

## SUMARIO

- # **Presentación de AEDA**
- # **Conciertos**
- # **Novedades en CD y partituras**
- # **Entrevista**
- # **Artículos**

## # PRESENTACIÓN DE AEDA

La Asociación Española de Arpistas (AEDA) nace con la finalidad de reunir tanto a profesionales del arpa como estudiantes o aficionados.

La idea surgió de la necesidad de tener un punto de encuentro entre los arpistas de España para aunar experiencias y esfuerzos, compartir información, novedades y realizar un encuentro anual con conciertos, talleres, conferencias, mesas redondas y clases magistrales impartidas por relevantes intérpretes.

### ¿Para qué hacerse socio de AEDA?

#### -Alumnos y amantes del arpa:

- # Para poderse beneficiar de muchas actividades gratuitas o a precios reducidos (conciertos, talleres, jornadas, master-classes, etc);
- # Para recibir dos newsletter al año con artículos, juegos y concursos sobre el arpa;
- # Para recibir información interna (arpas de segunda mano, anuncios de conciertos y clases magistrales);
- # Para participar en los concursos de la asociación y ganar premios especiales (CD, entradas, accesorios, etc)

#### -Profesionales:

- # Para formar parte de la red de arpistas españoles y obtener una mayor visibilidad como profesional en España.
- # Para poder presentar vuestro trabajo artístico durante las jornadas de la asociación y ayudar a fomentar el dinamismo en la comunicación entre arpistas.
- # Para establecer colaboraciones entre clases y centros docentes.
- # Para poder elegir actividades culturales ofertadas de manera gratuita por la asociación en vuestro centro.
- # Para recibir información interna (arpas de segunda mano, artículos, cds, etc) y dos newsletter al año con artículos de investigación, últimas apariciones de CD, conciertos, etc.
- # Para beneficiarse de precios reducidos en los eventos de la asociación.

¡No dudes más y únete a nosotros! Te esperamos.

**Para inscribirte como socio AEDA tan solo tienes que rellenar el formulario en la web de AEDA. Las cuotas establecidas (40€ para profesionales y 15€ para estudiantes) son anuales y se renuevan cada año en el mes de mayo.**

Si quieres seguir recibiendo los newsletter de AEDA y noticias del mundo del arpa en España, puedes asociarte en: <http://www.asociaciondearpistas.org>

## # CONCIERTOS

### NOVIEMBRE 2016

**Día 14.** 18h. Audición de la clase de arpa de Christine Icart y Elisabeth Colard. Repertorio y música de cámara. MUSIKENE, Conservatorio Superior del País Vasco (San Sebastián)

**Día 26.** 17h. Concierto para arpa y orquesta, Carl Ditters von Dittersdorf. Solista: Rosa Diaz Cotan, Director: Daniel Stratievsky. Orquesta Filarmónica de Nuevo Brandenburgo. Konzertkirche Neubrandenburg.

**Día 27.** 19h. Oratorio de Navidad, Camille Saint-Saens. Solistas: Rosa Diaz Cotan, Cantoral de San Juan, Collegium Canticum. Director: Christian Stähr. St Johannis-kirche.

### DICIEMBRE 2016

**Día 6.** 19h. Oratorio de Navidad, Camille Saint-Saens. Solistas: Rosa Diaz Cotan, Cantoral de San Juan, Collegium Canticum. Director: Christian Stähr. St Bartholomaei-kirche.

**Días 16.** Recital de arpa. José antonio Domené. Obras de Mozart, Spohr, Ginastera, Soto, Britten, Parish-Alvars. Ciclo M'Clàssics. L'Enrajolada; Martorell (Barcelona).

**Día 18.** 15h. Concierto para arpa y orquesta, Carl Ditters von Dittersdorf. Solista: Rosa Diaz Cotan, Director: Daniel Stratievsky. Orquesta Filarmónica de Nuevo Brandenburgo. Kulturscheune Bollewick

**Día 22.** Britten 'A Ceremony of Carols', Suite for harp. José Antonio Domené, arpa. Pueri Cantores de la Catedral de Menorca; Cristina Álvarez Melis, directora. Catedral de Ciutadella (Menorca).

### FEBRERO 2017

**Día 10.** 18h. Audición de la clase de arpa de Christine Icart y Elisabeth Colard. Repertorio, música de cámara y transcripción. MUSIKENE, Conservatorio Superior del País Vasco (San Sebastián)

### MARZO 2017

**Día 11.** Puertas abiertas de MUSIKENE, Conservatorio Superior del País Vasco (San Sebastián) Presentación generale de Musikene, clases públicas de las clases de arpa, clases para los estudiantes que tienen como proyecto presentarse en Musikene. Clases con Christine Icart, Elisabeth Colard y Bérangère Sardin.

**Día 30.** 18h. Audición de la clase de arpa de Christine Icart y Elisabeth Colard. Repertorio, música de cámara y transcripción. MUSIKENE, Conservatorio Superior del País Vasco (San Sebastián)

### ABRIL 2017

**Días 29 y 30.** Fin de semana fiesta del arpa (clases magistrales, talleres, conciertos, escenas abiertas, presentación de la Pop'Harpe una arpa de cartón artesana. MUSIKENE, Conservatorio Superior del País Vasco (San Sebastián)

## # NOVEDADES EN CD, LIBROS Y PARTITURAS

CD

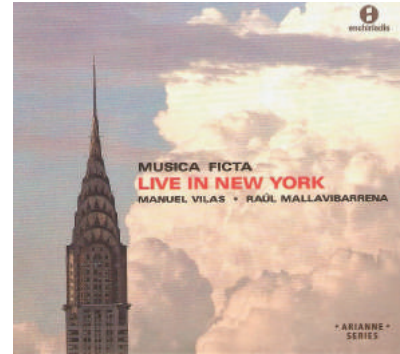
### LIVE IN NEW YORK: Columbus: La puerta del Nuevo Mundo

Música Ficta

Manuel Vilas, arpa barroca - Raúl Mallavibarrena, director

Enchiriadis EN 2039

Del programa 'Columbus: La puerta del Nuevo Mundo' el grupo Música Ficta, junto con el arpista Manuel Vilas y bajo dirección de Raúl Mallavibarrena recogen, en un excelente directo de un concierto ofrecido el 27 de febrero de 2014 en la sala de los Sorolla de la Hispanic Society de Nueva York, una variada selección de piezas del interesantísimo repertorio colonial americano.



En este repertorio se muestra el gran poder de influencia de la música española en los pueblos indígenas de los Virreinos de Nueva España y Perú, debido no sólo a su muy buena recepción, sino a la fusión de lenguas, ritmos y manera de interpretar propias que llegarían a ser de una gran aportación a esta música. Todo ello, sumado a la influencia rítmica y melódica de la música de los esclavos africanos traídos a trabajar a estas colonias dio como fruto uno de los más grandes ejemplos de mestizaje que queda plasmado excelentemente en este disco que extraordinario.

Piezas anónimas y de compositores como Gaspar Fernández, Juan de Araujo, Juan Pérez de Bocanegra, Lucas Ruiz de Ribayaz, Juan Gutiérrez Padilla y Juan García de Céspedes encuentran en el grupo Música Ficta, con las voces de las sopranos Rocío de Frutos y Lore Agustí, las contraltos Ana Cristina Marco y Elena Sánchez-Elordi, los tenores Víctor Sordo y Ariel Hernández y los bajos Manuel Torrado y Carmelo Cordón un exquisito vehículo de expresión en colores, musicalidad y dicción, muy bien dirigidos por su director Raúl Mallavibarrena.

Mención aparte merece el arpista Manuel Vilas, que interpreta al arpa de dos órdenes una sensacional Española de Ribayaz, que es una de las gemas de este CD.

Cierra el disco, como extra, Cumbées de Santiago de Murcia con la colaboración de Rafael Bonavita a la guitarra barroca.

José Antonio Domené

#####

### LILY LASKINE: Complete Erato and HMV Recordings

Lily Laskine, arpa

Erato 0825646310630 14Cd

Lily Laskine: Complete Erato and HMV Recordings supone una edición sin precedentes dedicada a un instrumento tan poco habitual como es el arpa. El sello Erato no podía haberlo hecho mejor y reúne en esta caja los nada menos que 14 discos que la legendaria arpista francesa grabó, en su mayoría para este sello, y otros prestados por EMI.



Lily Laskine, que fue alumna de Alphonse Hasselmans, gozó de una carrera verdaderamente revolucionaria, llegando a ser la primera mujer arpista en tocar en la Ópera de París durante los difíciles años de la Primera Guerra Mundial, así como en otras formaciones orquestales Lamoureux, Koussevitzky y Walther Straram. Fue arpista fundadora de la Orquesta Nacional de Francia y arpista de la Comédie-Française, a la vez que ocupó la plaza del Conservatorio de París como profesora entre 1948 y 1958. Trabajó con los mejores directores y compositores de su tiempo, incluidos Toscanini, Bruno Walter, Furtwängler, Strauss o Ravel. Además de haber formado dúo con varios de los instrumentistas más célebres de su generación, como Marcel Moyse o Jean-Pierre Rampal, Laskine colaboró con las estrellas más reconocidas de la canción francesa, tales como Piaf, Chevalier o Sardou.

La primera grabación de Laskine para Erato fue en 1958, a sus 65 años, con el Concierto para flauta y arpa de Mozart, junto a Rampal; obra que volverían a grabar cinco años después en stereo convirtiéndose en el disco de música clásica más vendido de todos los tiempos en Francia. La última grabación de la arpista data de 1981.

Acompañada de músicos de la talla de Yehudi Menuhin, Jean-Pierre Rampal, Maurice André, Marie-Claire Alain, Bernard Kruysen, Jean-François Paillard, Sir Thomas Beecham, Jean Martinon o André Jolivet, esta colección presenta un completo recorrido no sólo por la carrera de Laskine sino por el repertorio arpístico más relevante, pasando por los conciertos, obras para arpa sola, música de cámara y dúos de compositores clave del repertorio como Händel, Mozart, Naderman, Boieldieu, Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Fauré o Damase, así como transcripciones y otras obras originales menos comunes de Vivaldi, Rossini, Bochsá, D'Almivare, Duvernoy, Garat, Gossec o Jadin.

Así pues, esta caja constituye un verdadero tesoro que ningún melómano debería perderse.

José Antonio Domené



## # ENTREVISTA

### Véronique Musson-Gonneaud, creadora de la Pop'harp, una arpa de cartón artesana.

#### ¿Quién eres?

Soy arpista, especializada en las arpas antiguas, lo que abarca muchos tipos de arpas y repertorios muy distintos desde la Edad Media hasta las primeras arpas con pedales.

#### ¿En pocas palabras, cual es tu carrera?

De niña estudié el arpa moderna y descubrí la música antigua en manos de músicos cuya visión de esta música era muy abierta, rigurosa y creadora al mismo tiempo, como también era el caso en la música antigua. Quise empezar a tocar el arpa barroca pero este instrumento se redescubrió a principios de 1990 y era muy pronto para poder estudiarlo. Después de realizar estudios de filosofía y de Árabe, encontré a Françoise Johannel y un instrumento con el que estudiar, y me dediqué íntegramente a esta pasión. Entré en el CNSM de Lyon en la clase de Eugène Ferré (todavía no había clase de arpa antigua) en 1997, donde toqué mucha música del renacimiento, medieval y barroca y seguí mis estudios durante 4 años con la gran Mara Galassi en Milán especializándome en arpa barroca y después en el arpa de simple movimiento.



crédit photo Jérémie WACH-CHASTE

**¿Qué es una Pop'Harpe?** Es a la vez el nombre del arpa de cartón que hemos inventado, el nombre del proyecto y el nombre de nuestra asociación. El arpa de cartón está compuesta de un cuadro de madera, de cuerdas en hilo de pesca, y de una caja de resonancia también de cartón.

#### ¿De donde viene el proyecto Pop'Harpe?

La Pop'Harpe comenzó como una asociación nacida en 2010 en Ivry-sur-Seine que monté con alumnos: mi proyecto consistía en mejorar las arpas de cartón, invento que originalmente desarrolló Dennis Waring. Este proyecto resultó de una hipótesis: la de poder concebir un instrumento muy barato sin usar las técnicas de construcción y los materiales tradicionales pero cuidando al máximo (el plan de cuerdas). Quería al principio ver si con cálculos muy precisos podría llegar a equilibrar sus características de forma que siga existiendo un compromiso sobre todo el resto, ésta sería la única forma de bajar los precios. Los cálculos los sé hacer pero no sé nada de bricolage y fabricación. Sin embargo, el padre de una alumna y amigo que se dedica a la carpintería, vino a decirme que quería construir un arpa. Para un enamorado de la madera, al principio no le gustó mucho la idea de trabajar con cartón pero al final le convenció. Hicimos varios intentos, muchos experimentos, a nuestro ritmo y buscamos soluciones técnicas para que funcionara. ¡De aquí que nos volvimos muy amigos! Viendo los resultados, poco a poco nos hemos puesto a imaginar proyectos cada vez más ambiciosos alrededor del arpa:

- Al principio imaginaba el arpa de cartón como sustituto de un arpa gótica para abordar la música medieval y renacentista. Era más adaptada que un arpa celta y permitía a la gente el no comprar directamente un instrumento de luthier, arpa que impone un repertorio en particular. Las arpas antiguas son una familia muy variada y un principiante no sabe todavía qué repertorio va a querer tocar. El arpa de cartón permite abordar el tocado y las bases, y también volver a sentir las mismas sensaciones que las que encontramos al tocar un arpa antigua. Permite que la gente pueda experimentar y elegir el instrumento y el luthier que prefiera más tarde.

- Después como a los arpistas modernos que conozco les gustaban el sonido y al cabo de un tiempo no les molestó tanto la tensión de las cuerdas, decidimos en 2014 hacer otro modelo con más graves y pudiendo afinarla como un arpa celta, o añadiendo una o dos cuerdas por octavas como se hacía en las arpa de simple movimiento durante renacimiento.

- Pero la fabricación no es el objetivo principal del proyecto: aquél consiste en dar acceso al arpa al mayor número de personas y de enseñar las diversas facetas de nuestro instrumento: el arpa es muy plural, existen muchas variantes, pero solo un público reducido conoce al arpa de doble movimiento o el arpa celta.

- Ahora quiero orientar el trabajo en las arpas simples (sin dobles cuerdas y sin mecánica), su sitio en la historia, y dar acceso tanto a los profesores como a los alumnos a las técnicas de arreglos para tocar un máximo repertorio posible. El arte de apropiarse de los repertorios ha desaparecido desde hace más de un siglo, ya no enseñamos a los alumnos a esquivar un problema debido a los límites del instrumento. Siempre esperamos demasiado de los editores y arreglistas quienes nos hace el trabajo y nos vuelven dependientes de los escritos. Ya no sabemos hacer música con un instrumento rudimentario.

Estoy convencida de que el arpa de cartón puede ser mucho más que un simple instrumento para empezar o iniciarse en él: sus límites (los semitonos particularmente) nos pueden enseñar mucho. Hemos perdido el buen hacer que siempre ha existido, y que ya no existe nada más que en la música tradicional. Sin embargo es por la apropiación de los lenguajes, de códigos muy simples de escritura que volvemos realmente músicos libres y autónomos. Y esta forma de pensar la podemos desarrollar en nuestros alumnos desde los primeros niveles.

#### ¿Has encontrado muchos obstáculos en el proceso de creación de este arpa?

Mucho tiempo, muchos intentos, pero no hemos contado los obstáculos... Hemos tenido dificultades técnicas: siempre hemos intentado simplificar y optimizar la fabricación, por lo tanto hemos ido dando pasos buenos y pasos en falso en los montajes... y aún así ¡no está acabado! Es un trabajo pero es también un juego!

Lo más difícil es lo que estamos viviendo a partir del Concurso Lépine: contestar a una pregunta vertiginosa, que nos ha caído encima de repente, quedándonos en el cuadro asociativo. No somos empresarios, tenemos que aprender muchísimo para montar el proyecto y contestar al entusiasmo que hemos suscitado. Pero hemos hecho esto muy generosamente porque el entorno asociativo es muy importante para nosotros.

El proyecto no hubiera podido existir si hubiéramos hecho lo contrario, con un business plan... para ser inventivo y para crear hace falta sentirse libre, y sin duda también tener una pizca de locura. La parte humana es primordial, es lo que nos motiva: conocer gente nueva, los intercambios, y todas las cosas que hacen posibles el funcionamiento del cursillo. Para que el proyecto sea viable económicamente, para que las arpas sean baratas y además fabricadas en Francia, nos dimos cuenta de que no era posible fuera del entorno asociativo. Este entorno va a permitir también dar trabajo a estudiantes que formamos para animar los cursillos.

Los aspectos administrativos no siempre han sido fáciles pero hasta ahora siempre hemos encontrado ayuda.

**¿A quien se destina esta nueva arpa?**

¡A todo el mundo!

**¿Qué tipo de repertorio se puede tocar en la Pop'Harpe?**

Indudablemente medieval, tradicional, y para el resto, depende de la afinación que elijamos y de los objetivos que tenemos (aprender a arreglar... ) y sobre todo de la mentalidad que tengamos y así podremos abarcar más repertorio del que nos pensamos. Pero hay que trabajar en ello. He empezado un trabajo sobre John Parry y Diego Fernández de Huete. Por ejemplo, hay obras bastante difíciles que funcionan muy bien. Tenemos también grandes proyectos de encargos de obras contemporáneas para conjunto de 3 a 5 Pop'Harpes. El compositor Sébastien Béranger ya nos ha compuesto una obra para la Pop'Harpe

**¿Al principio de esta aventura, pensabas que el Pop'Harpe tendría tanto éxito?**

Si, a partir del momento en el que he visto que la hipótesis de base (favorecer el plano de cuerda) funcionaba, estaba segura. Pero tenía tanto miedo de estar desbordados que hemos guardado las cosas para nosotros durante casi 6 años porque pensábamos que no íbamos a poder hacer nada más que eso. Hemos decidido en la primavera pasada hacer conocer nuestro trabajo porque ya teníamos, por el boca a boca, demasiadas solicitudes a las que ya no sabíamos como contestar. También teníamos miedo de que nos robaran el proyecto: no queremos que quede en otras manos, en un proyecto comercial en el que todas nuestras bonitas ideas y mi proyecto musical y pedagógico desapareciera. Entonces hemos esperado a estar listos para lanzar todo para que el público no vea solo un objeto a comprar sino todo lo que va alrededor. De este modo hemos tenido que inventar tanto el instrumento como el funcionamiento del sistema de difusión.

**¿Será la Pop'Harpe comercializada por uno de los fabricantes de arpa ya existente?**

No, en todo caso, no este modelo, ni ahora. Y sobre todo no queremos profundizar sobre el tema de los factores que hacen un magnífico trabajo. Al contrario, queremos incitar a la gente a tener más contacto con el arpa y llevar nuevo público a los luthiers.

Para que el Pop'Harpe actual sea barata hay que fabricarla con nosotros en un cursillo: hay que comprometerse un poco. Ya tenemos muchas citas previstas para este año en Europa y estamos construyendo las herramientas para que este funcionamiento pueda durar y multiplicarse. La idea es la de estar acogidos por clases, asociaciones, escuelas, festivales y la de funcionar en colaboración. Si tuviésemos que comercializar las arpas de cartón, costarían más bien 400 o 500 euros, mientras ahora la construimos en un cursillo por 250 ~ 300 en total. Habría muchos gastos, y el montaje no sería lo mismo. No vale la pena, más vale comprar una bardica: está bien, suena bien, es madera y es robusta.

**¿Después de la Pop'Harpe, tienes otros sueños revolucionarios para el mundo del arpa?**

(Risas) Seguiría la misma idea, es decir sin dissociar todos los aspectos del proyecto: fabricación, reflexión sobre el uso, preocupación de apropiación, bricolaje, pedagogía y música!!!!

Para empezar tenemos ganas de dar acceso al público a muchas cosas: herramientas para arreglar partituras, herramientas de cálculos para las cuerdas, probablemente a partir del año próximo. Cosas que puedan ser útiles para todas las arpas simples.

Después, quizás un nuevo modelo para contestar a solicitudes pertinentes para mejorar ciertos aspectos incompletos en este modelo ya existente. Pero nos hace falta un poco de tiempo.

*Christine Icart - Traducción: Alexandra Delorme y Luis Ríos Delgado*

## # ARTICULOS

### **Un nuevo edificio para Musikene, el Centro Superior de Música del País Vasco**

Musikene es el Centro Superior de Música del País Vasco, creado por el Gobierno Vasco en el curso académico 2001-2002 para impartir las Enseñanzas Superiores de Música. Es un centro que apuesta por una enseñanza de calidad que garantiza la calificación profesional en los ámbitos relativos a la interpretación, la composición, la dirección y la pedagogía. Su objetivo primordial es proporcionar al alumnado un adecuado bagaje formativo que facilite su inserción en el mundo laboral. El Palacio Miramar de Donostia-San Sebastián fue la sede principal de Musikene hasta junio 2016. Desde septiembre 2016, Musikene cuenta con un magnifico edificio propio en la Plaza Europa, frente al campus universitario de la UPV-EHU en Donostia-San Sebastián. Se trata de una sede diseñada especialmente para la enseñanza superior de música y que además de aulas, despachos y la Mediateca, alberga un auditorio.



El traslado a este nuevo edificio nos permite imaginar nuevos proyectos como la proposición de un fin de semana integralmente dedicado al arpa en las fechas del sábado 29 y domingo 30 de abril 2017. Este encuentro está abierto a todos los aficionados del arpa: profesores, jóvenes alumnos de grado medio y estudiantes en conservatorios superiores.

**Contenido del fin de semana:**

\*Clases de repertorio solístico de arpa con Christine Icart, taller de descubrimiento del arpa en la orquesta con Elisabeth Colard, taller de descubrimiento del arpa antigua con Bérengère Sardin.

\*Presentación de un arpa revolucionaria: la Pop Harpe.

\*Además de las clases y de los talleres, están previstos varios conciertos de arpa y música de cámara y proponemos escenas abiertas a los arpistas participantes al encuentro.

Condiciones: todos los talleres, clases, conciertos son gratuitos, no obstante se pedirá una participación para los gastos al momento de la inscripción.

Para cualquier pregunta dirigirse a Christine Icart [cicart@musikene.net](mailto:cicart@musikene.net) y Elisabeth Colard [ecolard@musikene.net](mailto:ecolard@musikene.net)  
Mas detalles del encuentro al principio del año 2017.



**“...Pero ¿quién ha escrito una cosa semejante? ...” \*  
(Reflexiones sobre una obra maestra de la literatura para arpa)  
Gabriella Dall’Olio, Septiembre del 2014 copyright**

*\*Comentario de Madame Tournier tras haber escuchado la Sonata de Paul Hindemith interpretada por un alumno del conservatorio de París, de la clase de Marcel Tournier.*



En primer lugar quisiera indicar que la finalidad de este artículo no es proporcionar luz sobre nuevos materiales o nuevos descubrimientos, sino sobretodo compartir reflexiones y perspectivas personales sobre una obra central de la literatura para arpa y tan importante para nosotros como intérpretes y defensores de la música en la que creemos.

La música se hace viva cuando interpretamos una obra de la cual estamos a menudo lejanos temporal, cultural y geográficamente. La investigación histórica puede ayudar a colocar al autor y a su obra en el contexto, pero el modo en que leemos la información puede variar y es fundamentalmente personal: damos nuestra voz a los compositores a los que seguimos y nuestra perspectiva, como profesores e intérpretes, puede influir en los demás, pero quisiera demostrar que esto es raramente un proceso objetivo. Los hechos pueden ser leídos de modos diversos y dar resultados distintos: como sucede con la Ciencia, así ocurre en la Música.

**Contexto**

Paul Hindemith compuso una sonata para casi cada instrumento y, en algún caso, más de una (compuso 8 para viola). La hermosa e inolvidable Sonata para arpa, compuesta en 1939, está dedicada a Clelia Gatti Aldrovandi (1901-1989), arpista y esposa del crítico y musicólogo Guido Gatti. La Sonata tiene tres movimientos y sigue un esquema poco común: Rápido - Rápido - Lento. Desafortunadamente se sabe relativamente poco de la colaboración entre el compositor y la arpista. En la correspondencia existente de Hindemith, la referencia fundamental a la composición de la Sonata se encuentra cuando describe su cita programada con una arpista italiana, a la que esperaba someter el manuscrito terminado para su verificación<sup>1</sup>. Si bien la arpista no está nombrada en la carta, se supone que era Clelia Gatti-Aldrovandi, a la que la obra está dedicada. La posición de esta Sonata es un tributo al compositor, que no había creado todavía una obra para arpa sola. Nótese también que no era fácil satisfacer a Aldrovandi, famosa por ser “disciplinada, organizada, [...] exigente y autoritaria [requiriendo] total conformidad con sus preceptos”<sup>2</sup>

**Mi viaje con la Sonata**

Muchas cosas se han dicho sobre esta célebre Sonata, algunas basadas en hechos, otras sobre tradición oral y sobre informaciones pasadas de voz en voz, algunas de las cuales se veían modificadas parcialmente cada vez. Tal y como sucede con muchas obras del repertorio del cualquier otro instrumento, algunas tradiciones han aparecido sobre el modo en el que ésta debería ser interpretada. Pero algo ha estado siempre ante nuestros ojos y nuestros oídos y me pregunto cuántos de nosotros lo hemos notado verdaderamente. Y así llego a mi primera observación:

Aprendí la sonata por primera vez en 1986, durante mis estudios en Italia. En esa época mi profesora insistía para que llevase en el primer movimiento el pulso de  $\frac{3}{4}$  que, debo decir, no resultaba nada natural, y recuerdo la necesidad de tener que estudiar mucho más de lo habitual para conseguir mantener el fraseo según la indicación del compás. Más tarde, en el año 2000, cuando grabé la pieza en disco como recital solista para la casa discográfica Claves (que seguidamente consiguió el premio 5\* Diapason), llegué a suponer que lo que tocaba era lo correcto.

<sup>1</sup> Carta a Willy Strecker, con fecha 29 Noviembre 1939, *Selected Letters of Paul Hindemith* (ed. Geoffrey Skelton)

<sup>2</sup> Wenonah Milton Govea *19th and 20th Century Harpists: A Bio-critical Resource*

### El tema del Tiempo: el Primer Movimiento

Este “status quo” terminó cuando comencé a enseñar la Sonata. Cuando trabajaban el primer movimiento, todos mis alumnos se encontraban con mi mismo problema, es decir mantener el pulso en tres. Y pensé: y si el movimiento no fuese en 3/4, como sugiere la indicación del compás, sino que siguiera en cambio un ritmo mucho más libre, principalmente en 3, pero no siempre?

El movimiento está claramente señalado como 3/4. Sin embargo, vale la pena mencionar que, aunque no hay alteraciones en la armadura, empieza y termina con un acorde de Sol bemol mayor. Aunque no se puede afirmar que el movimiento sea en Sol bemol mayor, y la falta de clara relación entre la tónica y la dominante da como resultado una ambigüedad tonal. Esto hace que, según mi parecer, dado que la pieza presenta una ambigüedad tonal, se puede suponer que implica también ambigüedad temporal. El primer movimiento no está del todo en Sol bemol mayor y quizás no está tampoco todo en 3/4.

Estoy convencida de que la melodía de apertura (en la que se presentan los principales motivos armónicos y melódicos del movimiento) sigue un ritmo flexible, sin ninguna referencia a la barra del compás; las melodías sucesivas a veces se dilatan en líneas más largas y tienen necesidad de más tiempo para terminar. El impulso creativo ha sido organizado de modo que no sea necesario adoptar o seguir un esquema preciso. Esta perspectiva justifica también el hecho de que el segundo fragmento temático inicie en el segundo pulso del compás 7, y luego el primer pulso en el primer compás de la página 6.

El pulso del segundo tema del compás es de nuevo 3/4\* 4/4\* 3/4 (ver Apéndice 1, ejemplo 1). El resto continúa de este modo, con un ritmo general en tres que se extiende a cuatro cuando es necesario:

Compás 4: con el ritmo principal que inicia en el segundo:

3/4\* 3/4\* 4/4\* 3/4\* 3/4\* 3/4\* 3/4\* 4/4\* 4/4\*1 (fin de la exposición, segundo pulso del último compás)

La cuarta página, señalada como página 6, es especialmente interesante allí donde la frase sigue esquemas rítmicos parcialmente independientes en las dos manos y se expresa en : (ver Apéndice 1, ejemplos 2 y 3) mano derecha: 3/4\*+3/4\*; 3/4\*+3/4\*; 3/4\*4/4\* 4/4\*3/4\*3/4\*2/4\* 2/4\* 2/4 y una respiración (señalado como pausa); mano izquierda: 3/4\*3/4; 3/4\*3/4; 4/4\*4/4; 3/4\*3/4\*3/4; 2/4\*2/4\*2/4 y una respiración (señalado como pausa).

Hay que señalar que el ritmo se inicia del mismo modo en ambas voces antes de dividirse y ser luego independiente, para reencontrarse al final del tercer sistema.

Hay sólo dos compases en 2/4 en este movimiento: el primero es en realidad en 3/4, ya que en la práctica tenemos necesidad de una negra más para preparar el amplio acorde el Sol bemol mayor, y el 2/4 es un recurso retórico empleado para no retrasar el fluir natural de la frase en 3/4 (¡casi irónicamente, para el explorador del tempo!). El segundo está en la última página del primer movimiento, llevando los acordes de Sol bemol a los segundos pulsos de los últimos compases y produciendo el efecto de suspenderlos casi en el aire, dentro de la resonancia del forte apenas precedente.

### El tema del Tiempo: el Segundo Movimiento

En el segundo movimiento los glissandos no tienen barras de compás indicadas, ya que son considerados como una larga anacrusa de la siguiente sección, pero el pulso está claro aquí, guiado por el bajo de la mano izquierda, y debería ser mantenido en 3/4; resultará eficaz la ejecución del glissando bastante lenta al comienzo, con un crescendo y un acelerando hacia el final, para crear una progresión gravitacional culminante en el Sol bemol superior (el pulso sigue siendo el mismo y la velocidad oscila solo en el glissando, no en las octavas del bajo). En términos de fraseo, el segundo movimiento parece permanecer dentro de una estructura de dos compases en 3/4. Sin embargo, un análisis en profundidad de la página final del movimiento revela que aquí el sentido de agitación frenética viene creado por la reiteración de una frase que efectivamente es en 5/4, repetida tres veces en cinco compases – el mismo principio del la hemiolia (3/2), pero dilatado. Un recuerdo apropiado de campanas de iglesia que suenan, en línea con la anécdota sobre la Sonata concebida en torno a la magnífica arquitectura de la Catedral de Colonia\*\*, crea un puente tenso y frenético que insiste en el 5/4 en oposición a la indicación de tempo ternario del compás, en lo que, me parece, el único movimiento de esta sonata con un pulso constante.

\*\* (He oído contar esta historia por primera vez a mi profesora Anna Loro, que a su vez la había recibido de Pierre Jamet; otros citan como fuente a Marcel Grandjany. ¿Es algo real o bien creado por un proceso de pensamiento lógico que tiene origen en la bella poesía del tercer movimiento? Hindemith no hace referencia a esta historia en sus escritos, pero podría haber hablado de ello con alguien y luego ha pasado a Jamet y Grandjany?

A mí el primer movimiento me hace pensar en soldados en marcha, con la melodía del bajo elaborada y en cierto modo doblada con las semicorcheas insistentes de la mano derecha. Recordemos que la sonata fue compuesta en el año 1939 y Hindemith había tenido que dejar apresuradamente Alemania junto a su mujer judía para alejarse del peligro de Hitler y refugiarse en suiza).

### El tema del Tiempo: el Tercer Movimiento

El tercer movimiento es una melodía fluida que palpita con su propio pulso y se despliega en un contrapunto de dos y luego tres partes. Mientras el contrapunto crea las armonías de manera tradicional, el ritmo y el fraseo de las voces son a menudo independientes uno de otro. Este movimiento se desarrolla hacia una conclusión de magnífica expresividad e intensidad, antes de que la sencillez del tema inicial retorne (la sencilla y lógica forma ternaria confiere una atmósfera más ligera), reflejando el tema poético de las abejas zumbando.



El movimiento empieza con las voces al unísono, que se dividen inmediatamente de manera opuesta, seguidas de una imitación jocosa en dos voces, que se extiende de  $2/4 \times 2/4$  a  $3/4 \times 2/4$ , con algunos compases en  $5/4$  para permitir frases más largas, y cada mano sigue su fraseo natural. La melodía está en correlación exacta con las palabras de la poesía, sílaba por sílaba, (Ver Apéndice 2) y tiene un carácter con pulsación fluida dictada por la métrica del texto hasta el retorno y al pedal del Re bemol (ahora alto en lugar de bajo, natural primero y luego armónico) en la mano derecha se transforma nuevamente en melodía y la parte termina en Mi bemol. Si ésta es ya una tonalidad mayor o menor es bastante ambiguo: en su imponente obra de filosofía de la composición "The Craft of musical Composition", Hindemith pone a menudo en tela de juicio la importancia de la tercera en la música occidental, prefiriendo el poder más esencial de las cuartas y de las quintas. En todo caso, allí donde falta la tercera, estamos privados de nuestros medios principales para identificar una tonalidad mayor o menor.

### Conclusiones

Hindemith era un hombre práctico y componía también para aficionados: sus obras eran muy claras para que todos las pudieran leer. En la sonata para arpa ha utilizado una escritura sencilla y comprensible para dar vida a una obra de arte muy poética, intelectual y articulada, donde la estructura tiene la complejidad arquitectónica de una catedral, pero permaneciendo libre y fluida. Creo que es una obra de arte extraordinaria y extremadamente moderna, con las humildes "ropas" de la escritura tradicional de la época.

He contrastado partituras de sonatas para varios instrumentos y he compartido estas reflexiones con directores, compositores y músicos, que lo han confirmado (en particular violistas y apasionados de Hindemith, pero también compositores reputados, que se encuentran con que deben traducir su pensamiento para traductores/intérpretes que los interpretan y dan vida a sus obras): Hindemith utiliza la indicación de compás sólo como una referencia, añade y elimina pulsos del compás cada vez que el flujo melódico/armónico lo requiere y a veces se olvida o no se preocupa de añadir barras de compás o de señalar el cambio de tempo.

### Notas para la ejecución

Quisiera ahora reflexionar sobre una serie de cuestiones que, hasta hoy día, siguen siendo controvertidas del punto de vista de la ejecución de la Sonata y añadir mi opinión a otras muchas:

1. ¿El final del segundo movimiento se toca piano o forte?
2. ¿Todos los acordes de la Sonata son "Plaqué"?
3. ¿Los armónicos se tocan donde están escritos o donde suenan?

1. Hay varias maneras de interpretar el final del segundo movimiento: algunos lo tocan fuerte y dan como motivo contradicciones editoriales (algunas ediciones indican el final forte, otras pp). Otros siguen ediciones en las cuales el último signo de dinámica es poco claro, pero donde el pp precedente, indicado al inicio del último sistema es considerado todavía activo.

Estoy convencida de que la frase es exactamente lo mismo de antes en términos de energía, dirección y construcción, y por tanto se comprende forte. Sin embargo... es la última vez que aparece y esta vez se traduce en un final imprevisto: por eso imagino que el mismo episodio reaparece pero, esta vez, alejándose del que escucha, lejano. La conclusión de la escena sucede fuera de la vista del espectador/escuchante, hacia las bambalinas de un teatro/película/escenario/plaza de una catedral, como si el actor desapareciera, tras un último guiño hacia el público. El fuerte es todavía forte pero, tan lejano de nosotros, que apenas conseguimos sentirlo. El forte está ahora en la articulación del sonido, no en el volumen, que es mucho más ligero que antes.

Este final es también el mejor contraste con el tercer movimiento, que inicia en mf con sólo dos notas. Un final claramente en forte haría más difícil separar los dos movimientos y dar al escuchante la atmósfera del tercer movimiento que, como he dicho, inicia en mf.

2. Hindemith no indica nunca específicamente los acordes arpegiados. Ésto caracteriza el 1º y el 3er movimiento, donde están escritos dos amplios acordes de doce notas (a menos que compusiera para una arpista extraordinaria con seis dedos en cada mano!... Pero sabemos bien que Clelia tenía dos manos normalísimas!) que serán inevitablemente arpegiados. Clelia Gatti-Aldrovandi ha grabado varios LP, que demuestran una tendencia a tocar la mayoría de los acordes más o menos arpegiados. Por ejemplo, la "Sarabanda e Toccata" de Nino Rota (también dedicada a ella) comienza con acordes que no están indicados como arpegiados, pero son tocados tradicionalmente "brisé" (Giulia Rettore ha escrito un estudio sobre N. Rota, en el que indica cuestiones de este tipo: Clelia Gatti quería que todos los acordes fueran generalmente "brisé", según la intención de Rota, y que exigirían la imponente evocación compuesta de acordes muy amplios, que deben ser tocados como "arpegiados", en la recapitulación del tema) y, por tanto ciertamente posible que las ideas de Hindemith sobre acordes tocados en el arpa hayan sido formulados en esta línea. Es sensato arpeggiar ligeramente los acordes al comienzo, si no siempre, y no siempre con las dos manos, y preparar la sección "Breit" (Largo) alargando gradualmente y progresivamente los acordes inmediatamente precedentes, y del mismo modo en el tercer movimiento antes del colosal acorde en Mi bemol.

Mahler, un contemporáneo de Rota y Hindemith, ocasionalmente y cuando especificaba que quería un acorde "plaqué" escribe ungebroschen (no arpegiado) en algunos acordes, sobre entendiéndolo que todos los demás no lo eran y eran en cambio "brisé", en línea con la tradición musical de la época de Strauss, Ravel, Debussy, Puccini, Respighi y otros muchos, donde los acordes marcados con un signo de arpegiado significan un arpegiado más lento. H. Renié escribe en su método que hay muchos tipos de acordes, pero que los más comunes son "brisés" (rotos) y "arpegiados" (desplegados), omitiendo del todo por el momento los "plaqué" (rectos). Merece la pena también añadir que Renié escribe en 1945-6, más de veinte años después de que Hindemith hubiera compuesto su Sonata para arpa.



3. ¿Los armónicos son ejecutados donde suenan o donde están escritos, en particular en el tercer movimiento? Yo personalmente prefiero tocarlos donde suenan, y por tanto pizzicando la cuerda una octava más baja de donde están escritos: Hindemith lo escribe así en las sonatas para viola y no hay ninguna razón para hacerlo de manera diferente aquí. Además, tiene más sentido mantener el pedal melódico de Re bemol, antes de la repetición del tema inicial, a la misma altura de antes y después; los armónicos son mucho más llenos, sonoros y ricos en armónicos naturales, si se hacen donde suenan y no donde están escritos, y se aúnan bien con las palabras de la poesía, “las cuerdas resuenan naturalmente como sonido de abejas... y además son tan BELLOS realizados ahí! La música no es solo matemática y razonamiento, sino sobre todo un medio poderoso para transmitir emociones, despertar la fantasía e imaginación, y este movimiento es de una belleza eterna, como el último movimiento de la Novena Sinfonía de Mahler.

Yo imagino que Hindemith tendría este mundo magnífico de sonidos en su mente y probase a poner en el papel lo que sentía dentro de sí – para alcanzar a sus contemporáneos y también a nosotros en el futuro – de la manera más sencilla para él según su época, pero no lo bastante claro para alcanzarnos a nosotros de modo absolutamente transparente, ya que estamos lejos en el tiempo, en la geografía y en la cultura; y también porque la mayor parte de los arpistas no son compositores y no tienen por tanto familiaridad con los procesos de creación del lenguaje sonoro. Dicho esto, si se decide, como hago yo, a seguir los armónicos donde suenan, pizzicando una octava mas baja, la misma cosa se aplica entonces al primer movimiento: producen un maravilloso “color” oscuro, rico y aterciopelado, en buena sintonía con el mundo sonoro de Hindemith. Como violista (entre los muchos instrumentos que tocaba), prefería un registro más bajo, y en efecto muchas de sus melodías son de registro medio o bajo, con la mano derecha que la mayoría de las veces acompaña con fraseos y ritmos complejos.

El manuscrito del que disponemos muestra una octava aguda de Do#, sugiriendo que el armónico pueda también existir en la octava más alta, pero es posible que esto fuera el mejor sonido del piano, que él seguramente utilizaba mientras componía la Sonata, y que luego fuera cambiado al armónico en Re bemol en el arpa. En el piano, la octava alta ayuda a separar el comentario de la campanilla del resto del texto, y el sonido resulta brillante y percusivo, también porque en este registro el piano tiene tres cuerdas por tecla; en el arpa, el armónico una octava inferior suena mejor, por ser más rico en armónicos naturales y, sobre todo, la diferencia en el timbre lo separa del resto del texto.

Ya que hay a menudo correcciones en la primera escritura de los manuscritos y considerando que Hindemith era bastante meticuloso en sus indicaciones y controlaba atentamente cada publicación de Schott, con el que tenía un contrato y contacto regular desde hacía mucho tiempo, podemos tener la seguridad de que su edición final impresa sería según el deseo definitivo del autor, aunque, como podemos notar, todavía permanece mucho en la sombra.

### **Conclusiones**

Hindemith, en su tratado “The craft of musical composition” (1942, ed. Schott), afronta el tema de la melodía: “... Las melodías de los maestros no son construidas sin rima o razón...cualquier cosa creada por el hombre... debe revelar su secreto al observador más próximo...”

La melodía es el elemento en el que el carácter personal del compositor se revela del modo más claro y evidente posible. Todo es relativamente insignificante si se compara con la habilidad (del compositor) para inventar melodías convincentes”. Y, como conclusión, otra vez una cita formidable: “Hay una teoría, derivada de la ignorancia, que sostiene que el verdadero artista puede “equivocarse” cuanto quiera... Esta teoría presupone la presencia de un ángel custodio especial que permite en la obra la libertad no garantizada en... otros campos”.

Paul Hindemith era una persona extraordinaria que expresaba con sonidos su alma y sus fuertes convicciones sociales y políticas, y trazaba con sus partituras un mapa de puntos blancos y negros para que nosotros pudiéramos rellenarlo de energía, colores y vida.

Pienso que debemos volver a tomar en consideración mucho de lo que hemos aprendido con corazón, mente y sobre todo oídos abiertos. Bach ha sido descubierto gracias a pocas personas. Harnoncourt es un pionero con el que he tenido el privilegio de trabajar en varias ocasiones y su pensamiento progresivo y pionero ha sido tan influyente que ha abierto puertas al redescubrimiento de la música de manera nueva y significativa. Escuchamos y nos impregnamos de la música porque es muy hermosa y llena de niveles de significados intelectuales y emotivos. Hay que tocar como se hace con cualquier texto: tenemos necesidad, sobre todo, de comprender el texto en todas sus facetas y también al autor y, solo después podemos intentar comunicar el significado de lo que hemos comprendido. No es necesario que nuestras ideas y creencias sean las mismas, pero ciertamente deben convencer.

Debemos convertirnos en apasionados embajadores y traductores, actores e intérpretes de esta maravillosa conversación de sonidos.

*Traducción: Maite Vaquero y Alicia Griffiths*