B

7a Sección: C

8a Sección: F

9a Sección: G

10a Sección: H

11a Sección: I

*Dedicatoria* —

*Fecha de composición* 1720

*Edición* Bach – Grandjany. Étude No.12. 12 Etudes for Harp Op. 45.  
Transcribed by Marcel Grandjany. Bach. “Prelude” from  
Violin Partita No.3

*Editorial* Carl Fischer, Inc., New York

*Discografía* *BACH Complete Sonatas and Partitas for Violin Solo*  
1961 Philips, 438 736-2. Disco 2. [CD] Alemania. **Arthur  
Grumiaux (violín).**  
[**Partita No. 3 in E major, BWV 1006.** Track 10 Preludio  
3’45’’]

*J.S. Bach: Sonatas & Partitas for solo violin*

1968 Deutsche Grammophon, 453 005-2. Disco 2. [CD]  
Alemania. **Henryk Szeryng (violín).**  
[**Partita No. 3 in E-dur, BWV 1006.** Track 10 Preludio  
4’02’’]

*BACH Sonatas and Partitas for Solo Violin*

1969 Philips, 2-900. Disco 2. [CD] Alemania. **Arthur  
Grumiaux (violín).**  
[**Partita No. 3 in E major, BWV 1006.** Track 10 Preludio  
3’37’’]

*Nicanor Zabaleta, Arpa. Händel-Bach-Corelli*

1973 Deutsche Grammophon Gesellschaft, 14082. [LP]  
Alemania. **Nicanor Zabaleta (arpa).**

[**Suite para arpa, de la partita III, BWV 1006a. LADO B**  
Track 1 Prelude]

*Bach Sonaten und Partiten für Violine Solo*

1975 Deutsche Grammophon, 423 294-2. Disco 2. [CD]

Alemania. **Nathan Milstein (violín).**

[**Partita No. 3 in E-dur, BWV 1006.** Track 10 Preludio  
3'32'']

*Bach: 3 Sonatas for Flute and Harp BWV 1020, 1031, 1033;  
Partita for Solo Flute; Suite for Harp*

1987 Philips, 422 061. [CD] Alemania. **Maria Graf (arpa).**

[**Suite in E flat, BWV 1006a for harp.** Track 12 Prelude  
3'42'']

*J. S. Bach. The works for lute in original keys & tunings*

1990 Sony Classical, S2K 45 858. Disco 2. [CD] USA. **Lutz**

**Kirchhof (laúd barroco)**

[**Suite E-Dur BWV 1006a.** Track 7 Prelude 5'01'']

*Best – Loved Classics 12. Ihr Klassik – Wunschkonzert 12. Les  
Classiques du Classique 12*

1991 EMI Classics, 218 767203. [CD] Canadá. **Josef Suk**

**(violín).**

[**Partita No. 3 in E, BWV 1006.** Track 1 Preludio 3'36'']

*J. S. Bach Violin Sonatas & Partitas for Solo Violin Vol.2*

1991 Naxos, 8.550570. Disco 2. [CD] Alemania. **Christiane**

**Edinger (violín).**

[**Partita No. 3 in E major, BWV 1006.** Track 10 Preludio  
3'37'']

*Johann Sebastian Bach. Das Kantatenwerk. Sacred Cantatas  
Vol.2 BWV 20-36 Harnoncourt Leonhardt*

1994. Teldec Classics International GMBH, 4509-91756-2.

Disco 3. [CD] Alemania. **Concertus Musicus Wien,  
conducted by Nikolaus Harnoncourt**

[Track 19 **Sinfonia** 3'38'']

THEMES:

Tema A [compás 1]

Musical notation for Tema A, measures 1-12. The score is in G minor, 3/4 time, and begins with a forte (f) dynamic marking. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

Tema B [compases 13, 63]

13

Musical notation for Tema B, measures 13-62. The score is in G minor, 3/4 time, and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in both hands.

63

Musical notation for Tema B, measures 63-78. The score is in G minor, 3/4 time, and continues the complex rhythmic pattern from the previous section.

Tema C [compás 29, 79]

29

Musical notation for Tema C, measures 29-78. The score is in G minor, 3/4 time, and includes a crescendo (cresc.) marking. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

79

Tema D [compás 43]

Tema E [compás 51]

Tema F [compás 94]

Tema G [compás 105]

Tema H [compás 119]



Tema I [compás 130]



*Recursos Técnicos* Acordes arpegiados [compás 138]

Arpeggios [compases 45, 46, 47, 49]

Etouffez [compases 33, 34, 79, 80]

Enarmónicos [compases 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 25, 26, 27, 29, 53, 54, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 75, 76, 77, 79, 109, 110, 112, 133, 136, 137]



**Johann Sebastian Bach.** Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach (Turingia); muerto en Leipzig el 28 de julio de 1750. Fue, antes de llegar a ser el genio creador que conocemos, un eslabón de una importante estirpe de músicos. Hijo y nieto de estimables instrumentistas, tuvo a su vez siete hijos de su primer matrimonio (de los cuales, se dedicaron a la música: el mayor, Wilhelm Friedemann, después Karl Philipp Emanuel y Johann Gottfried Bernhard) y tres más en sus segundas nupcias con Anna Magdalena (de los cuales fueron músicos: Johann Christian y Johann Christoph).

Johann Sebastián adquirió una brillante cultura general y clásica (el griego y latín sobre todo) al mismo tiempo que aprendía a tocar el violín con su padre, el clave y el órgano con su primo Johann Christoph y la composición con Herder en Ohrdurf y ocasionalmente con Böhm en Lüneburg (también fue corista de las escuelas parroquiales de las dos ciudades). Su formación musical se completó con la abundante lectura de compositores alemanes (entre ellos Buxtehude, a quien encontró en Lübeck), italianos (Frescobaldi y Vivaldi) y franceses (entre ellos Couperin y Marchand).

Organista de Arnstadt desde 1703 hasta 1707, escribió allí sus primeras obras religiosas y se forjó una reputación de experto en órganos y reparador de estos instrumentos. Después realizó una corta estancia en

Mülhausen, donde compuso algunas cantatas sacras, entre ellas la BWV 106, *Actus tragicus*. En 1708 fue empleado como músico de cámara y organista de la corte de Weimar (luterana) y después de 1714 como Konzertmeister, y escribió numerosas cantatas y algunas obras para órgano que se han hecho célebres, como la *Tocata y fuga en re menor*, la *Passacaglia y fuga en do menor*, así como diversos corales.

El período que va de 1717 a 1723, le vemos como Kapellmeister de la corte calvinista de Köthen (por lo que Bach no debe tocar el órgano ni componer música para la iglesia). Para la orquesta de que dispone en ese momento, compone una gran parte de sus obras instrumentales, algunas oberturas o suites, los *Conciertos de Brandeburgo*, diversos conciertos, así como algunas sonatas y el *Libro Primero de El clave bien temperado*. Los conflictos existentes en la corte lo llevan a abandonar Köthen y a aceptar el puesto de cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig en mayo de 1723, donde permanecerá hasta su muerte. Pero allí sufrirá de mil constreñimientos (componer regularmente música para cada domingo y para cada fiesta, para las ceremonias oficiales, no poder ausentarse sin autorización del consejo de la ciudad...(sic) Tendrá innumerables disputas con las autoridades, sobre todo en cuanto a sus condiciones de trabajo y de la enseñanza que está obligado a impartir, a sus emolumentos...(sic) Sin embargo, será para los modestos oyentes de Leipzig para quienes escribirá la mayor parte de sus cantatas religiosas, así como las obras maestras de su música vocal, el *Oratorio de Navidad*, el *Magnificat*, *La Pasión según san Juan*, *La Pasión según san Mateo*, el *Oratorio de Pascua*...(sic) Por el contrario, la que sería la *Misa en si menor* fue destinada a la corte de Dresde, donde efectuará particularmente algunos viajes y conocerá a Hasse. También viajará a Berlín y a Postdam, donde será recibido por el rey Federico de Prusia en 1747 y a quien dedicará la *Ofrenda musical*. A fines de 1749, una operación de cataratas le dejará casi completamente ciego; diez días antes de su muerte recobrará de repente la vista, pero un repentino ataque de fiebres acabará con su vida.

La obra de Johann Sebastián Bach, como se ha señalado tantas veces, es el término de las tradiciones musicales más experimentadas de la época: la composición polifónica y el contrapunto. A ello se mezclan íntimamente el uso del coral luterano y —simplificando un poco— los melodismos a la italiana. Es un milagro del genio haber logrado asimilar tan diferentes elementos, realizar una síntesis única de estilos, haber propuesto una espléndida recreación de todo ello a través de arquitecturas sonoras complejas y constantemente renovadas, de una perfección nunca fría y de la que se desprende a menudo la más expresiva belleza. Su obra fue, y sigue siendo, un modelo para futuras generaciones de músicos.<sup>44</sup>

## Reflexión de la obra

**El poder acercarse a la obra Johann Sebastián Bach, uno de los más importantes representantes del periodo barroco, implico un reto difícil. Este *Preludio* requiere de mucha concentración, su**

---

<sup>44</sup> F-R. Tranchefort, *Guía de la música Sinfónica*, pág. 29-30

**discurso es complejo y resume de manera muy diestra el empleo de un solo instrumento para el manejo de varias voces.**

## Fantasia para arpa en Do menor, Op. 35

*Louis Spohr* (1784-1859)

Louis Spohr, notable violinista, director de orquesta y compositor alemán, compuso tanto música orquestal como música de cámara. Entre su producción de música de cámara se encuentran varias composiciones para arpa, como es el caso de las seis *Sonatas para violín y arpa*<sup>1</sup>, las “*Variations pour la Harpe sur l’air: Je suis encore dans le printemps* (sobre una ópera de Méhul)”<sup>2</sup> y la *Fantasia op. 35*.<sup>3</sup> Estas obras fueron pensadas para ser ejecutadas en el arpa de movimiento simple de Nadermann, siendo referencia de los primeros trabajos realizados para arpa.<sup>4</sup>

La palabra fantasía proviene del latín *PHANTASIA*, a *graeco φαντασία*, visto, *imago rerum animo insidentium*; vale lo mismo que imaginación, del verbo φαντάζω, *fingo*, seu, φαντάζομαι, *imagino*;<sup>5</sup> al *phantasie*; fr. *fantaisie*; ing. *fantasia*, *fantasy*, *fancy*; it. *fantasia*. Es una composición de tipo instrumental, con una estructura libre en la cual se puede improvisar;<sup>6</sup> se caracteriza por la distorsión, la exageración y un alejamiento de las reglas estilísticas y estructurales existentes.<sup>7</sup> Está emparentada con el *ricercare* (búsqueda), generalmente es de gran extensión y contiene pasajes de gran virtuosismo.<sup>8</sup>

La fantasía en el siglo XVIII antecedía al cuarteto y la sinfonía, como es el caso de las *Fantasies Françaises* de Eustache du Caurroy (1610).<sup>9</sup> También se ha comparado con otros géneros como el capricho, el automaton, el voluntary, la tocata, la canzona, la fuga y la rapsodia.<sup>10</sup> La fantasía en el periodo romántico es una obra de gran extensión y con un contenido lleno de imágenes y ensueños.<sup>11</sup> A finales del siglo XIX muchas de las fantasías están construidas a partir de temas de óperas, adquiriendo un carácter de popurrí.

Es difícil establecer la fecha exacta en que fue compuesta la Fantasia en do menor Op. 35 de Spohr, algunos autores la sitúan en el año de 1805,<sup>12, 13</sup> otros la fechan en 1807,<sup>14</sup> mientras otros la ubican hasta 1816 (M. Harrison). Lo que sí está claro es que fue pensada para ser ejecutada por su esposa, la arpista Dorothea (Dorette) Schneider (1787-1834),<sup>15</sup> con quien contrajo nupcias en 1806, y para quien compuso

---

<sup>1</sup> S. Sadie, *The New Grove Dictionary or Opera*, pág. 12

<sup>2</sup> R. Rensch, *Op. cit.*, pág. 187

<sup>3</sup> B. Gousset, *Debussy Clair de lune, Musique romantique pour harpe*, Naoko Yoshino, pág. 8

<sup>4</sup> S. Sadie, *The New Grove Dictionary or Opera*, pág. 12

<sup>5</sup> S. De Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, pág. 536

<sup>6</sup> Ídem.

<sup>7</sup> M. Randel, *Diccionario Harvard de Música*, pág. 418

<sup>8</sup> J. Sobrino, *Op. cit.*, pág. 193

<sup>9</sup> Ídem.

<sup>10</sup> M. Randel, *Op. cit.*, 418

<sup>11</sup> J. Sobrino, *Op. cit.*, pág. 193

<sup>12</sup> M. Powell, *Spohr and the Harp Part II*

<sup>13</sup> M. Girardi, *Op. cit.*, pág. 10

<sup>14</sup> R. Rensch, *Op. cit.*, pág. 187

<sup>15</sup> Ídem, pág. 184

numerosas obras.<sup>16</sup> Esta composición, al igual que sus demás piezas para arpa, fueron ejecutadas dentro de los conciertos de sus giras<sup>17</sup> [Leipzig, 1807: el Quinto Concierto para violín, las Variaciones ‘La ci darem’, la *Fantasia para arpa, opus 35*, el Concertante, opus 113; Hamburgo, 1810: la Sonata para arpa y violín, opus 115, la *Fantasia para arpa, opus 35* y las Variaciones para arpa, opus 36; Viena, 1812: el Concierto para violín en A, las Variaciones ‘La ci darem’, la *Fantasia para arpa sola, opus 35* y el Rondo para arpa y violín en Eb, opus 88],<sup>18</sup>

La *Fantasia* es una obra de gran brillantez, con una clara expresión sentimental que nos marca los inicios de romanticismo.<sup>19</sup> En sus pasajes alegres es comparable al *Rondó* del Concierto de François-Adrian Boieldieu (1775-1834).<sup>20</sup> También se ve la influencia de las primeras sonatas de Beethoven en los efectos del tutti, los bajos de Alberti y en el arpeggio final está presente el último compás de su *Sonata Op. 31 No.2*.<sup>21</sup>

La *Fantasia* inicia con un *Adagio molto* en compás de  $\frac{4}{4}$  (Fig. 3):

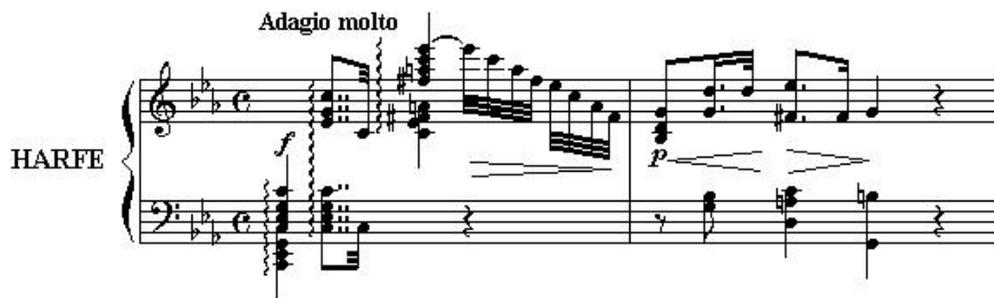


Fig. 3

Sigue un *Allegretto* en compás de  $\frac{2}{4}$  donde los cambios de registro de la melodía de agudo a grave están presentes<sup>22</sup> (Fig. 4):



Fig. 4

<sup>16</sup> J. A. Brennan, *Ángel Padilla Crespo Harp*, pág. 13

<sup>17</sup> M. Harrison, *Debussy Clair de lune, Musique romantique pour harpe, Naoko Yoshino*, pág. 1

<sup>18</sup> M. Powell, *Op. cit.*,

<sup>19</sup> G. León, *Olga Erdeli*

<sup>20</sup> R. Rensch, *Op. cit.*, pág. 198

<sup>21</sup> B. Gousset, *Op. cit.*, pág. 8

<sup>22</sup> M. Girardi, *Op. cit.*, pág. 10,

Posteriormente, aparece un *Allegro* de gran virtuosismo a modo de cadenza<sup>23</sup> (Fig. 5):



Fig. 5

Continúa con otro *Allegretto* escrito, al igual que el primero, en compás de  $\frac{2}{4}$  (Fig. 6), mismo que culmina en un *Allegro*. El siguiente tema es la repetición del *Adagio molto* que concluye en un *Allegretto* final. Según el crítico Juan Arturo Brennan:

“En su estructura general, esta *Fantasia* de Spohr presenta un sólido equilibrio en la forma y en el tratamiento de los materiales propuestos”.<sup>24</sup>

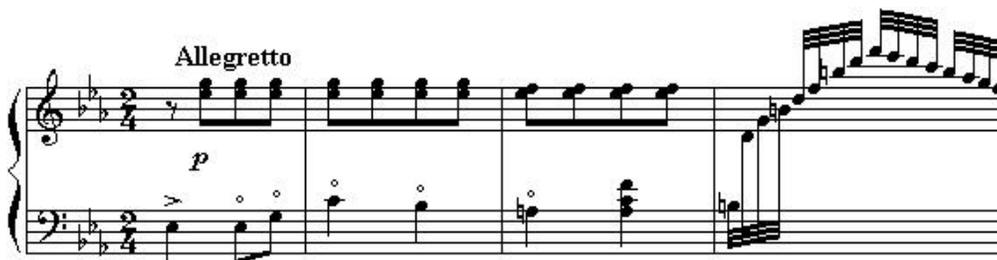


Fig. 6

## Análisis Estructural y Armónico

### FANTASÍA en C menor

*Autor* Louis Spohr

*Categoría* Fantasía

*Instrumentación* Arpa

*Extensión* 174 compases

*Tonalidad* 1a Parte (*Adagio molto*): c

2a Parte (*Allegretto*): c

3a Parte (*Allegro*): c

<sup>23</sup> Ídem

<sup>24</sup> J. A. Brennan, *Op. cit.*, pág. 14

4a Parte (*Allegretto*): c C c

5a Parte (*Allegro*): c

6a Parte (*Adagio molto*): c

7a Parte (*Allegretto*): c

*Acordes usados Adagio molto*: c, f<sup>#o</sup><sub>6/3</sub>, g, D<sub>7</sub>, G, b<sup>o</sup><sub>2</sub>, G<sub>9</sub>, c, G, c, c<sub>6</sub>, f, D<sup>b</sup><sub>6</sub>, d<sup>o</sup><sub>6</sub>, f<sup>#o</sup>, c<sub>6/4</sub>, G<sub>7</sub>, c, d<sup>o</sup><sub>6/3</sub>, G<sub>7</sub>, c, D<sup>b</sup><sub>6</sub>, E<sup>b</sup><sub>6</sub>, f, B<sup>b</sup>, C<sub>7</sub>, f, G<sub>7</sub>, c, g<sub>6</sub>, c, f, c<sub>6/4</sub>, G, f<sup>#o</sup><sub>6/3</sub>, G, f<sup>#o</sup>, G, f<sup>#o</sup>, G, G<sub>7</sub>

*Allegretto*: c, G<sub>7</sub>, c<sub>6</sub>, C, f, G<sub>7</sub>, c, G<sub>3/2</sub>, c<sub>6</sub>, G<sub>3/2</sub>, c<sub>6</sub>, d<sup>o</sup><sub>6/3</sub>, c<sub>6/4</sub>, G<sub>7</sub>, c, G<sub>7</sub>, c<sub>6</sub>, C, f, e<sup>o</sup><sub>6/4</sub>, f, F<sub>6</sub>, B<sup>b</sup>, d<sup>o</sup>, E<sup>b</sup><sub>6</sub>, B<sup>b</sup><sub>2</sub>, E<sup>b</sup><sub>6</sub>, f, E<sup>b</sup><sub>6/4</sub>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, c, B<sup>b</sup><sub>6/5</sub>, E<sup>b</sup>, f, E<sup>b</sup><sub>6/4</sub>, f<sub>7</sub>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>, d<sup>o</sup>, E<sup>b</sup>, d<sup>o</sup>, E<sup>b</sup>, g<sup>o</sup>, C<sub>7</sub>, f, f<sup>o</sup>, b<sup>bo</sup>, e<sup>b</sup>, C<sup>b</sup>, a<sup>o</sup>, F<sub>6/5</sub>, B<sup>b</sup>, a<sup>o</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>6/3</sub>, E<sup>b</sup><sub>6</sub>, b<sup>o</sup>, f<sup>#o</sup>, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup><sub>6</sub>, B<sup>b</sup><sub>6</sub>, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>6/3</sub>, E<sup>b</sup><sub>6</sub>, f<sub>6</sub>, E<sup>b</sup><sub>6/4</sub>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>, G, C, G<sub>7</sub>, c, C, f, C<sub>7</sub>, f, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>, A<sup>baum</sup>, d<sup>o</sup>, G<sub>7</sub>, c, D, G, c, G, c, G, f<sup>#o</sup>, G

*Allegro*: b<sup>o</sup>, C<sup>b</sup>, e<sup>o</sup>, D<sup>b</sup>, f<sup>#o</sup>, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>

*Allegretto*: E<sup>b</sup>, c, F, G<sub>7</sub>, c, A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup><sub>7</sub>, A<sup>b</sup>, f, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, C<sub>7</sub>, f, D<sup>b</sup>, G<sub>7</sub>, c, g, A<sup>bo</sup>, G, D<sub>7</sub>, G<sub>7</sub>, C, G<sub>6/3</sub>, C<sub>6</sub>, B<sup>b</sup><sub>6/4</sub>, f<sup>#o</sup>, C, F<sub>6</sub>, G<sub>6</sub>, C, G, C, G<sub>6/3</sub>, C<sub>6</sub>, d<sub>6</sub>, C<sub>6/4</sub>, G<sub>7</sub>, C, G, C, G<sub>7</sub>, C, G, c, G<sub>7</sub>, c, C, f, C<sub>7</sub>, f, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup><sub>7</sub>, d<sup>o</sup>, G<sub>7</sub>, c, G, c, G, c, G, f<sup>#o</sup>, G

*Allegro*: b<sup>o</sup>, A<sup>b</sup>, e<sup>o</sup>, B<sup>b</sup>, f<sup>#o</sup>, c, G<sub>7</sub>

*Adagio*: c, f<sup>#o</sup><sub>6/3</sub>, g, D<sub>7</sub>, G, b<sup>o</sup><sub>2</sub>, G<sub>9</sub>, c, G, c, c<sub>6</sub>, f, D<sup>b</sup><sub>6</sub>, d<sup>o</sup><sub>6</sub>, f<sup>#o</sup>, c<sub>6/4</sub>, G<sub>7</sub>

*Allegretto*: c, G<sub>7</sub>, c<sub>6</sub>, C, f, G<sub>7</sub>, c, G<sub>3/2</sub>, c<sub>6</sub>, G<sub>3/2</sub>, c<sub>6</sub>, d<sup>o</sup>, c<sub>6/4</sub>, G<sub>7</sub>, c, G<sub>7</sub>, c<sub>6</sub>, C, f, e, f, b<sup>o</sup>, c, b<sup>o</sup>, c, e<sup>o</sup>, D<sup>b</sup>, c, G<sub>7</sub>, c, d<sup>o</sup>, G<sub>7</sub>, c, d<sup>o</sup>, c, G<sub>7</sub>, c, f, c, f, E, c

*Forma 1a Parte: Adagio molto* Intro. A

*2a Parte: Allegretto* B C

*3a Parte: Allegro* D

*4a Parte: Allegretto* E C'

*5a Parte: Allegro* D'

*6a Parte: Adagio molto* Intro. A'

*7a Parte: Allegretto* B' Coda

*Dedicatoria* —

*Fecha de composición* 1805

*Edición* Fantasie c-moll für Harfe op. 35. Louis Spohr <1784-1859>

Herausgegeben von Hans Joachim Zingel

Salvi Publications

*Editorial* Salvi Publications

*Discografía* **Sonatas For Flute & Harp**

1989 Klavier Records, KCD-11015. [CD] USA. **Susann**

**McDonald (arpa).**

[Track 13 **Fantasie in C minor Op. 35** 7'55'']

*Ángel Padilla Crespo, Harp*

1994 SUNY Purchase. [CD] USA. **Ángel Padilla Crespo**

**(arpa).**

[Track 6 **Fantasia No.2 in C minor** 9'41'']

*Debussy Clair de lune, Musique romantique pour harp, Naoko Yoshino*

1995 Philips, 446 064-2. [CD] Alemania. **Naoko Yoshino**

**(arpa).**

[Track 1 **Fantasia in C minor, Op.35** 8'34'']

*De Romantische Harp (sic)*

19?? Astoria, 90044. [CD] Holanda. **Susana Mildonian**

**(arpa).**

[Track 13 **Fantasie voor harp Op. 35** 7'15'']

*Olga Erdeli*

19?? «Le Chant du Monde», LDX-S 8365. [LP] Francia. **Olga**

**Erdeli (arpa).**

[LADO A Track 3 **Fantaisie pour harpe en ut mineur,**

**Op.35** 8'35'']

TEMAS:

Tema A [compases 1, 136]

Adagio molto

HARFE

Tema B [compases 5, 140]

Tema C [compás 9]

Tema D [compases 17, 144]

Allegretto

dolce

Tema E [compás 52]

a tempo

*Recursos Técnicos* Acordes arpegiados [compases 1, 9, 10, 11, 148]

Armónicos [compases 10, 95, 103, 186]

Arpeggios [compases 15, 90, 98, 102, 106, 143]

Etouffez [compases 9, 12, 43, 60, 99, 107, 125, 182]



**Louis Spohr.** (Brunswick, 5 de abril de 1784 — Kassel, 22 de octubre de 1859).

Compositor, director de orquesta y violinista alemán. Tomó clases de violín con G. Kunisch y de teoría y contrapunto con el organista K. A. Hartung. Posteriormente tomó clases con el violinista Ch. L. Maucourt. En 1799 ingresó a Capilla de la Corte de su ciudad natal; y después de las primeras giras de conciertos dirigió la Capilla de la Corte de Gotha (1805-1812). En 1813 fue nombrado director de la orquesta del Theater An der Wien de Viena, donde compuso su primer éxito dramático, *Faust* (Praga, 1816). Considerado entonces primer violinista alemán, ya había realizado numerosas giras con su esposa, la famosa arpista Dorette Schneider (1787-1834). De su reputación da testimonio, entre otros, el *Concierto para violín Op. 47*, llamado *In modo di scena cantante* (1816). Fue director de la Ópera de Frankfurt de 1817 a 1819. En 1820 se presentó en Londres, donde fue el primero en introducir la batuta del director, y en 1822, por recomendación de Weber, ocupó el cargo de Maestro de Capilla en la Corte de Kassel, donde acabaría sus días. Sin embargo, aún como maestro de capilla, no dejó sus viajes y siguió dando conciertos a veces con la pianista Marianne Pfeiffer, con quien contrajo matrimonio en 1836, dos años después del deceso de su primera esposa Dorette. Dirigió orquestas en varias ciudades de Alemania e Inglaterra, donde fue elogiado junto a Mendelssohn por sus oratorios. La vida musical de Kassel tomó un gran impulso bajo su dirección, en particular en el campo de la ópera. Estrenó allí su segundo logro dramático, *Jessonda* (1823), y ofreció *El Holandés errante*, de Wagner, en 1843, y *Tannhäuser*, 1853. Con motivo del veinticinco aniversario de su llegada, fue nombrado *Generalmusikdirektor*, pero sus relaciones con la corte se volvieron tensas y tuvo que retirarse en 1857, a pesar suyo. Sus últimos años de vida se vieron ensombrecidos por una fractura el brazo izquierdo que le impidió tocar el violín.

Compositor muy fecundo, escribió entre otras obras 10 sinfonías (de 1811 a 1857), 17 conciertos para violín y 4 para clarinete, un célebre concierto cuádruple para cuarteto de cuerdas y orquesta, una gran cantidad de música de cámara, muchas de las cuales recurren al arpa, cerca de 100 lieder, oratorios y 10 óperas. Esta producción hace de él uno de los principales representantes del romanticismo alemán. De ahí también el gran éxito que gozó en vida, en particular en Inglaterra (donde incluso disfrutó de una apreciable celebridad póstuma), aunque tiempo después cayó en el olvido casi total. Hacia 1830-40 se vio a veces en él al heredero más auténtico de Haydn, Mozart y Beethoven, muy distinto a Paganini en cuanto a su técnica

para violín. En el campo del cromatismo efectuó investigaciones tenaces, pero que a menudo sólo desembocaron en el neoclasicismo. Sus mejores obras de música de cámara, como el célebre *Noneto Op. 31*, para violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa, el *Octeto op. 32* o el *Septeto Op. 147*, da prueba no sólo de su gran talento, sino también de toda una corriente musical que, aunque algo provinciana, sintetiza bastante bien las facetas más brillantes de la tradición en materia de ópera y de música instrumental. Entre sus escritos se cuentan un método de violín (*Violonschule*, 1832) y una interesante autobiografía, en 2 volúmenes (*Selbstbiographia* 1860-61).<sup>25</sup>

### **Reflexión de la obra**

Esta *Fantasia* es un buen ejemplo del uso de recursos técnicos escrito para el arpa. Según mi punto de vista creo que, Louis Spohr, logro dejarnos una muestra de las capacidades del arpa como instrumento solista.

---

<sup>25</sup> A. Goléa, *Enciclopedia Larousse de la Música*, pág. 1122

## **Danzas** (transcripción para arpa y piano)

Danza Sacra

Danza Profana

*Achille-Claude Debussy* (1862-1918)

Claude Debussy compuso en 1904<sup>1</sup> las *Deux danses pour harpe chromatique (y orquesta de cuerdas)*, por petición de Gustave Lyon (1857-1936) ingeniero y director de la fábrica francesa constructora de pianos Pleyel,<sup>2</sup> quien encargó la obra con el “propósito de dotar de buena literatura a la nueva arpa cromática que ella construía”<sup>3</sup> y promover así el interés por el instrumento.<sup>4</sup>

El arpa cromática (Foto 1) fue diseñada y construida por Gustave Lyon, en el año de 1897;<sup>5</sup> aunque según Joan Laurel Ferguson, el arpa fue patentada desde 1894.<sup>6</sup> Tuvo una buena popularidad en algunos lugares de Francia y Bélgica.<sup>7</sup> El arpa cromática fue pensada para rivalizar con el arpa de la fábrica Erard<sup>8</sup> (Foto 2).

El arpa cromática carece del sistema de pedales, estando conformada por dos hileras de cuerdas cruzadas en el centro que tienen una distancia de medio tono entre cada cuerda, tratando de emular las teclas blancas y negras del piano. Lyon había concebido el arpa cromática con la intención de facilitar la ejecución de pasajes cromáticos complicados, eliminando la dificultad del uso de los pedales que en muchos casos restaban velocidad al momento de interpretar la música.<sup>9</sup> Tiene una extensión de seis y media octavas que van desde un D<sup>2</sup> a un G<sup>8</sup>, dando un total de 68 cuerdas, “las cuerdas de las primeras cinco octavas son de tripa y las bajas son de metal.”<sup>10</sup> Su afinación es en C, como el piano. Tiene una escritura semejante al arpa de pedales pero más parecida al piano. Sus posibilidades cromáticas son más fáciles de ejecutar, lo cual permite a los compositores tener una mayor libertad al componer de forma cromática, sin tener que preocuparse por el uso de los pedales.<sup>11</sup>

---

<sup>1</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 315

<sup>2</sup> G. Ferchault, *Claude Debussy*, pág. 106

<sup>3</sup> J. Bal y Gay, *Claude Debussy*, pág. 56-57

<sup>4</sup> J. Laurel Ferguson, “*Francisco de Lacerda and Claude Debussy’s. Danses: sacrée et profane*”, pág. 13

<sup>5</sup> R. Lenars, “*The chromatic Harp and Its Technique*”, pág. 42

<sup>6</sup> J. Laurel Ferguson, *Op. cit.*, pág. 13

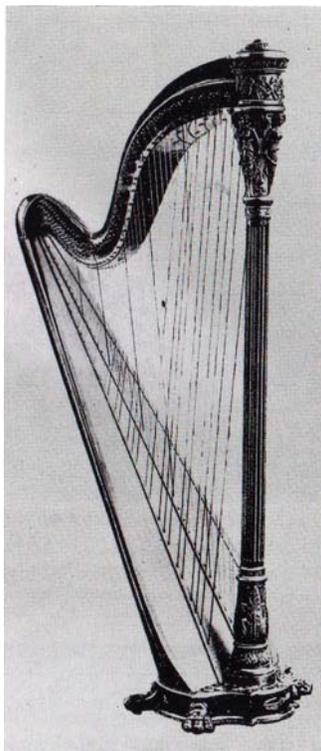
<sup>7</sup> R. Lenars, *Op. cit.*, pág. 42

<sup>8</sup> C. M. Rodríguez Álvarez, *Concierto Didáctico “La Música para arpa de Claude Debussy”*, pág. 14

<sup>9</sup> R. Lenars, *Op. cit.*, pág. 42

<sup>10</sup> Ídem. pág. 42-43

<sup>11</sup> Ídem. pág. 44



Una de las muchas versiones  
del arpa cromática Pleyel  
construida antes de 1900.

Foto 1<sup>12</sup>



Arpa de pedales  
Foto 2<sup>13</sup>

En 1900 se creó en el Conservatorio Real de Brusela la primera cátedra de arpa cromática, bajo la dirección del profesor Jean Risler. En 1903 surge en el Conservatorio Nacional de París otra clase, dirigida por la señora Tassu-Spencer.<sup>14</sup> Ambas cátedras fueron pensadas para dar a conocer el nuevo instrumento en el ámbito académico. El desarrollo del arpa cromática se vio detenido por algunas dificultades técnicas, como el localizar correctamente las cuerdas, una colocación poco usual de los dedos, la poca distancia existente entre las cuerdas, la dificultad de su afinación por la cantidad de cuerdas y el no poder realizar *glissadi* ni enamonizar, lo cual condujo a un declive en el interés del arpa cromática.<sup>15</sup>

La transferencia de las *Danzas* al arpa de pedales fue relativamente sencilla, dado que el lenguaje impresionista<sup>16</sup> utilizado por Debussy para su creación, hizo posible su ejecución en el arpa, pasando a ser una de las obras más interpretadas dentro del repertorio del arpa de pedales.

Las *Danzas* están catalogadas dentro de la música para instrumento solista y acompañamiento de orquesta.<sup>17</sup> Están consideradas como obras de fácil ejecución escritas para el arpa cromática, sirviendo de

<sup>12</sup> R. Lenars, *Op. cit.*, pág. 42

<sup>13</sup> *Venus Harps. W & W Musical Instrument Company.*

<sup>14</sup> R. Lenars, *Op. cit.*, pág. 44

<sup>15</sup> Ídem. pág. 42

<sup>16</sup> S. Moulton-Gertig, "A Choice Or a Bitter Fruit: Contemporary Criticism of the Danses by Debussy", pág. 29

<sup>17</sup> J. Chwiatkowski, *The Da Capo Catalog of Classical Music Compositions*, pág. 316

modelo para la escritura de otras composiciones para este instrumento.<sup>18</sup> Fueron dedicadas al director de la fábrica Pleyel Gustave Lyon<sup>19</sup>. La fecha exacta de su composición no se conoce con precisión, según Gourdet fue hacia abril de 1904,<sup>20</sup> mientras que para Tranchefort fue en agosto del mismo año.<sup>21</sup> El estreno en Europa de las *Danzas* fue el 6 de noviembre de 1904<sup>22</sup> en los Conciertos Colonne de París;<sup>23</sup> la ejecución estuvo a cargo de Madame Lucile Wurmser-Delcourt (ejecutante de arpa cromática y alumna de Alphonse Hasselmanns 1845-1912)<sup>24</sup>. Madame Wurmser-Delcourt también las interpretó en Nueva York, utilizando el arpa cromática, el 28 de diciembre de 1919.<sup>25</sup>

Debussy se vio posiblemente influenciado para la composición de sus *Danzas Sacra y Profana*, por una pieza de un joven músico portugués, Francisco de Lacerda, titulada *Danses sacrées*. Esta obra fue escrita para participar en un concurso convocado por *La Revue musicale*, donde obtuvo el primer lugar. Fue publicado en una reducción para piano el tercer movimiento de esta pieza, *Danse du voile*, en abril de 1904 en el suplemento de *La Revue musicale*. Debussy destacó en esta obra la firmeza de ritmo y la frescura de su inspiración. Debussy tuvo oportunidad de invitar a Lacerda a su casa, donde le externó su deseo de utilizar parte del material temático para una composición propia.<sup>26</sup>

Esta posible influencia se ve presente en los siguientes ejemplos: los primeros cuatro compases de la introducción de la *Danse du voile* son armónicamente similares a los compases 81 al 83 de la *Danza Sacra*, donde se emplea una serie de quintas descendentes en la mano derecha en la pieza de Lacerda (Fig. 7a), en tanto que Debussy utiliza arpeggios en ambas manos de las quintas paralelas descendentes en la *Danza Sacra* (Fig. 7b):<sup>27</sup>



Fig. 7a *Danse du voile*, compases 1-4

<sup>18</sup> R. Lenars, *Op. cit.*, pág. 44

<sup>19</sup> J. Laurel Ferguson, *Op. cit.*, pág. 13

<sup>20</sup> G. Goedet, *Debussy*, pág. 97

<sup>21</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 315

<sup>22</sup> R. Lenars, *Op. cit.*, pág. 44

<sup>23</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 315

<sup>24</sup> Arpista de origen belga.

<sup>25</sup> R. Lenars, *Op. cit.*, pág. 44

<sup>26</sup> J. Laurel Ferguson, *Op. cit.*, pág. 13

<sup>27</sup> Ídem. pág. 14

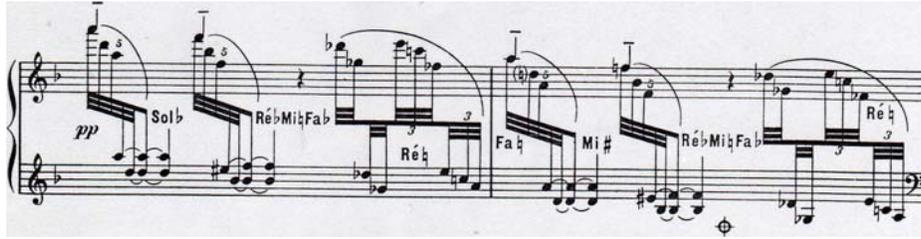


Fig. 7b *Danse sacrée*, compases 81-82

“Los acordes paralelos en los compases del 40 al 43 (Fig. 8a) y del 57 al 59 de la Danza de Lacerda son muy similares en carácter a los acordes paralelos que Debussy usa en los compases del 15 al 16 (Fig. 8b) y del 56 al 80 de la *Danza Sacra*.”<sup>28</sup>

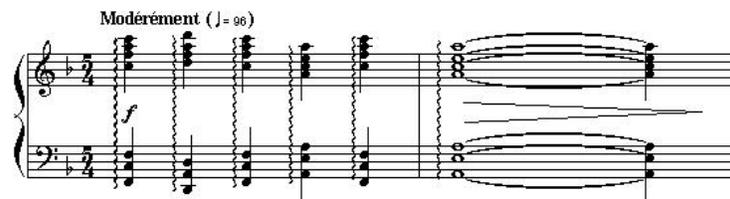


Fig. 8a *Danse du voile*, compases 40-41



Fig. 8b *Danse sacrée*, compases 15-16

Las *Danzas* para arpa cromática de Debussy constan de dos partes: la primera llamada *Danza Sacra* y la segunda *Danza Profana*. Son, desde el punto de vista de Jesús Bal y Gay:

“un díptico en sentido análogo a los que encontramos en la historia de la pintura.”<sup>29</sup>

En la *Danza Sacra* Debussy redescubre algunos elementos ya utilizados por él en *Pelléas y Mélisande*, su carácter ritualístico y poco amistoso.<sup>30</sup> Está escrita en el modo Dórico sobre un ritmo ternario, la *Danza Sacra* (re menor) tiene la forma ABA,<sup>31</sup> la primera A emplea una melodía pentáfona<sup>32</sup> con uso de acordes paralelos (compases 1-36)<sup>33</sup> (Fig. 9), la parte B utiliza una escala hexáfona con un cambio en el material melódico, empleando tonos enteros y estructura de acordes paralelos, pero ahora disminuidos

<sup>28</sup> Ídem. pág. 14

<sup>29</sup> J. Bal y Gay, *Op. cit.*, pág. 56-57

<sup>30</sup> M. Fleuret, *French Music for the Harp*, contraportada

<sup>31</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 315

<sup>32</sup> C. M. Rodríguez Álvarez, *Op. cit.*, pág. 15

<sup>33</sup> S. Moulton-Gertig, *Op. cit.*, pág. 29

(compases 37-68)<sup>34</sup> (Fig. 10). Para concluir regresa al tema A abreviado, el cual da pie a la *Danza Profana* (compases 69-87)<sup>35</sup> (Fig. 11).

“El acompañamiento de los instrumentos de cuerda de la orquesta es discreto, con un diseño melódico muy puro en los violines, que intervienen intermitentemente: una especie de antiguo ritual simplemente sugerido.”<sup>36</sup>

Musical score for Harpe (Fig. 9) showing measures 8-11. The score is written for a harp and consists of two staves. The upper staff is marked with a forte dynamic (f) and the lower staff with a piano dynamic (pp). The tempo is indicated as 'doux et soutenu'. The music features a series of chords and arpeggios in the right hand, with a more melodic line in the left hand.

Fig. 9 Danza sacra (compases 8-11)

Musical score for Danza sacra (Fig. 10) showing measures 37-40. The score is written for a piano and consists of two staves. The tempo is marked 'Sans lenteur' and the dynamics range from piano (p) to crescendo (cresc.) and expressive (expressif). The music features a series of chords and arpeggios in the right hand, with a more melodic line in the left hand.

Fig. 10 Danza sacra (compases 37-40)

Musical score for Danza sacra (Fig. 11) showing measures 69-72. The score is written for a harp and consists of two staves. The tempo is marked '1° Tempo' and the dynamics range from piano (pp) to piano-piano (ppp). The music features a series of chords and arpeggios in the right hand, with a more melodic line in the left hand.

Fig. 11 Danza sacra (compases 69-72)

En la *Danza Profana* se ve la presencia de sus obras sinfónicas, *La mer*.<sup>37</sup> “Falla ha visto en el segundo tema de esta pieza la influencia de ciertas inflexiones del cante jondo.”<sup>38</sup> La *Danza Profana* (Re Mayor)<sup>39</sup> está escrita en modo Lidio,<sup>40</sup> es de carácter más vivo, en ritmo ternario, como el vals,<sup>41</sup> donde su

<sup>34</sup> C. M. Rodríguez Álvarez, *Op. cit.*, pág. 15

<sup>35</sup> S. Moulton-Gertig, *Op. cit.*, pág. 29

<sup>36</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 315

<sup>37</sup> M. Fleuret, *Op. cit.*, contraportada

<sup>38</sup> J. Bal y Gay, *Op. cit.*, pág. 56-57

<sup>39</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 315

<sup>40</sup> C. M. Rodríguez Álvarez, *Op. cit.*, pág. 14-15

espíritu profano radica en el ritmo y armonía empleados, más que en lo rápido del movimiento.<sup>42</sup> Está escrito a modo de rondó, con la exposición del tema (compases 1-22) (Fig. 12) realizada por la orquesta y una serie cinco repeticiones. La presentación de cada nueva repetición presenta cambios, ya sea en “la orquestación, en la armonía, la repetición ó supresión de frases (o parte de una frase), o ligeros cambios en la melodía del rondó mismo.”<sup>43</sup> La primera repetición (compases 23-40) (Fig. 13) es expuesta por la orquesta, la segunda (compases 41-62) (Fig. 14) es presentada por “el arpa que va hasta un clímax en modo eólico.”<sup>44</sup> La tercera repetición (compases 63-92) (Fig. 15) es de carácter más complejo, armónica y rítmicamente. El cuarto episodio (compases 93-108) (Fig. 13) va creciendo para desembocar en una “parte final, (compases 109-129) (Fig. 16) que es la más sustancial e interesante debido a la dificultad de ejecución. Su pasaje solista y el trino final son frecuentemente reconocidos como la cadenza del movimiento, subrayando la calidad del concierto.”<sup>45</sup> Para concluir, presenta el tema (compases 130-145) (Fig. 13) y una coda (compases 146-163) (Fig. 17), en la que “el arpa y la cuerda se unen en la plenitud y todo acabará discretamente sobre un punteado de la cuerda.”<sup>46</sup>



Fig. 12 *Danza profana* (compases 1-4)

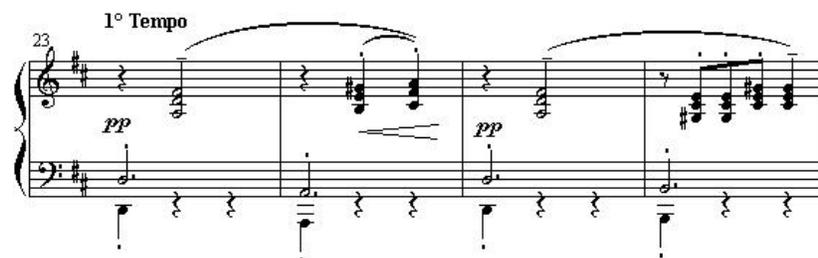


Fig. 13 *Danza profana* (compases 23-26)

<sup>41</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 315

<sup>42</sup> J. Bal y Gay, *Op. cit.*, pág. 56-57

<sup>43</sup> S. Moulton-Gertig, *Op. cit.*, pág. 29

<sup>44</sup> C. M. Rodríguez Álvarez, *Op. cit.*, pág. 15

<sup>45</sup> S. Moulton-Gertig, *Op. cit.*, pág. 29

<sup>46</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 315

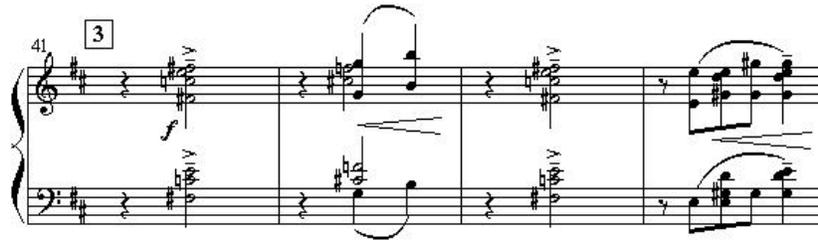


Fig. 14 *Danza profana* (compases 41-44)

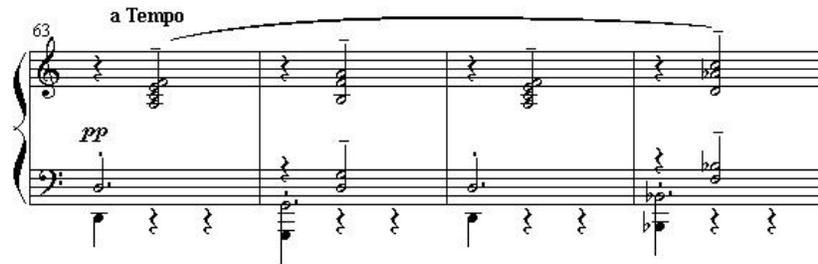


Fig. 15 *Danza profana* (compases 63-66)

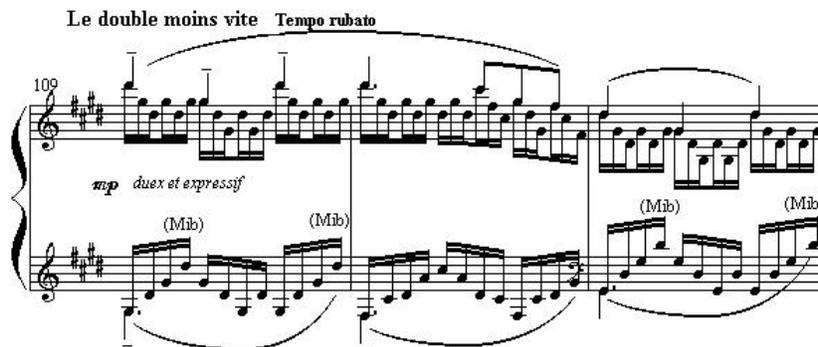


Fig. 16 *Danza profana* (compases 109-111)

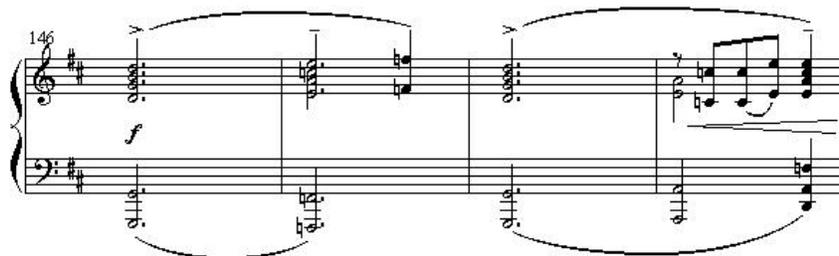


Fig. 17 *Danza profana* (compases 146-149)

La crítica a las *Danzas* no se hizo esperar, recibiendo algunos comentarios que la consideraban una obra que, al igual que otros trabajos de Debussy, tenía “...(sic) la misma profusión de singularidades armónicas...(sic) algunas veces francamente desagradables.”<sup>47</sup> (Gabriel Fauré 1845-1924).<sup>48</sup>

<sup>47</sup> S. Moulton-Gertig, *Op. cit.*, pág. 28

<sup>48</sup> K B. Sandved, *Op. cit.*, pág. 910

## Análisis Estructural y Armónico

### DANZAS

*Autor* Achille-Claude Debussy

*Categoría* Danzas

*Instrumentación* Arpa y orquesta de cuerda (ó reducción a piano)

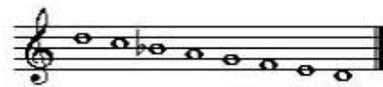
*Extensión* *Danza sacra*: 87 compases

*Danza profana*: 163 compases

*Tonalidad* *Danza sacra*: d

*Danza profana*: D

*Acordes usados* *Danza sacra*: modo Dórico



*Danza profana*: modo Lidio



*Forma* Danza sacra

1a Parte: ABA

Danza profana

2a Parte: AA'A''A'''A''''BA''''''Coda

*Dedicatoria* Gustave Lyon

*Fecha de composición* Abril ó agosto de 1904

*Edición* Danses. I. Danse sacrée II. Danse profane pour harpe chromatique ou harpe à pédales ou piano avec accompagnement d'orchestre à cordes. Claude DEBUSSY (1862-1918)

*Editorial* Éditions DURAND

*Discografía* *French Music for the Harp*

1969 Angel, S 36290. [LP] USA. **Annie Challan (arpa), the Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (Paris)/André Cluytens.**

[Track 1 **Danses Sacrée et Profane** 10'30'']

*Nicanor Zabaleta. Los Grandes Intérpretes en concierto*  
1981 Deutsche Grammophon, PDG1 – 14 6856 071. [LP]  
México. **Orquesta de Cámara de Paul Kuentz/ Paul  
Kuentz, Nicanor Zabaleta (arpa).**  
[**Danzas para arpa y orquesta.** LADO B Track 2 Danza  
sagrada 5'34'', Track 3 Danza profana 5'06'']

*Hommage à Lily Laskine*  
1988. Disco 1. [CD] Francia. **Lily Laskine (arpa), Orchestre  
de Chambre Jean-François Paillard/Jean- François  
Paillard.** Track 10 Danse sacrée 4'30'', Track 11 Danse  
profane 4'51'']

*Hommage a Pierre Jamet*

1991. Disco 1. [CD] Francia. **Pierre Jamet (arpa), Orchestre de la Société de Musique de Chambre de Paris/Pierre Capdevielle.**

[**Dances pour harpe avec accompagnement d'orchestre d'instruments à CORDES.** Track 14 Danse Sacrée 4'58'', Track 15 Danse Profane 4'46'']

*Scintillation*

1993 TELARC, CD-80361. [CD] USA. **Yolanda Kondonassis (arpa).**

[Track 9 Dances Sacrée et Profane 10'08'']

*Debussy, Dances Sacrée et Profane*

2005. [CD] México. **Nancy Allen (arpa), the Los Angeles Chamber Orchestra/Gerard Schwarz; Yolanda Kondonassis (arpa).**

[Track 1 **Dances Sacrée et Profane** 10'17'', Track 2 **Dances Sacrée et Profane** 10'13'']

*Intimate music of Ravel, Debussy, Schönberg*

19?? Capitol Records, P 8304. [LP] USA. **Ann Mason Stockton (arpa), the Concert Arts Strings/Felix Slatkin.**

[LADO A Track 2 **Dances Sacrée et Profane** 10'09'']

TEMAS:

Danza sacra

Introducción [compás 1]

Tema A [compases 8, 69]

HARPE

8

*pp* doux et soutenu

*p*

Tema B [compás 37]

37 Sans lenteur

*p* cresc. expressif

Danza profana

Tema A [compases 1, 23, 41, 63, 93, 130]

Moderé (♩ = 162)

Molto *pp*

*pp*

Cadenza [compás 109]

Le double moins vite Tempo rubato

*mp* doux et expressif

(Mib) (Mib) (Mib) (Mib)

Coda [compás 146]

146

*f*

*Recursos Técnicos* Acordes arpegiados *Danza sacra* [compases 8, 63, 77] *Danza profana* [compases 15, 17]  
 Armónicos *Danza sacra* [compases 68] *Danza profana* [compases 23, 67, 162]  
 Arpegios *Danza profana* [compases 16, 18, 101, 154]  
 Enarmónicos *Danza profana* [compases 19, 37, 67, 69, 70, 71, 74, 105, 109, 111, 123, 128]  
 Glissando *Danza profana* [compases 145]



**Achille-Claude Debussy.** Nacido en Saint-Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862; muerto en París el 25 de marzo de 1918. Primogénito de cinco hijos de una familia modesta y en absoluto dedicada a la música. Fue Madame Mauté de Fleureville, discípula de Chopin, quien lo descubrió y cultivó. En 1873, a la edad de diez años, fue admitido en el Conservatorio de París, donde pasó doce años en sus clases, sobre todo en las de Marmontel, Lavignac, Franck (órgano), Massenet y especialmente de Guirand (composición), en que se convirtió en su verdadero maestro. En este intervalo de tiempo, Debussy fue contratado como pianista acompañante por la baronesa Madame Nadevsda von Meck (la protectora de Chaikovski). Tres estancias en Rusia y los viajes por Italia y Austria le enriquecieron culturalmente, así consiguió una cultura general seria y una formación musical profunda.

En 1883 fue admitido para concurrir al premio de Roma, pero sólo obtuvo el segundo lugar con la cantata *Le gladiateur* (perdida). La cantata *L'enfant prodigue* (El hijo pródigo) le abre las puertas de la Villa de Médicis en 1884, pero acortará su estancia en ella al no poder soportar ni la atmósfera allí existente, ni los veredictos del Instituto, escandalizado por sus envíos de Roma. En 1887 se instala en París, ciudad que ya no abandonará nunca. Sufrió por entonces la influencia de los círculos literarios y artísticos de la vanguardia al frecuentar los «Martes» de Mallarmé, trabar amistad con Pierre Louis y conocer a Verlaine, Laforgue, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam y más tarde a Proust, así como a muchos pintores que no dejaron de inspirarlo... (sic) En 1888 y 1889, recibe el impacto de la doble revelación en Bayreuth de *Parsifal* y de *Tristán*, que lo vuelven «locamente wagneriano», gustó que no le durará mucho. Descubrió también la música de extremo oriente en la Exposición Universal de 1889 y, ese mismo año, *Boris Godunov* de Mussorgski que Saint-Saëns había traído de Rusia, experiencias todas ellas que el músico asimilará sin forzar su propia personalidad.

En 1899 contrajo matrimonio con una amiga de Gaby Gabrielle Dupont, Rosalie (Lily) Texier, de la que estaba sinceramente enamorado. Muy pronto comprendió que ella le era inferior en cultura y gustos y no

entendía en absoluto ni su música ni sus aspiraciones. En 1900, sus Nocturnos para orquesta triunfan en París, en la misma época en que comienzan a aparecer los virulentos artículos que más tarde, reunirá en parte en un libro titulado “*Monsieur Croche antidilettante*” (el señor Corchea antidiletante). Esta época es el principio de una celebridad, que el estreno de *Pelleas y Melisanda*, dos años más tarde en la Ópera Cómica, afirmará definitivamente: “No olvidemos que si el estreno chocó con los manejos de una cábala, *Pelleas* fue representado a continuación durante tres meses con todas las localidades vendidas”. Seguirán los grandes años de composición, después de un doble divorcio y una vuelta al matrimonio que asegurará a Debussy la holgura y una vida retirada, dedicada enteramente al trabajo: obras para piano, música vocal, piezas para orquesta —entre ellas *El mar e Imágenes*, más tarde *Juegos*, partitura que sigue siendo la más moderna del compositor. Hacia 1910 aparecen las primeras manifestaciones de un cáncer que, pese a las operaciones, acabará con el músico poco antes del final de la Primera Guerra Mundial, muerte, que pasará inadvertida, de aquél que hacia el fin de su vida firmaba sus obras: “Claude Debussy, músico francés...(sic)”<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> F-R. Tranchefort, *Op. cit.*, pág. 296-297

## **Reflexión de la obra**

Claude Debussy, supo como utilizar las capacidades del arpa. En estas *Danzas* Debussy logra conjugar el lenguaje impresionista y la sonoridad del arpa. El hecho de manejar modos antiguos para la elaboración de su material temático da una riqueza sonora muy interesante y que dan una personalidad muy propia a el arpa.

## Sonatina para arpa

Preludio

Aria

Toccata

**Alberto Evaristo Ginastera** (1916-1983)

Alberto Ginastera compone esta *Sonatina* a la edad de 24 años,<sup>1</sup> en el año de 1938, junto con su composición *Cantos del Tucumán* (para voz, flauta, violín, arpa y dos cajas indígenas)<sup>2</sup> con poesía de R. Jijena Sánchez.<sup>3</sup>

El término sonatina es el diminutivo de la palabra sonata, tiene características idénticas a la sonata pero de menor magnitud, está conformada por dos o tres movimientos que por lo general requieren de menos exigencia técnica del intérprete.<sup>4</sup> El primer movimiento está constituido por temas de contraste, al igual que la sonata, pero su desarrollo y reexposición son de menor dimensión.<sup>5</sup> Es un género que está muy asociado al piano, aunque no exclusivamente. Algunos compositores que han escrito sonatinas son: Muzio Clementi (1752-1823), Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Friedrich Kuhlau<sup>6</sup> (1786-1832), Franz Joseph Haydn (1732-1809) y Ludwig van Beethoven<sup>7</sup> (1770-1827). Algunos compositores que han vuelto a utilizar el término son: Ferruccio Benvenuto Busoni, Maurice Ravel, Bela Bartók, Sergei Prokofiev, Darius Milhaud, Alberto Ginastera, Carlos Chávez y Pierre Boulez.<sup>8</sup>

La *Sonatina* de Ginastera está dedicada al arpista de origen italiano Augusto Sebastiani, quien llegó a Argentina hacia 1913 y decide radicar definitivamente en este país en 1914.<sup>9</sup> Sebastiani es nombrado en 1916 Arpista Principal en el Teatro Colón, adquiriendo un lugar muy importante dentro del desarrollo del arpa en Argentina.<sup>10</sup>

En julio de 1940, la Municipalidad de Buenos Aires le confiere a Ginastera un premio por su *Sonatina para arpa*, junto a la premiación de *Panamby*, galardonada por la Comisión Nacional de Cultura.<sup>11</sup>

La *Sonatina para arpa*, a pesar de ser una obra que ha tenido una amplia aceptación tanto por la comunidad arpística como por el público, permanece inédita, dado que el mismo Ginastera decidió retirarla de su catálogo.<sup>12</sup> Sebastiani guardó un manuscrito de la obra, que tiempo después fue conocida por sus

---

<sup>1</sup> P. Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera en cinco movimientos*, pág. 12

<sup>2</sup> M. Méndez, *The Sonatina by Alberto Ginastera*, pág. 18

<sup>3</sup> M. Méndez, *Historia del Arpa en la Argentina*, pág. 124

<sup>4</sup> M. Randel, *Diccionario Harvard de Música*, pág. 952

<sup>5</sup> J. Sobrino, *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*, pág. 449

<sup>6</sup> M. Randel, *Op. cit.*, pág. 952

<sup>7</sup> J. Sobrino, *Op. cit.*, pág. 449

<sup>8</sup> M. Randel, *Op. cit.*, pág. 952

<sup>9</sup> M. Méndez, *Op. cit.*, pág. 81

<sup>10</sup> M. Méndez, *Op. cit.*, pág. 18

<sup>11</sup> P. Suárez Urtubey, *Op. cit.*, pág. 12

<sup>12</sup> M. Méndez, *Op. cit.*, pág. 124

alumnos, quienes conservaron la partitura. En el caso de la maestra María Ester Moro, alumna de Sebastiani, académica del Conservatorio de Artes “Gilardo Gilardi” en la Plata, recibió por parte de Ginastera la petición de no ejecutar más la *Sonatina* en Argentina. Esta petición, realizada también a otros arpistas, fue respetada tanto por ellos como por sus discípulos; sin embargo algunos de estos arpistas decidieron conservar el manuscrito, lo cual permitió que no se perdiera esta composición.<sup>13</sup> Su difusión se ha debido al gran esfuerzo de la Delegación Argentina (Mtra. Marcela Méndez, quien la tocó en 1992 en su examen en la Escuela de Música “Celia Torre” en Concepción del Uruguay) y la presentó en el Primer Encuentro Latinoamericano de Arpa en 1993.<sup>14</sup>

La *Sonatina para arpa* es una pieza escrita en tres movimientos: *Preludio*, *Aria* y *Toccata*. El primer movimiento respeta la estructura de la forma sonata, escrito en Re Mayor utiliza las armonías tradicionales, que también son parte del folklore argentino y la música popular (Fig. 18).

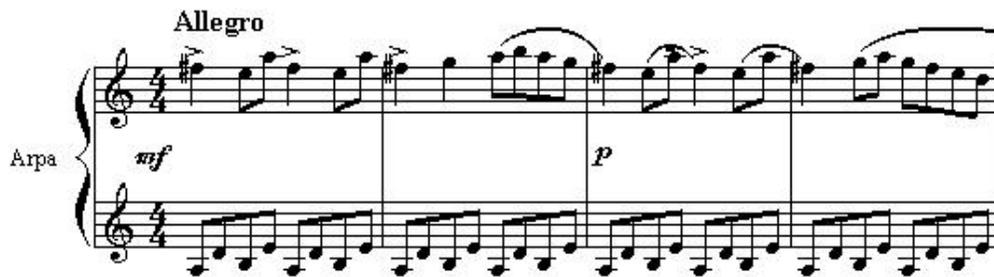


Fig. 18

El segundo movimiento está escrito en Sol Mayor y su estructura es A-B-A, con un ostinato en la mano izquierda. La melodía se presenta en armónicos. Este tema muestra el carácter folklórico de la música de la Pampa (Fig. 19).

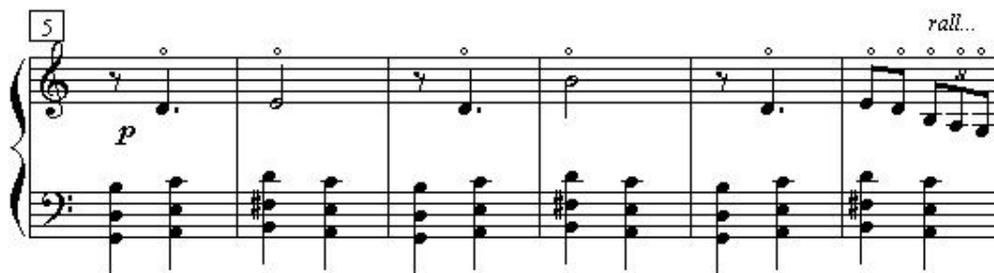


Fig. 19

El último movimiento comienza con un glissado que resuelve a una serie de notas rápidas (Fig. 20), y concluye con una sucesión de glissados seguidos por tres acordes. Algo interesante de este movimiento, es

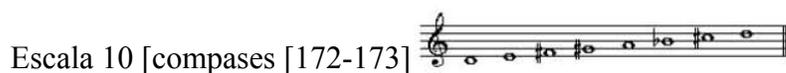
<sup>13</sup> M. Méndez, *Op. cit.*, pág. 18

<sup>14</sup> CON-CUERDA A.C. *Primer Encuentro Nacional de Arpa*, pág. 35





Escala 8 [compases 115-138, 164-167]



*Forma* *Preludio*: A B C A Coda

*Aria*: A B A

*Toccata*: A B A C D A Coda

*Dedicatoria* al maestro Augusto Sebastiani

*Fecha de composición* 1938

*Edición* Al maestro Augusto Sebastiani. Sonatina. Alberto Ginastera

*Editorial* Inédita

*Discografía* —

TEMAS:

*Preludio*

Tema A [compases 1, 13, 78]



Tema B [compás 23]

Musical score for measures 23-30. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fermata is placed over the final chord of the section.

Tema C [compás 31]

Musical score for measures 31-38, labeled 'Tema C'. It begins at measure 31 with the tempo marking *a tempo*. The right hand features a melodic line with a fermata over the first measure, followed by eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The section concludes with a double bar line.

Coda [compás 98]

Musical score for measures 98-105, labeled 'Coda'. The right hand has a melodic line with eighth notes and a fermata over the final measure. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The section concludes with a double bar line.

*Aria*

Tema A [compases 5, 41]

Musical score for measures 5-12, labeled 'Tema A'. It begins at measure 5 with the piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure, followed by eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The section concludes with a double bar line and the marking *rall...*

Tema B [compás 21]

Musical score for measures 21-24. The piece is in 3/4 time. Measure 21 starts with a box containing the number 21. The melody in the right hand features a triplet of eighth notes (marked with a '3' and a slur) in measures 21 and 23. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

*Toccata*

Tema A [compases 2, 50, 151]

Musical score for Tema A, measures 2-5. Measure 2 is marked with a box containing the number 2. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 2. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Tema B [compás 19]

Musical score for Tema B, measures 19-22. Measure 19 is marked with a box containing the number 19. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 19. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Tema C [compás 67]

Musical score for Tema C, measures 67-70. Measure 67 is marked with a box containing the number 67. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 67. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Tema D [compás 123]

Musical score for Tema D, measures 123-126. Measure 123 is marked with a box containing the number 123. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 123. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Coda [compás 164]



*Recursos Técnicos* Acordes arpegiados *Preludio* [compás 51]

Armónicos *Preludio* [compás 74] *Aria* [compases 5, 41]

Glissandi *Preludio* [compás 102] *Aria* [compás 36] *Toccata*  
[compases 2, 41, 45, 50, 122, 167]

PDLT *Aria* [compás 59]



**Alberto Evaristo Ginastera.** Compositor argentino. Nació el 1° de abril de 1916, en Buenos Aires; muerto en Ginebra el 25 de junio de 1983. Después de iniciarse en la música con los profesores T. Rodríguez, C. Argenziani y C. Piaggio, ingresó posteriormente en el Conservatorio Nacional de Música y Artes Escénicas de Buenos Aires, estudiando con los maestros Palma, Gil y André, hasta el año de 1938 en que obtuvo, con las más altas calificaciones, el título de Profesor Nacional de Composición. En 1942 fue becado por la Fundación Guggenheim para realizar estudios en los E.U.A., estudiando con A. Copland.

Fue director del Centro Latinoamericano de Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. Inspirándose inicialmente en el folclore argentino, con un estilo primero franckiano y más tarde bartokiano, evolucionó hacia un estilo muy libre y personal, que integra el principio serial, los clusters y los principales avances de la nueva música. Su producción comprende, entre otras obras: *Concierto argentino* (1935), para piano y orquesta; *Piezas infantiles* (1935), para piano; *Tres danzas argentinas* (1937, Premio de la Comisión Nacional de Bellas Artes, 1938), para piano; *Sonatina* (1938, Premio Municipal, 1939); *Impresiones de la Puna* (1934), para flauta y cuarteto de cuerda; *La sinfonía porteña* (1942); el ballet *Panambi* (1937); las óperas *Don Rodrigo* (1966), *Bomarzo* (1967) y *Beatrice Cenci* (1971); la cantata *Milena* (1970); *Serenata* (1973) para voz, violonchelo y nueve instrumentos; *Cuarteto de cuerda n.º 3* (1973) para soprano y cuarteto de cuerda; *Puñena n.º 1 y n.º 2* (1973-1976) para flauta, y *Toccata* (1973), para piano; *Popol vuh* (1975); *Glosas sobre temas de Pau Casals* (1976), para *Quinteto de cuerda y orquesta de cámara*; *Sonata* (1976) para guitarra, y *Concierto n.º 2* (1983), para violonchelo y orquesta. Fue uno de los más vigorosos compositores argentinos contemporáneos.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> O. Mayer-Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica Vol.4*, pág. 427-429

## **Reflexión de la obra**

Tuve la oportunidad de conocer esta *Sonatina* en un concierto llevado a cabo dentro del marco de Primer Encuentro Nacional de Arpa (1997), tocada por la maestra Marcela Méndez, desde el principio fue una obra que me llamó la atención por su tema melódico. La melodía tiene un carácter muy regional que logra conjugar el folklore musical latinoamericano al contexto académico. Se destaca de manera importante el ritmo, siendo parte importante dentro del discurso musical de la obra.

## Gabriela

Fantasia para arpa

María Luisa Solórzano Marcial (1962)

María Luisa Solórzano compone “*Gabriela*” (fantasía para arpa), gracias a la invitación realizada por la arpista Lidia Tamayo para participar en el Concurso de Composición convocado en el marco del Segundo Encuentro Latinoamericano de Arpa (SELdA) en el año de 1995, obteniendo el tercer lugar.<sup>1</sup> Estuvo asesorada por el compositor Arturo Márquez y la maestra Lidia Tamayo. Es la primera obra compuesta por Solórzano para arpa.<sup>2</sup> Fue compuesta en el año de 1995, y se estrenó en el Teatro Francisco Javier Clavijero, en el Puerto de Veracruz, Veracruz, el 16 de mayo de 1995, por la arpista Guadalupe Fabiola Corona Pérez, dentro de dicho Encuentro.<sup>3</sup> Además se presentó en otros foros de la ciudad de México, como la Sala Angélica Morales de la Escuela Superior de Música y la Sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música. Está dedicada a su amiga Gabriela Mendoza Quiroz.<sup>4</sup> Es una obra de carácter descriptivo, trata de reflejar emociones y va desde un carácter melancólico al travieso, pasando por lo misterioso.

*Gabriela* está dividida en cuatro partes. Está construida a partir de dos escalas octáfonas simétricas (Fig. 21):

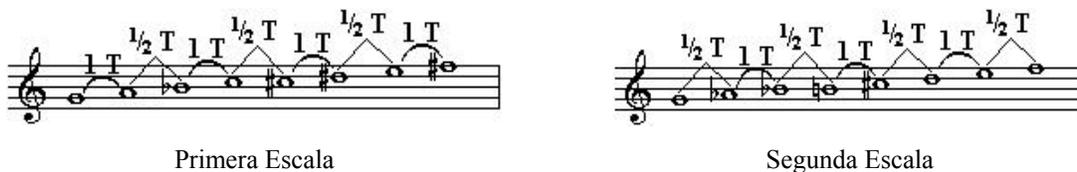


Fig. 21

La primera parte, a modo de introducción, presenta el Tema I [compás 1] (Fig. 22a), seguida por una extensión del Tema I [compás 27] (Fig. 22b):



Fig. 22a

<sup>1</sup> R. Flores Mijangos, *Entrevista a María Luisa Solórzano*.

<sup>2</sup> CON-CUERDA A.C. *Primer Encuentro Nacional de Arpa*, pág. 42-43

<sup>3</sup> L. Tamayo, *El arpa de la modernidad en México: sus historias*, pág. 395

<sup>4</sup> R. Flores Mijangos, *Op. cit.*

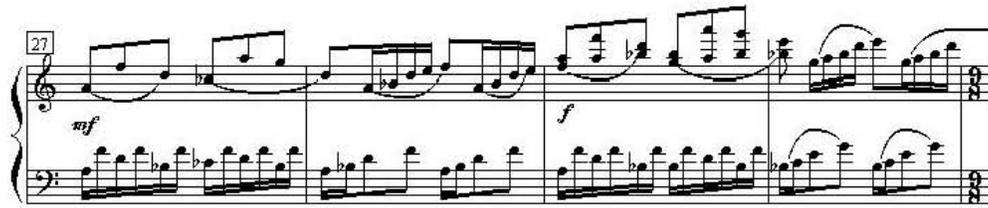


Fig. 22b

La segunda parte inicia con la exposición el Tema II [compás 33] (Fig. 23a) y la presentación del Tema III [compás 53] (Fig. 23b):



Fig. 23a



Fig. 23b

La tercera parte nos muestra material del Tema I [compás 73] (Fig. 24a) y material del Tema III [compás 90] (Fig. 24b):



Fig. 24a



Fig. 24b

La última parte reutiliza material del Tema I [compás 124] (Fig. 25a) y material del Tema II [compás 142] (Fig. 25b)<sup>5</sup>:

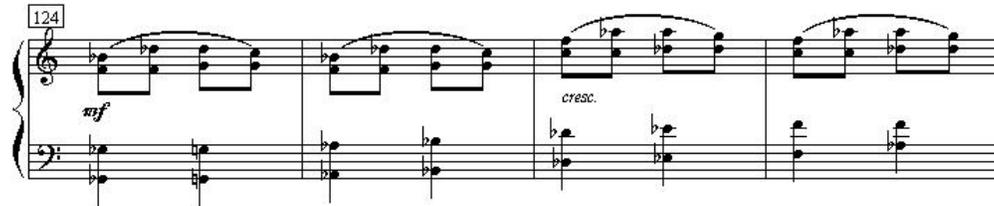


Fig. 25a



Fig. 25b

## Análisis Estructural y Armónico

### GABRIELA

*Autor* María Luisa Solórzano Marcial

*Categoría* Fantasía

*Instrumentación* Arpa

*Extensión* 155 compases

*Tonalidad 1a Parte:* C, B<sup>b</sup><sub>7</sub>

*2a Parte:* h<sup>o</sup>, C

*3a Parte:* C, C

*4a Parte:* G<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, d

*Acordes usados 1a Parte:* C<sub>6/4</sub>, d<sup>#o</sup>, e<sup>o</sup>, g<sub>6/3</sub>, A, d<sup>o</sup>, c, h<sup>o</sup>, c<sup>#</sup>, a<sup>#o</sup>, G<sub>2</sub>, e<sup>o</sup>, f<sup>#</sup>, c<sup>#</sup>,

<sup>5</sup> M. L. Solórzano,

c<sup>#</sup><sub>2</sub>, e<sup>o</sup>, d<sup>#o</sup>, g<sub>6/5</sub>, e<sup>o</sup><sub>7</sub>, e<sup>o</sup>, A<sub>6/5</sub>, e<sup>o</sup><sub>7</sub>, g<sub>4/3</sub>, A<sub>6/5</sub>, e<sup>o</sup><sub>7</sub>, h<sup>o</sup><sub>2</sub>, G<sub>9</sub>, G<sub>7</sub>, h<sup>o</sup><sub>2</sub>,  
B<sup>b</sup><sub>7</sub>, g<sub>6/5</sub>, B<sup>b</sup>, g<sub>6/3</sub>, A<sub>4/3</sub>, e<sup>o</sup><sub>7</sub>, d<sub>6/4</sub>, B<sup>b</sup>, g<sub>6/3</sub>, A<sub>9</sub>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, h<sup>o</sup>, g<sub>6/5</sub>, B<sup>b</sup><sub>2</sub>,  
G<sub>9</sub>, C<sub>9</sub>, C<sub>7</sub>

2a Parte: h<sup>o</sup><sub>2</sub>, G<sub>7</sub>, a, D<sub>9</sub>, B<sup>b</sup>, d<sub>9</sub>, E<sub>6/5</sub>, h<sup>o</sup><sub>11</sub>, a, B<sup>b</sup><sub>11</sub>, D<sub>9</sub>, g<sub>9</sub>, g, A<sup>b</sup>,  
B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, h<sup>o</sup>, D<sup>b</sup>, C<sub>9</sub>, D<sup>b</sup>, C, f<sup>#</sup><sub>9</sub>, f<sup>#</sup><sub>7</sub>, c<sup>#</sup><sub>9</sub>, g<sub>6/3</sub>, C<sub>6/3</sub>, g<sub>6/3</sub>, e<sup>o</sup><sub>6/3</sub>, e<sup>o</sup><sub>6/4</sub>,  
e<sup>o</sup><sub>4/3</sub>, d<sub>9</sub>, c<sub>9</sub>, B<sup>b</sup><sub>2</sub>, h<sup>o</sup><sub>7</sub>, f<sub>7</sub>, C<sub>11</sub>, A<sup>b</sup><sub>9</sub>, C<sub>9</sub>, D<sub>9</sub>

3a Parte: c<sub>6/5</sub>, C<sub>6/5</sub>, f<sup>#</sup><sub>2</sub>, D<sub>9</sub>, A<sup>b</sup><sub>2</sub>, A<sup>b</sup><sub>7</sub>, f<sup>#o</sup><sub>6/4</sub>, a<sup>o</sup>, f<sup>#o</sup><sub>4/3</sub>, f<sup>#o</sup>, f<sup>#o</sup><sub>4/3</sub>,  
f<sup>#o</sup><sub>2</sub>, C, f<sup>#o</sup><sub>4/3</sub>, C, f<sup>#o</sup><sub>4/3</sub>, D<sub>9</sub>, c<sup>#</sup><sub>9</sub>, D<sub>9</sub>, c<sup>#</sup><sub>9</sub>, f<sub>11</sub>, F<sub>9</sub>, C<sub>9</sub>, C<sub>7</sub>, f<sub>7</sub>, g,

E<sup>b</sup><sub>6/3</sub>, f<sub>6/3</sub>, f<sub>6/5</sub>, f<sub>6/3</sub>, f<sub>6/5</sub>, g, C<sub>9</sub>, f<sub>7</sub>, D<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup><sub>9</sub>, f, b<sup>b</sup><sub>4/3</sub>, c<sup>o</sup><sub>11</sub>, F<sub>7</sub>, D<sup>b</sup><sub>9</sub>

4a Parte: G<sup>b</sup><sub>7</sub>, G, b<sup>b</sup><sub>2</sub>, g<sub>6/3</sub>, D<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sup>b</sup><sub>7</sub>, f, D<sup>b</sup>, f<sub>6/4</sub>, D<sup>b</sup><sub>9</sub>, d<sup>o</sup><sub>7</sub>, A<sup>b</sup><sub>9</sub>,  
f<sub>6/4</sub>, F<sub>9</sub>, a<sup>o</sup><sub>4/3</sub>, e<sup>o</sup><sub>9</sub>, g<sub>2</sub>, f<sup>#</sup><sub>6/5</sub>, c<sub>6/3</sub>, f<sup>#</sup>, f<sup>#</sup><sub>6/5</sub>, h<sup>o</sup>, B<sup>b</sup>, g<sub>6/5</sub>, e<sup>o</sup><sub>9</sub>, h<sup>o</sup>, G<sub>6/5</sub>,  
h<sup>o</sup>, F<sub>6/5</sub>, B<sup>b</sup>, C<sub>7</sub>, d<sub>7</sub>, d

*Forma* 1a Parte: Introducción: Tema A (compases 1-26); Extensión:  
Tema A (compases 27-32)

2a Parte: Tema B (compases 33-52); Tema C (compases 53-  
72)

3a Parte: Material del Tema A (compases 73-89); material del  
Tema C (compases 90-123)

4a Parte: Material del Tema A (124-141); Coda: Tema B  
(142-155)

*Dedicatoria* a Gabriela Mendoza

*Fecha de composición* 1995

*Edición* Gabriela. Harp. Ma. Luisa Solórzano M.

*Editorial* Inédita

*Discografía* Encuentros

1997. FONCA. [CD] México. **Guadalupe Corona (arpa)**  
[Track 2 **Gabriela** 8'02'']

*Gabriela*

19?? Inédito. [CD] México. **Lidia Tamayo (arpa)**  
[Track 1 **Gabriela** 6'50'']

THEMES:

*1a Parte*

Tema A [compás 1]

Musical score for Tema A [compás 1]. The score is in 3/8 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, eighth notes A4 and G4, and finally a quarter note F4. The bass staff provides accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *mf* and *f*.

Extensión Tema A [compás 27]

Musical score for Extensión Tema A [compás 27]. The score is in 3/8 time and consists of two staves. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, starting with a quarter note G4 and moving through eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*.

2a Parte

Tema B [compás 33]

Musical score for Tema B [compás 33]. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, starting with a quarter note G4. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *mf*.

Tema C [compás 53]

Musical score for Tema C [compás 53]. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, starting with a quarter note G4. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ff*, *f*, and *mf*.

3a Parte

Tema A [compás 73]

Musical score for Tema A [compás 73]. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, starting with a quarter note G4. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f*, *creac.*, and *ff*.

Tema C [compás 90]

Musical score for Tema C, measures 90-93. The score is in 7/8 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and a crescendo marking. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

4a Parte

Tema A [compás 124]

Musical score for Tema A, measures 124-127. The score is in 7/8 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and a crescendo marking. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Tema B [compás 142]

Musical score for Tema B, measures 142-145. The score is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with quarter notes and a crescendo marking. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

*Recursos Técnicos* Armónicos [compases 142, 148]

Glissandi [compás 26]

Xiloarmónicos [compás 155]

**María Luisa Solórzano Marcial.** Nació el 23 de enero de 1962 en Villa-Flores, Chiapas. Empezó a estudiar piano a los quince años en la Escuela de Iniciación Artística No. 2 de Bellas Artes en la ciudad de México. Posteriormente ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde tomó clases de Composición con los maestros Filiberto Ramírez Franco y Arturo Márquez. Compuso dos piezas para cuarteto de cuerdas, que fueron escritas para musicalizar un cortometraje dirigido por Laura Rojas. Ganó el tercer lugar en el Concurso de Estudiantes de Composición del SELdA en 1995. Fue colaboradora en la Programación para Radio en el Festival Europalia 1992, así como miembro fundador del Grupo *Acíhuatl*, el cual ha organizado a la fecha el “Homenaje a Alicia Urreta” y el concierto de “La Mujer y el Arpa”.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> CON-CUERDA A.C. *Op. cit.*, pág. 42-43

## **Reflexión de la obra**

“*Gabriela*” es una obra que logra conjugar elementos del lenguaje contemporáneo a el arpa, permitiendo así mostrar las capacidades de este instrumento ante una forma de expresar el pensamiento musical actual. El ritmo es una parte importante dentro de su discurso sonoro, dando una identidad muy propia de la música latinoamericana.

## *Anexo*

### *Entrevista realizada a la compositora María Luisa Solórzano el día 3 de febrero de 2006 en la Escuela Nacional de Música de la UNAM*

*¿Cómo te iniciaste en la música?*

Mira yo creo, a lo mejor es como una situación muy generalizada, que en el seno familiar. Recuerdo, por ejemplo, que siempre mi mamá cantaba. Nos ponía música, para despertarnos, para mandarnos a la escuela, pero ya ves que uno se resiste de repente a que te levantes, te haces medio el loquito ¡ahí! en lo que pasa. Y entonces, ella ponía música, y que eso ayudaba mucho. Luego, mis hermanas aprendieron a tocar la guitarra, y pues yo también aprendí, yo soy la más chica de mis hermanas y ellas me enseñaron, entonces estuve como aprendiendo a acompañarme canciones que me gustaban, de tipo popular, y después empecé como a inventar melodías sobre las armonías de la guitarra. Y bueno, toda la adolescencia mi pasatiempo favorito fue la guitarra, estar inventando cancioncitas y sacando lo que a mí me gustaba, así empecé.

*¿Es decir qué en un principio tu formación fue de forma lírica?*

Así es, sí. Totalmente.

*¿Y cuándo empezaste a estudiar música formalmente?*

Decidí estudiar música formalmente a los quince años, y empecé a estudiar piano, en la Escuela de Iniciación Artística número 2, en la ciudad de México, de Bellas Artes; ahí tomaba piano, coros y solfeo, fue la primera vez que empecé así como acercarme al solfeo, a traducir este lenguaje, fueron tres años en la Escuela de Iniciación Artística que hice paralelamente a la Prepa. De hecho empecé a estudiar música ya grande, a los quince años, cuando termine la Secundaria y entré a la Prepa, y cuando terminé ese ciclo ya me vine para acá, a la Nacional de Música.

*¿Qué te motivó a estudiar composición?*

Pues me di cuenta que me gustaba mucho inventar melodías, que tenía cierta facilidad, me gustaba inventar melodías.

*¿Y cuándo iniciaste tus estudios de composición propiamente?*

Bueno, desde que entre aquí me metí a composición. Claro en ese entonces todavía creo que ni se llamaba Propedéutico, pero empecé a estudiar con el maestro Filiberto Ramírez Franco, no recuerdo así haber hecho ninguna obra, de hecho toda esa época como que quedó más bien deshechada. Después dejé la escuela,

entré en crisis existencial, en una crisis fuerte, porque estaba, en esa edad como que estás en una definición de muchas cosas, de mi sexualidad, y en ese entonces yo todavía no asumía mi lesbiandad. Entonces eso hizo que yo me fuera, busque otra carrera, pero después regresé, cuando ya supere todo eso.

*¿Qué compositores te han influenciado?*

A mí me gusta mucho Bach, si realmente me siento influenciada, en el sentido de que yo manejo mucho el lenguaje tonal, y que es como básico; los románticos siempre me han conmovido mucho, después yo creo que compositores como Stravinsky, son gente que me ha movido mucho. De los mexicanos Arturo Márquez, ¿quien más? Quizás Javier Álvarez en esa tendencia, de recuperar las raíces, de valorar nuestra identidad. Y en general yo creo que como todos, como todos los músicos tradicionales que aprendemos aquí, por lo menos en esta escuela.

*Toda la corriente europea.*

Así es.

*¿Y qué te motivó a escribir para el arpa?*

Mira, la verdad es que el arpa, no era un instrumento al cual yo me sintiera cercana, esto fue gracias a Lidia Tamayo, que me invitó a escribir una obra para, este instrumento, participar en el concurso del Segundo Encuentro Latinoamericano de Arpa, la compuse y encontré cosas muy interesantes, tenía yo cierto temor, por que el arpa es como muy delicado, su sonido pues no como el piano, sonoro y todo. Entonces, en ese sentido, como que al principio me costó trabajo, pero a estas alturas, es un instrumento que me parece muy interesante, muy difícil, y que me gustó.

*¿Has compuesto algo más para arpa?*

No.

*¿Y tienes el proyecto?*

Tengo algunos proyectos. Sí, tengo de hecho algunas piezas, que tenían como el objetivo de ser pedagógicas, pero ahí están guardaditas, es un proyecto que ahí sigue y a mí me gustaría escribir otras obras. Quisiera como variar un poco en lo que he hecho, con respecto a “Gabriela”, quisiera incursionar en otras técnicas pero con el arpa.

*¿Y qué dificultades encontraste al componer para el arpa, específicamente?*

Una que tenía que pensar en que ustedes manejan otra digitación, ustedes utilizan cuatro dedos y no cinco, esa era una; otra, la cuestión de los pedales, que hay que estar muy atentos, a esta situación de los pedales, y creo que nada más.

*¿O sea se qué sí tiene cierta libertad?*

Sí

*¿En el asunto de crear?*

Sí afortunadamente me topé con que era posible tocar lo que yo escribí, la revisión estuvo a cargo de Arturo Márquez y de Lidia Tamayo, y me encontré con que no presentaba grandes dificultades, quizás no es una obra así demasiado fácil, más bien como que técnicamente ustedes son los que se enfrentan a esa situación, pero en cuanto a componer, pues no realmente, una de las cosas en que me centré (acuérdate que ellos usan cuatro dedos y, los pedales).

*¿Tú encuentras en el arpa un instrumento que puede ser parte de tu “formación” expresión también?*

Sí, claro y que además porque siento que en general yo en la música que hecho he buscado como un concepto de belleza que a lo mejor ya no, para muchos compositores y para la época, a lo mejor ya no es valido, pero yo insisto en él, y me resisto a que me lo quiten, a ese derecho

*Sucede con el piano, el piano es muy fuerte*

Sí

*También puedes obtener unos contrastes muy fuertes, que a veces en el arpa no se logran, pero tiene su carácter también*

Tiene su carácter y su riqueza en ese sentido de que precisamente porque es suave, descubrí que a eso que yo le tenía temor pues no hay que tenerle tanto temor, porque tiene su personalidad propia el arpa.

*¿Cuándo surge “Gabriela”?*

“Gabriela” es esta obra que te digo, que Lily, fue el resultado de la invitación de Lily, que fue en mil novecientos ¿cuándo fue el encuentro?

*Noventa y dos*

Noventa y cinco

*Cinco, si es cierto*

En el noventa y cinco fue el Segundo Encuentro, y este en ese año surgió “Gabriela”.

*¿Cuándo se estrenó la obra?*

En el Segundo Encuentro Latinoamericano de Arpa, esta obra obtuvo el tercer lugar en el concurso de composición de los alumnos de composición que participamos en ese Encuentro.

*¿Si te acuerdas dónde se estrenó?*

La estrenó Lupita

*Corona*

Corona. La tocó en la Escuela Superior de Música en la Sala Angélica Molares, la tocaron aquí en la Sala Xochipilli y en el Encuentro de Arpa que creo que fue en Veracruz

*En Jalapa*

En Jalapa, Veracruz, entonces en todas las Salas donde fue el Encuentro, Lupita Corona la estreno.

*¿Qué carácter tiene “Gabriela”?*

Cambia, creo que no mantiene siempre el mismo carácter. Creo que tiene un carácter melancólico, un poco travieso, podríamos decir que también tiene una parte un poquito cercana a lo oscuro, digamos a lo misterioso, a lo que está atrás, a lo que está un poco escondido, creo que varía, de repente es, por ejemplo, en su primera sección es a base de como una monodía, aunque hay armonía pero es monódica, y después ya entra una especie de acompañamiento, creo que en general es como dulce la pieza. No se que más puedo decir en cuanto al carácter ¿Tu qué puedes decir?

*¿Podría decirse que es una obra descriptiva?*

Sí, yo creo que sí, se refiere mucho, y en general creo que escribo así, siempre refiriéndome como a las emociones, como que trato de describir emociones, en particular en “Gabriela” se trata de eso, hay otras obras en que son como imágenes, pero esta es básicamente

*Pero esta es descriptiva...también me genera a mí, al tocarla, esa visión, pero además los contrastes que se oyen en la tercera, en la última parte*

[afirma Maria Luisa]

*En la parte de los bajos, existe un obstinato rítmico, que es contrastante a la parte segunda después de la introducción*

Así es

*Donde hay muchos juego. Bueno, también hay un obstinato rítmico en la mano derecha, y aquí siempre resalta los dieciseisavos todo el tiempo, creo*

Sí, pero sí está como muy marcado el cambio de emoción, digamos.

*¿Y qué estructura tiene?*

Son tres partes, donde, está hecha a base de una escala octáfona, se usan sus tres transposiciones , y en la primera parte que es la introducción. Hay un introducción donde te está dando un tema, y este tema genera todos los demás, este los varía, es como presenta lo mismo, pero de forma variada en cuanto a ritmo, en cuanto a melodía y a la armonía, pero los temas surgen desde la introducción, y sí son tres grandes secciones donde como que se recapitula el tema.

*¿Y qué dificultades técnicas encuentras al componer para “Gabriela”, que ya lo has dicho más o menos, algunas cosas, pero?*

Pues no encontré como mucho problema, no fue muy difícil para mí, claro, esto fue porque Arturo me estaba revisando, entonces quizá lo que más costó fue entender esta cuestión de los pedales, y estar atenta y escribirlos bien, y ya. Y bueno, algo que me parece muy interesante, es que un instrumento que te da la posibilidad de la enarmonía, eso es muy rico y como que eso enriquece. Y es una posibilidad que no tienen otros instrumentos.

*A menos que tengas que hacer duetos, donde puedes emplear, como en el caso de violín, violas...*

*Impacto de “Gabriela” en el público, a partir de tu percepción*

Creo que ha sido muy bien recibida. Depende del público, por ejemplo Lily, un comentario que me hizo es que algunas personas le decían que, “qué padre que existía esa obra porque era diferente”. A lo mejor al utilizar la escala octáfona en sus tres transposiciones, de todos modos está usa los doce sonidos de la escala pero de una forma distinta, y entonces eso lo que crea es un ambiente entre tonal, modal, como no muy definido y eso lo enriquece, pero también provoca un lenguaje como muy accesible a la generalidad de los públicos. Creo que al público que más puede agrandar es al público no especializado digamos

*Es un obra bueno, según lo que yo he observado que, como tiene una melodía que es cantable*

Exactamente

*No es una melodía difícil de olvidar*

Así es

*Pero también tiene esta cuestión de que no es tonal*

Así es, si a lo mejor eso la hace atractivo

*Al oído es atractivo*

Alguna vez, está mujer que es también muy reconocida, Carmen Thierry, oboísta, muy linda porque yo ni la conocía y se me acercó y me dijo –oye, ¿Tú compusiste “Gabriela”?–Sí,–”Oye, te felicito, porque sabes que es una obra padrísima y para nosotros los intérpretes es un descanso y un relajamiento, poder escuchar obras, como la tuya, que no están buscando impresionar a nadie y que te dan un descanso, en un concierto donde estás oyendo pura cosa contemporánea, y donde la gente ya está como, ¿que onda ¡no!?”.– De algunos estudiantes también he recibido muy buenos comentarios. A la gente le ha gustado, de repente a personas mayores, que me han dicho que les gusta mucho la pieza, supongo que habrá gente que diga que no, pero pues eso es natural

*Es parte del proceso*

Es parte del proceso y cada cual tiene derecho ha pensar.

*¿Y a partir de los intérpretes qué comentarios has recibido?*

Creo que siempre les ha gustado, quien la ha tocado creo que la ha disfrutado y eso para mí es lo principal

*Lo cual te motiva a componer más para el arpa*

Así es, sí, el otro día que, ¡Nombre! nunca me había tocado cargar un arpa, y yo le dije a Hugo Rosales: oye, esto es, esto de componer para el arpa realmente es una vaina, y me dijo –pues aguántate porque te faltan muchas–, y sí, yo tengo pensado dentro de lo que sigue, seguir componiendo para arpa

*Pues aquí esperamos*

Aprender más

*Esperamos pronto ya haya una producción más amplia*

Bueno,

*Este, realmente, yo, mi visión como intérprete a partir de estar tocando "Gabriela" desde hace un rato, cada vez me convengo más que es una obra pensada, bien hecha y no pensada para piano, si no pensada para el arpa, y eso*

Ese procesito, sí fue un poco difícil, trasladar mi pensamiento a que es para arpa, siempre oyéndola en arpa, fue quizás un poquito difícil, pero ya viendo el resultado estoy muy contenta

*Y es una obra difícil*

Sí, técnicamente

*Entonces eso habla muy bien de ti digo, bastante bien de ti, no es una obra fácil, no se aborda tampoco tan fácilmente, hay que tener un preparación necesaria para poder abordarla*

Para poder abordarla...pues está bien...

*La calidad, bueno pues muchas gracias*

Ya se acabó la entrevista

*¿Quieres agregar alguna cosas más?*

No sé, que esta dedicada, para que no haya ninguna confusión, a mi amiga Gabriela Mendoza Quiroz

*Si que ya tuve la oportunidad de conocer*

Es gente bien fregona

*Muchas gracias*

Gracias a ti Ricardo

*Maria Luisa*

Para mí es un halago que tú la puedas disfrutar, tú la hayas descubierto como algo que es válido

*Pues sí, de hecho yo, de las obras que pensaba conservar de mi primer proyecto*

Sí espero, después, también buscarte para hacerte preguntas sobre el arpa, porque a lo mejor en esta ocasión me quedé un poco limitada en cuanto a la posibilidades que tiene el arpa.

*Utilizas varias cosas muy interesantes, y tampoco te apegas mucho a lo que es la tradición, estar metiendo glissandi, supongamos que es algo que muchos compositores tienden a utilizar*

Y se abusa de repente.

*Y se abusa*

[Afirma Maria Luisa]

*Utilizando esté recurso, y es válido, en cambio tú sí tratas de explorar en otras posibilidades, el asunto de enarmonizar los sonidos, eso hace también que sea un lenguaje rico auditivamente, y siempre hay, una presencia rítmica*

Sí

*Que eso se me hace algo muy latino*

Sí

*Y nos identifica a nosotros*

Así es

*Algo que me comentaba Janet, de la parte de los graves de la última sección, es –“tiene que ser muy como pulsos, ta, ta, ta”– como si estuviera latiendo el corazón*

Sí

*Y el corazón late siempre, entonces tiene que estar oyendo, tiene que estar presente, efectivamente tenemos esta melodía de la parte superior, pero el corazón tiene que seguir*

Así es, sí es como, ¿sabes qué me imagino?, como alguien que está bailando, como un baile.

*Y de hecho para mi es una obra muy rítmica, totalmente rítmica*

Sí

*Y en ciertos momentos, hay otras partes que son más tranquilas, lo que es la parte introductoria y lo que es la parte final*

Así es

*Pero toda la parte central es muy rítmica, e invita a mover el bote*

A mover el bote. Luego vamos a buscar, también con otros instrumentos, el arpa, tengo antojo de combinar con otros instrumentos

*Algunas combinaciones que ya son típicas*

Como bien probadas

*Flauta y arpa*

Flauta y arpa, chello arpa

*Otra que te paso al costo: corno y arpa*

¡Oh! sí

*Por ahí tuve la oportunidad de escuchar una grabación de una arpista alemana...Goodmann se apellida, y grabó piezas con corno y arpa, es una combinación que aunque parezca bizarra es muy interesante la tímbrica*

Vamos a tomar en cuenta

*Muchas gracias*

Gracias a ti, Ricardo.

## Anexo 1

### Síntesis

#### **Estudio No. 12 para arpa en Mi bemol mayor, Op. 45**

*(Preludio para violín de la Partita No. 3)*

Trascripción M. Grandjany

**Johann Sebastián Bach** (1685-1750)

Johann Sebastián Bach compuso partitas para diversos instrumentos, tanto de teclado como de cuerda frotada, como es el caso de las partitas para clave, órgano, violonchelo y violín. La Partita No. 3 en Mi mayor se encuentra englobada dentro de las Seis Sonatas para violín solo. Estas Sonatas están catalogadas dentro de la Música de Cámara, correspondiendo a ellas el número de catálogo BWV 1014 al BWV 1019a.

Algunos autores establecen el año 1720 como la fecha en que fueron compuestas las seis Sonatas para violín solo. Según François-René Tranchefort, la fecha exacta de composición se desconoce, siendo concebidas antes de 1720, posiblemente entre el periodo en que Bach estuvo en Weimar (1708-1717) y Cöthen (1717-1723). Da la casualidad de que el año de 1720 coincide con la fecha en que Bach, en Cöthen, decide organizar la recopilación de su obra.

El manuscrito original de la seis Sonatas para violín solo data del año de 1720, siendo difícil establecer si fue escrito por Bach ó por su esposa Anna-Magdalena, dado que su caligrafía es de una semejanza extraordinaria. Este manuscrito llegó a manos del clavecinista Palschau, de San Petersburgo, quien lo conservó hasta su deceso. Después fue vendido entre un lote de papeles viejos a un comerciante. “Georg Pölchau, un gran coleccionista de manuscritos de Bach, se enteró y lo compró *incontinenti*, salvando así las *Sonatas* del maestro que, de otra manera, hubieran sufrido el prosaico destino de servir para envolver manteca.” Además, existen dos copias más del manuscrito completo, una hecha por Anna-Magdalena, y otra realizada por dos copistas desconocidos.

Dada su complejidad técnica, cuando fueron compuestos los seis solos, es probable que hayan sido pensados para que los ejecutara el violinista Joseph Spiess, violinista principal de la Capilla del Príncipe Leopold de Cöthen.

La tercera partita en Mi mayor esta escrita en una secuencia de siete movimientos que nos hace pensar en una suite orquestal, “los títulos sugieren una suite “Francesa”, abandonando por completo el esquema habitual de la suite para teclado. Comienza con un brillante preludio (en lugar de allemande), escrito en una especie de *perpetuum mobile*, seguido por un loure, después una exuberante ‘gavota en rondó’, dos minuets, una bourrée y finalizando con una giga. Los movimientos de esta partita corresponden más bien al molde de la suite de danzas, presentando un estilo enteramente francés.

El Preludio está escrito en  $\frac{3}{4}$ , requiere de una “extraordinaria precisión y endurecimiento de dedos y arcos”, es una muestra del virtuosismo del violín, y posee una arquitectura excepcional. En cuanto a su forma, pertenece a la categoría de “libre”. La armonía de este preludio queda claramente mostrada a partir de sus notas más graves, misma que dejan ver una auténtica parte de bajo.

Existe una transcripción para arpa de la *Partita en E mayor (BWV 1006a)*, que data del periodo barroco, donde es de destacar, cómo, a pesar de ser una obra de alto grado de dificultad, fue adaptada a los requerimientos del arpa, instrumento que en ese momento carecía de los adelantos técnicos necesarios para su ejecución en forma menos compleja.

### **Fantasia para arpa en Do menor, Op. 35**

*Louis Spohr* (1784-1859)

Louis Spohr, notable violinista, director de orquesta y compositor alemán, compuso tanto música orquestal como música de cámara. Entre su producción de música de cámara se encuentran varias composiciones para arpa, como es el caso de las seis *Sonatas para violín y arpa*, las “*Variations pour la Harpe sur l’air: Je suis encore dans le printemps* (sobre una ópera de Méhul)” y la *Fantasia op. 35*. Estas obras fueron pensadas para ser ejecutadas en el arpa de movimiento simple de Nadermann, siendo referencia de los primeros trabajos realizados para arpa.

Es difícil establecer la fecha exacta en que fue compuesta la Fantasia en do menor Op. 35 de Spohr, algunos autores la sitúan en el año de 1805, otros la fechan en 1807, mientras otros la ubican hasta 1816 (M. Harrison). Lo que sí está claro es que fue pensada para ser ejecutada por su esposa, la arpista Dorothea (Dorette) Schneider (1787-1834), con quien contrajo nupcias en 1806, y para quien compuso numerosas obras.

La *Fantasia* es una obra de gran brillantez, con una clara expresión sentimental que nos marca los inicios de romanticismo. En sus pasajes alegres es comparable al *Rondo* del Concierto de François-Adrian Boieldieu (1775-1834). También se ve la influencia de las primeras sonatas de Beethoven en los efectos del tutti, los bajos de Alberti y en el arpeggio final está presente el último compás de su *Sonata Op. 31 No.2*.

**Danzas** (*transcripción para arpa y piano*)

**Achille-Claude Debussy** (1862-1918)

Claude Debussy compuso en 1904 las *Deux danses pour harpe chromatique (y orquesta de cuerdas)*, por petición de Gustave Lyon (1857-1936) ingeniero y director de la fábrica francesa constructora de pianos Pleyel, quien encargó la obra con el “propósito de dotar de buena literatura a la nueva arpa cromática que ella construía” y promover así el interés por el instrumento.

Las *Danzas* están catalogadas dentro de la música para instrumento solista y acompañamiento de orquesta. La fecha exacta de su composición no se conoce con precisión, según Gourdet fue hacia abril de 1904, mientras que para Tranchefort fue en agosto del mismo año. El estreno en Europa de las *Danzas* fue el 6 de noviembre de 1904 en los Conciertos Colonne de París; la ejecución estuvo a cargo de Madame Lucile Wurmser-Delcourt (ejecutante de arpa cromática y alumna de Alphonse Hasselmanns 1845-1912). Madame Wurmser-Delcourt también las interpretó en Nueva York, utilizando el arpa cromática, el 28 de diciembre de 1919.

Debussy se vio posiblemente influenciado para la composición de sus *Danzas: Sacra y Profana*, por una pieza de un joven músico portugués, Francisco de Lacerda, titulada *Danses sacrées*. Esta obra fue escrita para participar en un concurso convocado por *La Revue musicale*, donde obtuvo el primer lugar. Fue publicado en una reducción para piano el tercer movimiento de esta pieza, *Danse du voile*, en abril de 1904 en el suplemento de *La Revue musicale*. Debussy destacó en esta obra la firmeza de ritmo y la frescura de su inspiración. Debussy tuvo oportunidad de invitar a Lacerda a su casa, donde le externó su deseo de utilizar parte del material temático para una composición propia.

En la *Danza Sacra* Debussy redescubre algunos elementos ya utilizados por él en *Pelléas y Mélisande*, su carácter ritualístico y poco amistoso. Está escrita en el modo Dórico sobre un ritmo ternario, la *Danza Sacra* (re menor) tiene la forma ABA; la primera A emplea una melodía pentáfona con uso de acordes paralelos (compases 1-36), la parte B utiliza una escala hexáfona con un cambio en el material melódico, empleando tonos enteros y estructura de acordes paralelos, pero ahora disminuidos (compases 37-68). Para concluir regresa al tema A abreviado, el cual da pie a la *Danza Profana* (compases 69-87).

En la *Danza Profana* se ve la presencia de sus obras sinfónicas, *La mer* “Falla ha visto en el segundo tema de esta pieza la influencia de ciertas inflexiones del cante jondo.” La *Danza Profana* (Re Mayor) está escrita en modo Lidio, es de carácter más vivo, en ritmo ternario, como el vals, donde su espíritu profano radica en el ritmo y armonía empleados, más que en lo rápido del movimiento. Está escrito a modo de rondó, con la exposición del tema (compases 1-22) realizada por la orquesta y una serie cinco repeticiones. La presentación de cada nueva repetición presenta cambios, ya sea en “la orquestación, en la armonía, la repetición ó supresión de frases (o parte de una frase), o ligeros cambios en la melodía del rondó mismo.”

La crítica a las *Danzas* no se hizo esperar, recibiendo algunos comentarios que la consideraban una obra que, al igual que otros trabajos de Debussy, tenía “...(sic) la misma profusión de singularidades armónicas...(sic) algunas veces francamente desagradables.” (Gabriel Fauré 1845-1924).

### **Sonatina para arpa**

***Alberto Evaristo Ginastera*** (1916-1983)

Alberto Ginastera compone esta *Sonatina* a la edad de 24 años, en el año de 1938, junto con su composición *Cantos del Tucumán* (para voz, flauta, violín, arpa y dos cajas indígenas) con poesía de R. Jijena Sánchez.

La *Sonatina* de Ginastera está dedicada al arpista de origen italiano Augusto Sebastiani, quien llegó a Argentina hacia 1913 y decide radicar definitivamente en este país en 1914. Sebastiani es nombrado en 1916 Arpista Principal en el Teatro Colón, adquiriendo un lugar muy importante dentro del desarrollo del arpa en Argentina.

En julio de 1940, la Municipalidad de Buenos Aires le confiere a Ginastera un premio por su *Sonatina para arpa*, junto a la premiación de *Panambi*, galardonada por la Comisión Nacional de Cultura.

La *Sonatina para arpa*, a pesar de ser una obra que ha tenido una amplia aceptación tanto por la comunidad arpística como por el público, permanece inédita, dado que el mismo Ginastera decidió retirarla de su catálogo. Sebastiani guardó un manuscrito de la obra, que tiempo después fue conocida por sus alumnos, quienes conservaron la partitura.

La *Sonatina para arpa* es una pieza escrita en tres movimientos: *Preludio*, *Aria* y *Toccata*.

## **Gabriela**

Fantasía para arpa

***María Luisa Solórzano Marcial*** (1962)

Maria Luisa Solórzano compone “*Gabriela*” (fantasía para arpa), gracias a la invitación realizada por la arpista Lidia Tamayo para participar en el Concurso de Composición convocado en el marco del Segundo Encuentro Latinoamericano de Arpa (SELdA) en el año de 1995, obteniendo el tercer lugar. Estuvo asesorada por el compositor Arturo Márquez y la maestra Lidia Tamayo. Es la primera obra compuesta por Solórzano para arpa. Fue compuesta en el año de 1995, y se estrenó en el Teatro Francisco Javier Clavijero, en el Puerto de Veracruz, Veracruz, el 16 de mayo de 1995, por la arpista Guadalupe Fabiola Corona Pérez, dentro de dicho Encuentro. Además se presentó en otros foros de la ciudad de México, como la Sala Angélica Morales de la Escuela Superior de Música y la Sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música. Está dedicada a su amiga Gabriela Mendoza Quiroz. Es una obra de carácter descriptivo, trata de reflejar emociones y va desde un carácter melancólico al travieso, pasando por lo misterioso.

## **Conclusiones**

En conclusión, el material aquí presentado representa una muestra de las posibilidades técnicas del arpa de pedales, donde su desarrollo ha permitido su integración al universo sonoro de la actualidad. Cada ejemplo muestra la capacidad que tiene el arpa de manifestar los diferentes estilos de creación musical, teniendo un carácter muy propio y representativo del arpa.

Existen algunos elementos técnicos que dan una personalidad característica que en gran medida han permitido el desarrollo y perdurabilidad del arpa en la actualidad. Recursos como el poder enarmonizar sonidos, los glissandi, tocar notas en PDLT, con armónicos, étouffez, de forma natural. Todos estos recursos dan una riqueza sonora que pocos instrumentos poseen, permitiendo a los actuales compositores tener un abanico de posibilidades que pueden emplear para sus creaciones.

El estudio de obras como las presentadas en este trabajo, me permitió tener una visión más completa de las posibilidades melódicas, rítmicas y en general acústicas del arpa. Cada obra significó un acercamiento a los estilos musicales que, en gran medida me enriquecieron para lo que será mi quehacer musical fuera de este recinto académico.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAL Y GAY, Jesús.** 1962. *Claudio Debussy*. México. Difusión Cultural/ UNAM.
- BUTT, John.** 2000. *Vida de Bach*. España. Cambridge University Press.
- CON-CUERDA A.C.** 1997. *Primer Encuentro Nacional de Arpa*. México, Con-Cuerda A.C.
- COPLAND, Aaron.** 1955. *Cómo escuchar la música*. México. Fondo de Cultura Económica.
- CHRISTOPH, Wolff.** 2000. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*. USA. W. W. Norton & Company.
- CHWIATKOWKI, Jerzy.** 1996. *The Da Capo Catalog of Classical Music Compositions*. USA. Da Capo Press. Inc.
- DE COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián.** 1995. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. España. Editorial Castalia, S. A.
- FERCHAULT, Guy.** 1955. *Claudio Debussy*. España. Gráficas C.I.O.
- FLORES MIJANGOS, Ricardo.** 2006. *Entrevista realizada a la compositora María Luisa Solórzano Marcial*. México
- GEIRINGER, Karl.** 1982. *Johann Sebastian Bach. La culminación de una era*. España. Altalena Editores, S. A.
- GOLÉA, Antoine.** 1987. *Enciclopedia Larousse de la Música Vol. 4*. España. Argos Vergara.
- GOURDET, Georges.** 1976. *Debussy*. España. Espasa-Calpe, S.A.
- KOLNEDER, Walter.** 1996. *Guía de Bach*. España. Alianza Editorial, S.A.
- LAUREL FERGUSON, Joan.** 1988. "Francisco de Lacerda and Claude Debussy's. Danses: sacrée et profane". *The American Harp Journal*. American Harp Society. Vol. 11, No. 4, Winter, 1988
- LÉNARS, Renée.** 1991. "The Chromatic Harp and Its Technique". *The American Harp Journal*. American Harp Society. Vol. 13, No. 1, Summer, 1991
- LESTER, Joel.** 1999. *Bach's Works for Solo Violin. Style, structure, performance*. USA. Oxford University Press.
- MAYER-SERRA, Otto.** 1947. *Música y Músicos de Latinoamérica Vol. 4*. México. Editorial Atlante, S. A.
- MÉNDEZ, Marcela.** 2004. *Historia del arpa en la Argentina*. Argentina. Editorial de Entre Ríos.
- MÉNDEZ, Marcela.** 2002. "The Sonatina by Alberto Ginastera". *World Harp Congress Review*. Vol. VIII, No. 1.
- MOULTON-GERTIG, Suzanne.** 1992. "A Choice Or a Bitter Fruit: Contemporary Criticism of the Danses by Debussy". *The American Harp Journal*. Vol. 13, No. 4, Winter, 1992
- PALISCA, Claude V.** 1968. *La Música del Barroco*. Argentina. Editorial Victor Leru

- POWELL, Maurice.** 1976. "Spohr and the Harp". *United Kingdom Harpists Association*. Magazine No 40, September
- RANDEL, Michael.** 1997. *Diccionario Harvard de Música*. España. Alianza Editorial, S.A.
- RENSCH, Roslyn.** 1989. *Harp & Harpists*. Gran Bretaña. Indiana University Press.
- RODRÍGUEZ ALVAREZ, Concepción Mabel.** 1998. *Concierto Didáctico "La Música para arpa de Claude Debussy"*. México. ENM, UNAM.
- ROMERO LOPEZ, Roberta.** 2001. *J. S. Bach. Partita en re menor; W.A. Mozart. Concierto para violín No. 3; Ch. De Bériot. Concierto para violín No. 7; Pedro Valdés Fraga. Romanza sin palabras*. México. ENM, UNAM.
- SADIE, Stanley.** 1992. *The New Grove Dictionary or Opera*. USA. The Macmillan Press Limited.
- SANDVED, Kjell B.** 1962. *El Mundo de la Música. España*. Espasa-Calpe, S. A.
- SANFORD TERRY, Charles.** 1963. *The Music of Bach*. USA. Dover Publications, INC.
- SCHWEITZER, Albert.** 1955. *J. S. Bach. El músico-poeta*. Argentina. Ricordi Americana, S. A.
- SOBRINO, José.** 2000. *Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical*. México. Secretaría de Cultura de Jalisco.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola.** 1972. *Alberto Ginastera en cinco movimientos*. Argentina. Editorial Victor Leru.
- TAMAYO, Lidia.** 2000. *El arpa de la modernidad en México: sus historias*. México. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
- TRANCHEFORT, François-René.** 1989. *Guía de la música de Cámara*. España. Alianza Editorial, S. A.
- TRANCHEFORT, François-René.** 2002. *Guía de la música Sinfónica*. España. Alianza Editorial, S. A.

## DISCOGRAFÍA

- BOYD, Malcolm.** 1996. *BACH Sonatas & Partitas for Violin*. Alemania. Deutsche Grammophon. [CD]
- BRENNAN, Juan Arturo.** 1994. *Ángel Padilla Crespo Harp*. USA. SUNY Purchase. [CD]
- FLEURET, Maurice.** 1969. *French Music for the Harp*. USA. Ángel. [CD]
- HARDEN, Ingo.** 19??. *Nicanor Zabaleta*. Alemania. Deutsche Grammophon. [LP]
- HARRISON, Max; GIRARDI, Michele; GOUSSET, Bruno.** 1995. *Debussy Clair de lune, Musique romantique pour harpe, Naoko Yoshino*. Alemania. Philips. [CD]
- LEON, Georges.** 19??. *Olga Erdeli*. Francia. Le Chant du Monde. [LP]
- SCHWARZ, Boris.** 1975. *Bach Sonaten und Partiten für Violine Solo*. Alemania. Deutsche Grammophon. [CD]

## **PARTITURAS**

**BACH-GRANDJANY.** 1970. *Etudes for Harp. Selected from Bach Sonatas and Partitas for unaccompanied violin.* USA. Carl Fischer, Inc.

**DEBUSSY, Claude.** 1904. *Danses. I. Danse sacrée. II Danse Profane. pour harpe chromatique ou harpe à pédales ou piano avec accompagnement d'orchestre à cordes. transcription pour harpe et piano.* Francia. Editions Durand

**GINASTERA, Alberto.** *Sonatina.* Inédita

**SPOHR, Louis.** *Fantasie c – moll für Harfe op. 35.* Salvi Publications

**SOLORZANO MARCIAL, María Luisa.** *Gabriela.* Inédita