MUSIKENE
Centro Superior de Música del País Vasco

Trabajo de Fin de Estudios

El teatro instrumental para arpa: el caso de *Klothein* de Vincent Carinola

Nombre y apellidos: Mathilde Bernard.

Especialidad: Arpa.

Directoras del trabajo: Itziar Larrinaga y Diana Campóo.

Convocatoria: nº1, Junio de 2016.

Índice

Introducción....1

1El teatro instrumental....3

1.1El teatro instrumental....3

1.1.1 Definición del teatro instrumental....3

1.1.2 Mauricio Kagel....4

1.1.3 Libertad del intérprete....11

1.2El teatro instrumental para arpa....12

1.2.1 El arpa, ¿instrumento teatral por esencia?....12

1.2.2 Repertorio de teatro instrumental para arpa....12

2.2.3 Cooperación entre compositores y instrumentistas....14

2.2.4 Notación del teatro instrumental para arpa....15

1.3 El rol del instrumentista....18

2 *Klothein* de Vincent Carinola....19

2.1 Presentación de *Klothein*....19

2.2 Análisis de *Kloltheín*....20

2.1.1 Forma....20

2.1.2 De *Gretchen* a *Klothein*....23

2.1.3 Características técnicas y recursos utilizados en *Klothein*....*26*

2.1.4 Figuralismos....26

2.2 Retos interpretativos de *Klothein*....29

2.2.2 ¿En qué se puede considerar como teatro instrumental?....32

Conclusiones....33

Bibliografía y fuentes....35

Bibliografía....35

Recursos variables de Internet....36

Grabaciones de video....37

Partituras....37

Fuentes personales....37

Anexo 1....39

Anexo 2....42

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Partes de Sonant de Kagel.....9

Ilustración 2: Tabla de repertorio de teatro instrumental para arpa.....13

Ilustración 3: Seul(e) de Aurelio Edler Copes, cc. 117 al 123.....16

Ilustración 4: Fidélité de Georges Aperghis, p. 12.....16

Ilustración 5: The crown of Ariadne de Murray Schafer, extracto del n°5 "Sun Dance" 17

Ilustración 6: Tabla con el texto de Gretchen am Spinnrade extraído de Fausto. En naranja los fragmentos citados en Klolthein.....25

Ilustración 7: Primera pagina de Gretchen am Spinnrade de Schubert.....28

Ilustración 8: Gretchen am Spinnrade de Schubert, cc. 1 al 8.....39

Ilustración 9: Klothein de Vincent Carinola, cc. 1 al 13.....40

Ilustración 10: Gretchen am Spinnrade de Schubert, cc. 9 al 17.....40

Ilustración 11: Klothein de Carinola, cc. 31 al 49.....41

Introducción

El presente trabajo se enmarca dentro de los Trabajos de Fin de Estudios de la especialidad arpa de Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco).

La distinción entre el compositor y el intérprete es una de las características mayores de la música culta que practicamos. Aunque esta distinción es pertinente para diferenciar la música culta y popular, no revela la complejidad de la relación compositor/intérprete en el proceso de creación y de interpretación de la música. El compositor no se limita al campo de la imaginación pura, sino que tiene un conocimiento práctico de la música y de los instrumentos. De la misma manera, el intérprete siempre ofrece su propia versión de la dicha obra, basándose por un lado en criterios de fidelidad a la obra y por otro en criterios personales que le permiten expresar lo que quiere a través de esta.

Como intérprete apasionada por la música contemporánea, he tenido la ocasión de enfrentarme a nuevas cuestiones de interpretación. Particularmente en la obra *Klothein* de Vincent Carinola –que voy a presentar en mi recital de fin de carrera– la arpista es también actriz, lo que abre un nuevo campo de cuestionamiento sobre la interpretación. Estos cuestionamientos se encuentran en esta obra y otras que se agrupan bajo la denominación de teatro instrumental. Me parece relevante estudiarlos para ver con perspectiva la interpretación de estas obras y encontrar nuevos enfoques para su análisis.

¿Cuales son los retos interpretativos planteados por el teatro instrumental para arpa?

Para responder a esta pregunta, me propongo en la primera parte tratar de definir el teatro instrumental siguiendo las variaciones de esta denominación propuestas en particular por Mauricio Kagel, a través de su evolución teórica. Para ello, me valdré de diversas fuentes bibliográficas. Asimismo, en el trabajo busco ofrecer una relación de las obras de teatro

instrumental para arpa, con el objetivo de dar una visión global de este repertorio. Para finalizar esta primera parte, me cuestionaré sobre el papel del instrumentista en las obras de teatro instrumental.

Tomando como base este análisis teórico del teatro instrumental y de sus implicaciones interpretativas, estudiaré en una segunda parte el caso de *Klothein* de Vincent Carinola. Aquí pondré en perspectiva mi experiencia en el proceso de preparación a la interpretación de esta obra. De esta manera podremos subrayar aspectos interpretativos generales y también de una obra particular. Para llegar a este objetivo, me apoyaré en la partitura y en entrevistas con el compositor, en una óptica de observación participante.

Quisiera agradecer a las personas que me han ayudado y sin las que este trabajo no hubiera sido posible: Vincent Carinola, Thibaut Judalet, Dani Velasco e Itziar Larrinaga.

1 El teatro instrumental

1.1 El teatro instrumental

1.1.1 Definición del teatro instrumental

A priori, podemos considerar que una obra pertenece al teatro instrumental cuando el compositor así lo considera. Pero es más complejo definir lo que es el teatro instrumental porque se trata de un fenómeno múltiple. No es una corriente clara en la historia de la música, o un género musical emblemático como puede ser la sinfonía clásica.

Una definición que englobaría todas las obras de teatro instrumental es que una obra de teatro instrumental es una obra de música instrumental que comporta una dimensión teatral o escénica. Pero esta dimensión teatral se puede manifestar de maneras diversas. La dimensión teatral de este repertorio se caracteriza por la importancia del carácter visual de la obra, y por su lado dramatúrgico. El carácter visual se puede expresar con la utilización de accesorios y la puesta en escena de los gestos del músico. Al instrumentista se le pide con frecuencia utilizar la voz. El carácter dramático no suele corresponder a una historia narrada del principio hasta el final, sino a la creación de un personaje.

Ahora nos podemos preguntar ¿en qué es el teatro instrumental diferente de otras músicas? La música suele tener una dimensión visual, porque está escrita para ser tocada en directo sobre un escenario. Pero el teatro instrumental se desmarca del resto de la música por la voluntad del compositor de dar importancia a este lado escénico de la música, haciendo, por ejemplo, difícil o imposible la grabación en CD.

Además, el carácter original de una obra de teatro instrumental se revela cuando el instrumentista realiza acciones que no está acostumbrado a hacer, para crear la teatralidad.

Esta cuestión del lado teatral de la música nos lleva al contexto histórico de los principios de la idea de teatro instrumental. En efecto, el teatro instrumental nació como

reacción a la idea de música pura del serialismo. Cuando Mauricio Kagel se traslada a Alemania en 1957 –siguiendo los consejos de Pierre Boulez– empieza a trabajar con los partidarios del dodecafónismo dentro de la escuela de Schönberg. Pero rápidamente, su alma de creador versátil le lleva a inclinarse hacia el teatro, alejándose de la idea de música pura.

1.1.2 Mauricio Kagel

Al explorar el fenómeno del teatro instrumental, el nombre que resalta es el del compositor argentino-alemán Mauricio Kagel (1931-2008). Nos vamos a interesar por su obra y por su pensamiento básicamente por dos razones: está considerado como el compositor que más ha desarrollado el teatro instrumental, abriendo el camino a varios compositores de vanguardia[1], y en segundo lugar, existen escritos de la mano del autor sobre su pensamiento acerca de la composición de teatro instrumental.

Kagel no sólo ha compuesto mucha música, sino que también ha teorizado abundantemente sobre su arte. Hijo de un impresor de libros, desde su época argentina, tuvo una íntima relación con la escritura, llegando a escribir en periódicos. Es prolífico en comentarios de obras, ensayos, clases magistrales y entrevistas – pero pocas están traducidas del alemán. Él mismo no se considera como el inventor del teatro instrumental, sino que se dice entrar en la linea abierta por sus predecesores que son Cage y Schnebel (Celestin, 2003, p. 401), pero trató varias veces de definir el teatro instrumental (en 1963 en su ensayo *¿Que es el teatro instrumental?* y en 1966 en los Cursos internacionales de música contemporánea de Darmstadt).

1"By developing new forms of music theater which call attention to the inherent theatricality of music performance, Kagel was thus picking up a thread from the pre-war avant-gardes which had been largely overlooked, but which was to be eagerly followed by many, Stockhausen, Schnebel, Ligeti, Berio and Aperghis among of them (some of whom independently of Kagel, others following his example" (Heile, 2006, p. 34). Traducción propia: Desarrollando nuevas formas de teatro musical que llaman la atención hacia la teatralidad inherente de la practica de la música, Kagel recogía así un hilo de la vanguardia de la preguerra que ha estado en gran medida pasado por alto, pero que ha estado seguido con entusiasmo por muchos Stockhausen, Schnebel, Ligeti, Berio and Aperghis entre otros (algunos independientemente de Kagel, otros siguiendo su ejemplo).

Los principios de la estética de Kagel, que anuncia en su ensayo de 1963 son los siguientes: "le musicien doit pouvoir créer sa 'vie scénique' de façon intense et nuancée (…)";"Le mouvement est l'élément fondamental du théâtre instrumental"[2] (citado en Celeste, 2003, p. 401).

En estos principios, Kagel da una gran importancia al intérprete, que tiene que tomar consciencia de la escena en general (no solo de la música que produce con su instrumento), llegando incluso a crearse un personaje escénico. Es el gesto del propio músico el que hace nacer el teatro, y no cualquier otro elemento de escenografía.

En 1966, en una clase magistral en Darmstadt, Kagel (1966/2011, pp. 111-112) expresa la voluntad de crear un nuevo genero, el "nuevo teatro instrumental", que no sea parecido a la ópera (¡prefería que los músicos estuvieran en el escenario y la acción en el foso!) ni a la música serial ("¿ustedes quieren un teatro esterilizado según patrones seriales?"). Habla de "obras escénicas".

Según Björn Heile (2006, pp. 37-38), el teatro instrumental de Kagel es una manera de volver al carácter visual y cinético que siempre ha formado parte de la música clásica. Para él a música es un *spectacle vivan*t.

> In many ways, the, Kagel's instrumental theater strives to rediscover what has been lost in Western classical music: the visual and kinetic nature of performance, the physicality of music-making, the bodily presence of the performers, the three-dimensional space of the stage, the spectacle of stage events. These are all integral elements of music in most cultures; no other culture conceives of music as disembodied pure sound, and in Western music, too, this conception is relatively new.[3]

2Traducción propia: El músico debe poder crear su "vida escénica" de manera intensa y matizada (…) El movimiento es en elemento fundamental del teatro instrumental

3Traducción propia: En muchos aspectos, el teatro instrumental de Kagel se esfuerza por redescubrir lo que se perdió en la música clásica occidental: la naturaleza visual y cinética de la interpretación, el carácter físico de hacer música, la presencia corporal del intérprete, el espacio tridimensional del escenario, el espectáculo de los eventos escénicos. Son todos elementos integrantes la mayoría de las culturas; no hay otra cultura que conciba la música como un puro sonido desencarnado, y en la música occidental, también, esta concepción es relativamente nueva.

Para Heile los ojos cerrados se han convertido en una especie de emblema de la escucha atenta de la música (ibídem). El 'verdadero' amante de la música realizaría según él una separación esencial entre "la música misma" y lo que sería una "distracción externa": su práctica (ibídem). Heile ilustra esta concepción según la cual habría que cerrar los ojos para disfrutar de la música con una cita del gran poeta alemán Goethe.

> [...] In respect of instrumental music, he required that the orchestra should as much as possible be hid; because by the mechanical exertions, by the mean and the awkward gestures of the performers, our feelings are so much dispersed and perplexed. Accordingly, he always used to shut his eyes while hearing music; thereby to concentrate his whole being on the single pure enjoyment of the ear. (Goethe, 1962: 486)[4]

Esta cita de Goethe permite a Heile poner de relieve la importancia que tienen para Kagel los gestos del músico, los mismos gestos que molestan al personaje del libro de Goethe.

> By contrast, Kagel writes music emphatically not "intended for the ear alone", which celebrates the "mechanical exertions" and "mean and awkward gestures" and where watching is not an illicit indulgence but an indispensable activity. According to him, he not only produces something new, but also points the way to experience anew the already given. (Heile, 2006, pp. 37-38)[5]

Björn Heile explica cómo Kagel está totalmente contrario a una visión romántica de la música según la cual ver el trabajo físico del músico impide al espectador llegar a una supuesta esencia musical. Para Kagel, las acciones que producen la música forman parte legítimamente de la música misma. Sin estas acciones físicas del músico, la música no podría existir. No habría entonces razón de esconderlas, o de excluirlas. De lo contrario, ponerlas en evidencia sólo puede resultar beneficioso, y es lo que propone Kagel. En su teatro instrumental, indisociable del espectáculo en directo, Kagel quiere experimentar para re-humanizar la práctica de la música.

4Traducción propia: [...] A propósito de la música instrumental, requiere que la orquesta esté en la medida de lo posible escondida, porque con el esfuerzo mecánico, con los gestos infames y incómodos de los intérpretes, nuestros sentimientos se dispersan y se confunden. De acuerdo con esto, siempre suele cerrar sus ojos mientras escucha música; así se concentra su ser entero sobre el único puro gozo del oído. (Goethe, 1962: 486)

5Traducción propia: En cambio, Kagel escribe música enfáticamente no "dirigida al oído solo", que celebra los "esfuerzos mecánicos y los gestos infames y incómodos" y donde mirar no es una indulgencia ilícita sino una actividad indispensable. De acuerdo con él, no solo produce algo nuevo, sino que marca el camino para experimentar de nuevo lo que preexiste.

Kagel opone teatro musical y teatro instrumental. Asocia el teatro musical a la ópera donde los cantantes están formados para actuar y el teatro instrumental en el cual se pide a los instrumentistas que actúen como no suelen hacerlo. Eso nos lleva a lo que desde mi punto de vista es la diferencia esencial entre el teatro musical y el teatro instrumental: el teatro musical es multidsciplinar, varios actores provenientes de diferentes disciplinas trabajan juntos en una misma obra; el teatro instrumental implica el hecho de que un instrumentista debe acercarse a varias disciplinas a la vez.

Aunque a veces las dos denominaciones se solapan, vamos a utilizar en este trabajo el término "teatro instrumental" por el interés que portamos sobre el papel o los papeles del intérprete.

Esto nos lleva a la cuestión de si es legítimo pedir a instrumentistas que hagan lo que no están acostumbrados a hacer y para lo que por lo tanto no están tan preparados como para tocar sus instrumentos.

> ¿Por qué convertir a un buen músico en un mal actor? Es una pregunta que no encuentra respuesta satisfactoria en argumentos de naturaleza puramente lógica. Si un violinista quiere levantarse de su lugar, cruzar el escenario e ir tocando a su paso diversos instrumentos de percusión, las razones de esta inusual situación deben ser buscadas más en lo estético que en una lógica impuesta por la práctica. (Kagel, 1966/2011, p,117)

Para Kagel, la práctica y la costumbre conducen a que un violinista no haga ante el público otra cosa que tocar el violín, luego es una decisión estética pedirle tocar unos instrumentos de percusión así. Pero, por otro lado, tiene sentido también el hecho de poner en juego una acción del instrumentista diferente a la de tocar su instrumento, porque como ser humano tiene un cuerpo, no esta mudo y es efectivamente capaz de realizar muy diferentes acciones. Además, desde que sube al escenario, un músico se transforma en actor. El teatro instrumental simplemente desarrolla más esta faceta.

El gesto del instrumentista es a la vez musical y teatral, y esto mismo define al teatro instrumental.

Para Kagel, el gesto no reata importancia a la palabra,: "Ambas arte y música no pueden prescindir de la palabra" (Kagel, 2011, p. 9) En efecto, la palabra es parte integrante del trabajo de Kagel, en diferentes aspectos: la palabra que ha inspirado la obra, la palabra que explica la obra al espectador, la palabra que explica a los intérpretes cómo actuar.

La palabra en las obras de teatro instrumental son un medio más para expresarse. En efecto, para Kagel, utilizar el teatro es un medio para tratar temas de actualidad e históricos, siempre con humor e ironía (por ejemplo, *Mare nostrum* (1975), obra de teatro musical que pone en escena una tribu amazónica que viene a colonizar la región del mediterráneo, como si la historia se presentaría al revés).

Sonant de Mauricio Kagel (1960)

Nos vamos a interesar por la obra *Sonant* porque es la primera obra de teatro instrumental compuesta por Kagel, muy temprano, en 1960 y porque deja entrever ya los retos específicos del teatro instrumental. Además, su ensayo "¿Qué es el teatro instrumental?", que fue publicado en 1963 en la revista *Le Domaine musical*, incluye las indicaciones dadas a los instrumentistas en su obra *Sonant*, para ilustrar su propósito; lo que induce a pensar que esta obra esta ligada a la definición del teatro instrumental para Kagel.

Es una obra para 5 instrumentistas: arpista, guitarrista (guitarra acústica y eléctrica), contrabajista, y dos percusionistas (6 membranófonos cada uno). El arpista, el guitarrista y el contrabajista utilizan también cada uno 3 membranófonos.

Las partes de la obra son las siguientes:

Faites votre jeu I Faites votre jeu II
Marquez le jeu (à trois) Pièce touchée pièce jouée Pièce de résistance (Rien) ne va plus
Fin I Fin II, invitation au jeu, voix. Fin III (plein) Fin IV (demi-plein)

Ilustración 1: Partes de *Sonant* de Kagel

La obra incluye una considerable cantidad de texto explicativo. Los intérpretes tienen que leer todo lo que ha escrito Kagel para ellos antes de ponerse a tocar. Además de la habitual nomenclatura de los signos, se describe lo que tienen que hacer, cómo tienen que abordar la obra, y las diferentes opciones de interpretación que tienen. En esta obra, el compositor tiene muchas exigencias particulares, como que tienen que tocar con la intensidad mínima posible, y a la vez pide a los intérpretes que hagan elecciones dentro de un cuadro dado.

Por ejemplo, los intérpretes deben elegir en qué orden van a tocar las diferentes partes, sin estar obligados a tocarlas todas, pero siempre empezando la obra con una parte "invitation au jeu" y acabar con una parte "fin". Además, los percusionistas eligen que instrumentos de percusión utilizar.

Las partes que revelan realmente los retos que los intérpretes tienen que enfrentar con esta obra son las siguientes:

<u>"Pièce touchée pièce jouée"</u>

Los intérpretes pueden elegir entre tocar la obra o simular la acción de tocar pero sin producir sonidos.

Esta parte ilustra concretamente la idea de Kagel de que las acciones físicas necesarias para producir música forman parte de la música. Aquí va hacia el extremo de esta idea, proponiendo a los músicos hacer todos los gestos que harían para tocar la música escrita en la partitura, pero sin producir ningún sonido. ¡El espectáculo es ver la música y no escucharla!

"(Rien) ne va plus"

Esta parte no existe como partitura, sino como posibilidad de ejercer un derecho de rechazo durante la ejecución de la obra, por ejemplo dejando de tocar.

Esta parte puede estar considerada como una idea conceptual que reconoce los derechos del intérprete. En efecto, tiene la libertad de rebelarse, de oponerse a la autoridad de la partitura o del compositor, si en algún momento le parece que "rien ne va plus" (no va más).

También esta parte puede estar realmente puesta en escena por los músicos transformados en actores, dejando de tocar en un momento de la obra acordado antes, o improvisado.

"Fin II, invitation au jeu, voix"

Esta parte es muy interesante porque se parece mucho a una pieza de teatro. En efecto, no hay una partitura con notas sino un texto (cada instrumentista tiene una diferente) que describe lo que tienen que tocar y que al mismo tiempo debe ser parcialmente leído en voz alta.

El título *invitation au jeu* (invitación al juego) es interesante por la palabra *jeu* que tiene varios sentidos en francés: juego para divertirse, la acción de tocar el instrumento de un músico, ¡la interpretación dramática de un actor!

"Fin III (plein)"

Es un *collage*, *potpourri* del resto de la obra. Los intérpretes hacen su propia mezcla de la obra para componer un final con partes extractas de los que se ha tocado antes.

1.1.3 Libertad del intérprete

Hemos visto que en las obras de teatro instrumental, el compositor tiene el poder de decidir sobre la escenografía de su obra, dirigiendo a los músicos como actores a través de su partitura. Cabe preguntarse si esta particularidad supone un límite a la libertad del intérprete.

Para responder a esta pregunta, vamos a ver que el teatro instrumental es un fenómeno múltiple. En el caso de Kagel, ofrece la libertad anunciada, aunque dirigida por muchas indicaciones, en la línea de lo que propone John Cage. En la segunda mitad del siglo XX, el estatus del intérprete se ha modificado, las formas abiertas le procuran más libertad. Kagel da una gran libertad a los intérpretes. Su obra *Sonant* puede tener muchas caras diferentes según la versión interpretada, dejando, en cierto modo, una responsabilidad en parte de la composición a los intérpretes.

En otras obras casi todo está escrito. Como en *Seule(e)* de Aurelio Edler Copes, donde cada soplo de la arpista está escrito. O en *The crown o Ariadne* de Schafer, donde están dibujados los gestos de la arpista para coger los accesorios.

En *Klothein* de Carinola, la libertad está sobreentendida. El compositor da una corta introducción a la obra para dejar entender el contexto intelectual que le ha inspirado, así como algunas indicaciones de ambientes dentro de la obra. Son indicaciones para orientar la interpretación, pero es el intérprete quien tiene que encontrar su teatralidad, creando su personaje en relación con el instrumento.

1.2 El teatro instrumental para arpa

1.2.1 El arpa, ¿instrumento teatral por esencia?

Más allá de los numerosos efectos posibles en el arpa, la resonancia particular que ofrece, los gestos que implica, este instrumento conlleva una dimensión simbólica llena de historia que abre un cuestionamiento sobre la manera de tocarlo. De manera general, el arpa evoca por un lado la imagen de un instrumento puro y primario (es el instrumento de cuerda más antiguo, existe desde la época de Mesopotamia) y por otro una imagen cerca de la divina inocencia de los ángeles y de la tranquilidad. El famoso solo de arpa del *Orfeo* de Monteverdi ilustra esto: Orfeo saca el arpa para calmar a los dioses de los infiernos con el objetivo de rescatar a Eurídice. Esta imagen pura se mantiene en el repertorio de arpa de las doncellas de buenas familias del siglo XVIII en París, donde el arpa forma parte de la buena educación. Por otro lado, teniendo en cuenta el carácter fuerte de las arpistas, tiene sentido que el teatro instrumental haya permitido variar esta imagen, llegando a romperla totalmente, con personajes de mujeres arpistas propensas a la locura, como en *Fidélité* de Georges Aperghis.

No se elige un instrumento musical al azar. En el teatro instrumental, una razón puede ser la forma del instrumento, y los gestos particulares que deben hacer naturalmente los intérpretes tocando. En mi opinión, el arpa es un instrumento teatral. Primero, el arpa es un instrumento muy visual en si misma. por su gran tamaño y su forma particular. Un arpista abraza el instrumento para tocar las cuerdas y utiliza los pies para accionar los pedales. Esta implicación de todo su cuerpo hasta ser uno con el arpa facilita la teatralización.

1.2.2 Repertorio de teatro instrumental para arpa

Hemos realizado una sistemática búsqueda de obras de teatro musical para arpa (solo o en conjunto) cuyo resultado resumimos en la siguiente tabla:

1960	Mauricio Kagel	*Sonant*	para guitarra, arpa, contrabajo y percusiones
1969	Georges Crumb	*Madrigals, Book III*	para voz, flauta y arpa
1975	Mauricio Kagel	*Mare nostrum*	para dos cantantes, flauta, oboe, arpa, cello, percusión, guitarra.
1979	Raymond Murray Schafer	*The Crown of Ariadne*	Para arpa sola
1982	Georges Aperghis	*Fidélité.*	Para arpa sola
1982-1983	Nicolaus A. Huber	*Turmgewächse*	Para arpa sola
1990	Gilles Carré	*Prologue et miniatures*	Para arpa sola
1991	Marie-Hélène Fournier	*Poker*	Para arpa sola
1994	Marie-Hélène Fournier	*Lune rousse*	Para arpa sola
1996	Marie-Hélène Fournier	*Berceuses pour temps chaud.*	Para arpa sola
1996	Gilbert Delor	*Five songs for a harp-player*	Para arpa sola
1997	Vinko Globokar	*Zlom*	para 26 músicos y cinta
2000	François Rossé	*El'eneh*	Para arpa sola
2002	Sylvain Kassap	*Claire*	Para arpa sola
2005	Karlheinz Stockhausen	*Freude*	para dos arpas
2007	François Rossé	*Haarpi*	Para arpa sola
2008	Hélène Breschand	*Minotaure*	Para arpa sola
2008	Vincent Carinola	*Klothein*	Para arpa sola
2009	Aurelio Edler-Copês	*Seul(e)*	Para arpa sola
2012	Abel Paúl	*la voz detrás*	Para arpa sola

Ilustración 2: Tabla de repertorio de teatro instrumental para arpa.

A pesar de que esta relación de obras de teatro instrumental con arpa no es del todo exhaustivo, se puede observar que no es muy numerosa –20 obras en 50 años de composición musical–. Este genero podría parecer entonces marginal. Por otro lado, parece relevante apuntar que no pocos grandes compositores del siglo XX (Kagel, Crumb, Murray-Schafer, Aperghis) conocidos por su búsqueda en la música experimental han probado la experiencia. No hay un compositor que se haya especializado en el teatro instrumental con arpa, pero podemos decir que se enmarca dentro de una dinámica de experimentación musical general. Además, podemos observar que varios compositores –como Vinko Globokar por ejemplo – que han consagrado parte de su trabajo de creación a la música teatral han escrito para arpa sola o han incluido el arpa en obras de conjunto, lo que apoya nuestra idea que el arpa puede ser un instrumento teatral.

Además, podemos observar que las gran mayoría de la obras presentas en este catálogo son obras para arpa sola, ejemplifian el desarrollo del papel de solista de la arpista.

2.2.3 Cooperación entre compositores y instrumentistas

En la tabla observamos también que a partir de los años 1990, el repertorio se hace más amplio. La colaboración entre arpistas involucradas en el ámbito de la creación y los compositores es relevante en este desarrollo del género.

Las dedicatorias de obras atestiguan de la relación entre los compositores y las arpistas. En efecto, varias de las obras localizadas están dedicadas a la arpista que la interpretó por primera vez (*Fidélité* esta dedicada a Brigitte Sylvestre, *Haarpi* a Hélène Breschand, *Seul(e)* a Eloise Labaume) Señalaremos que el hecho de dedicar las obras a los intérpretes no es una práctica nueva, los compositores del siglo XVIII solían escribir para sus alumnas arpistas (pongamos como ejemplo a Krumpholtz). Pero ellas en ningún caso participaban al proceso de composición, su cometido era tocar de manera elegante como convenía a su nivel social.

El propio Georges Aperghis anuncia en su biografía la importancia de esta colaboración: "Ses pièces instrumentales sont régulièrement inspirées par la personnalité des interprètes et des ensembles qu'il rencontre. Ce sont ces étonnements humains successifs qui sont moteur de son agitation à écrire."[6] (www.aperghis.com)

2.2.4 Notación del teatro instrumental para arpa

El tipo de notación de las obras de teatro instrumental se aleja de de la notación clásica convencional. Además de los numerosos efectos posibles en el arpa –que suelen inspirar la imaginación de los compositores– este repertorio en particular nos lleva también a la cuestión de la notación de los elementos escénicos.

En el teatro instrumental podemos encontrar didascalias, estas anotaciones típicas de las obras de teatro que indican al actor cómo actuar. En el teatro instrumental, las didascalias pueden tratar tanto sobre elementos puramente escénicos como sobre elementos escénicos y musicales a la vez. Observamos un ejemplo de anotaciones puramente escénicas en la obra *Seul(e)* de Copes: "Ouvrir les yeux. Regarder fixement le public. Fermer les yeux. Ouvrir les yeux. Regarder le public."[7].

6Traducción propia: Sus obras instrumentales están regularmente inspiradas por la personalidad de los intérpretes y de los *ensembles* que conoce. Son estas sorpresas humanas sucesivas el motor de su agitación por escribir.

7Traducción propia:.Abrir los ojos. Mirar fijamente al publico. Cerrar los ojos. Abrir los ojos. Mirar al publico

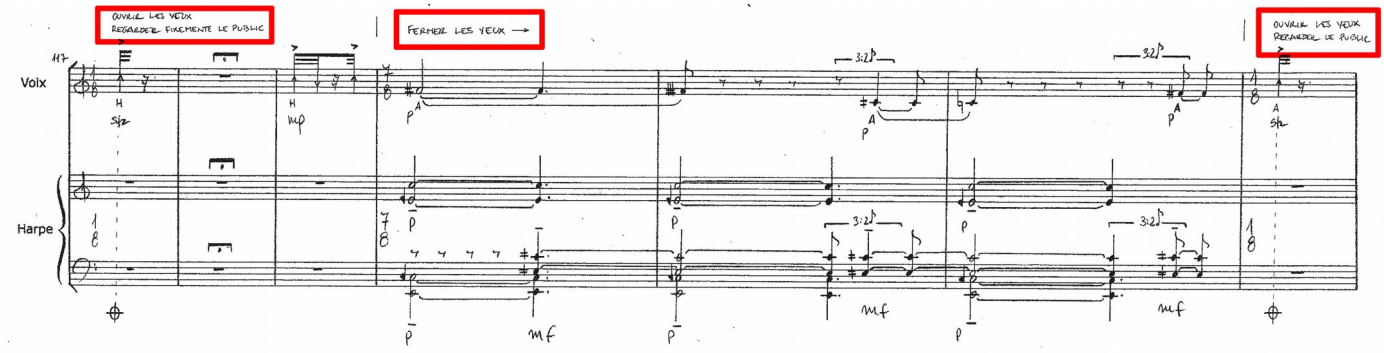

Ilustración 3: *Seul(e)* de Aurelio Edler Copes, cc. 117 al 123

En *Fidélité* de Aperghis observamos didascalias que dan indicaciones al arpista sobre la manera de tocar y la manera de actuar de manera conjunta:

> Jouer avec frénésie, comme un enfant qui s'attaque à un jouet trop résistant – prestissimo – en produisant des sons comme si la harpe allait éclater. Laisser sonner certains sons, en étouffer d'autres. / Soudain prise d'une terreur subite d'être allée trop loin./Etouffer tout et rester figée à cette posture."[8]

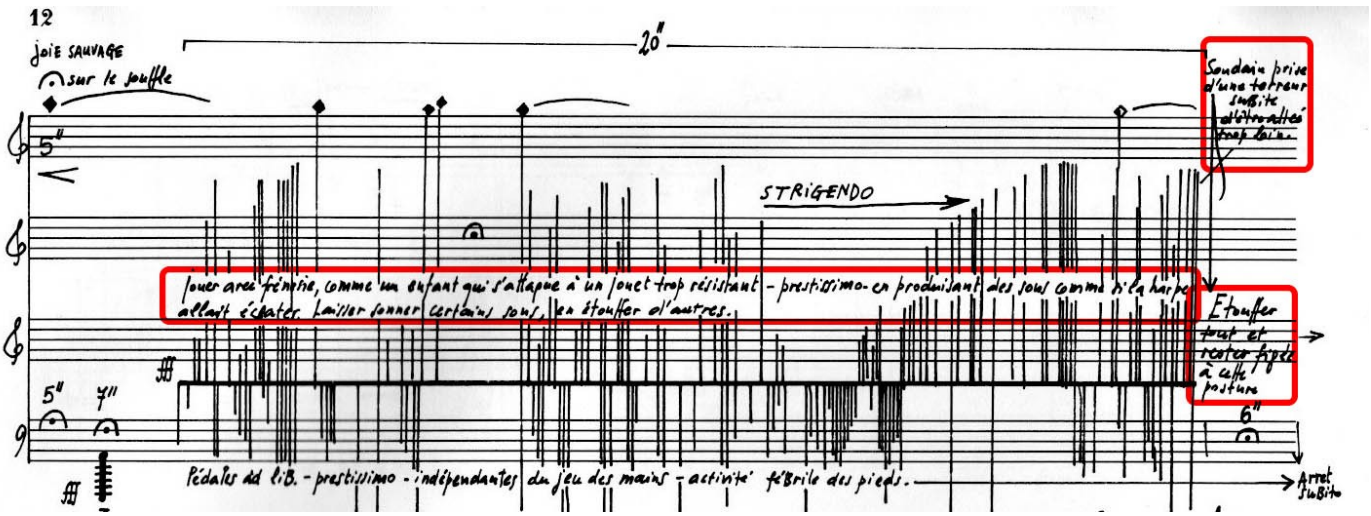

Ilustración 4: *Fidélité* de Georges Aperghis, p. 12

8Traducción propia: Tocar con frenesí, como un niño que se ataca a un juguete demasiado resistente – prestissimo – produciendo sonidos como si el arpa fuera a explotar. Dejar sonar ciertos sonidos, apagar otros. / De repente invadida por un terror súbito de haber ido demasiado lejos. / Apagar todo y quedarse fija en esta postura.

En *The crown of Ariadne* de Schafer, todos los gestos del arpista para coger los accesorios están dibujados.

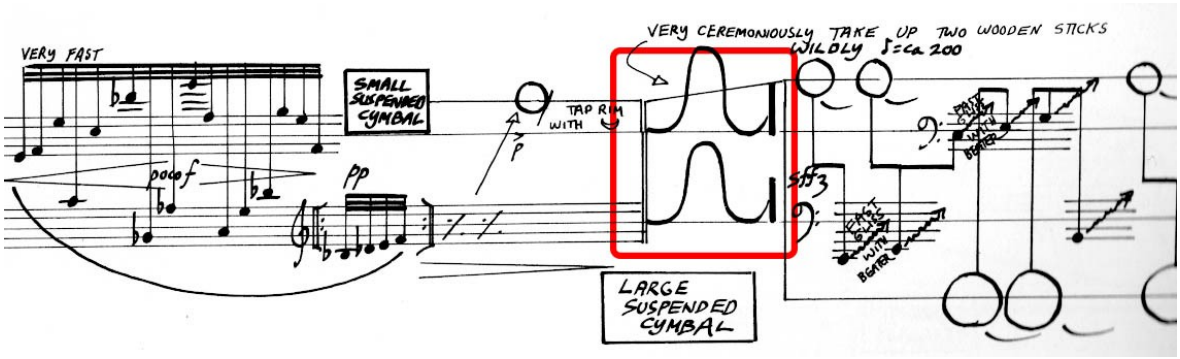

Ilustración 5: *The crown of Ariadne* de Murray Schafer, extracto del n°5 "Sun Dance"

A propósito de la notación, el reciente libro *La harpe aux XXème et XXIème siècles* (2013), que recopila las maneras de escribir todos los efectos y posibilidades del arpa, es una aportación esencial, tanto para los compositores que se interesan por el arpa como para las arpistas. Es interesante poner de relieve que son arpistas (en la asociación "les signes de l'arc") que han escrito este libro, para subrayar otra vez la importancia de los intérpretes en el proceso de creación.

Este libro no establece una norma, sino que recopila las diferentes notaciones. En efecto, si no existe una manera de escribir común para la práctica escénica, no es tanto por una falta de rigor sino por la necesidad para cada compositor –o incluso cada obra–, de desarrollar su propio vocabulario. En este sentido, entendemos que, en el teatro instrumental, la notación de los elementos escénicos es parte integrante de la obra.

1.3 El rol del instrumentista

Hemos visto que el instrumentista, como intérprete, tiene un papel nuevo en el proceso de creación. Y si ser músico fuera también interpretar un papel tal y como lo haría un actor?

¿En qué medida el instrumentista se hace actor?

Para acercarse al teatro instrumental el instrumentista tiene que tomar conciencia de su cuerpo. En efecto, a partir del momento en el que la importancia del lado escénico es resaltada, varios aspectos toman importancia a la hora de preparar una interpretación, y sobre todo en el momento de la interpretación en escena. En el teatro instrumental más que en otras músicas, el intérprete tiene que cuidar las expresiones de la cara, los gestos, y toda la implicación del cuerpo para encarnar un personaje Si toca de manera neutra visualmente, la obra pierde su interés. El músico tiene que entregarse completamente al papel, pero manteniendo el control. En efecto, el músico y el actor sienten el mismo miedo escénico y tienen una gran necesitad de concentración, para que el espectáculo siga aunque el músico o el actor tenga cualquier tipo de problema en en momento de actuar.

Además, un intérprete de teatro instrumental tiene constantemente que cuestionarse sobre su papel de actor, hasta qué punto tiene que llegar en la interpretación teatral.

2 *Klothein* de Vincent Carinola

Primero vamos a presentar la obra y luego investigar si los retos interpretativos que implica corresponden a los del teatro instrumental.

2.1 Presentación de *Klothein*

Vincent Carinola nació en 1965 en Valencia y estudio en Francia (Toulouse y Lyon). Actualmente es un compositor activo en el mundo musical francés, como creador y profesor.

No se puede decir que es un compositor de teatro instrumental, como tampoco Kagel lo era. Pero es un compositor ecléctico que muestra mucha creatividad y curiosidad, tanto en la música electroacústica como en obras de teatro. Su obra *Klothein* para arpa sola sigue en el camino que ha abierto Kagel, un camino donde el instrumentista es todo menos mudo y neutro y actúa como un actor polivalente.

Klothein fue encargada por el CNSM de Lyon en 2006 y esta dedicada a su entonces director el compositor Henry Fourès. Siendo un encargo para el concurso de la clase de arpa, escribir una obra para arpa era la única cosa impuesta para la composición. Carinola tuvo que enfrentarse a este instrumento para el cual no estaba acostumbrado a escribir. En la breve introducción a la obra, entendemos que es el instrumento mismo, el arpa, el que le ha inspirado.

> Lorsque je songeais à écrire une œuvre pour harpe, apparut l'image un peu floue de quelqu'un manipulant les cordes de l'instrument, puis c'était une fileuse sur son métier, puis c'était Arachné concourant avec Athéna, elle chantait un lied de Schubert en travaillant sans cesse des mains et des pieds, puis c'était Marguerite attendant Faust, le rouet battait comme un cœur, puis c'était Chloto qui tenait le fil du destin. Elle essayait de le couper avec une scie, tout en murmurant un berceuse. (Carinola, 2006, Introducción de *Klothein*)[9]

9Cuando soñaba con escribir una obra para arpa, apareció la imagen un poco borrosa de alguien manipulando las cuerdas del instrumento, luego era una hilandera sobre su telar, luego era Aracne compitiendo con Atenea, cantaba un lied de Schubert trabajando sin cesar con las manos y los pies, luego era Margarita esperando a Fausto, la rueca latiendo como un corazón, luego era Cloto que tenia el hilo del destino. Intentaba cortarlo con

En esta breve -pero densa en imágenes- introducción de la obra, Carinola nos da todos los elementos constitutivos del imaginario de *Klothein*. Primero nos sitúa ante la idea de que el instrumento fue su inspiración. Es el arpa el personaje principal. En efecto, es pensando en el arpa que le aparecen esta serie de imágenes. Este instrumento tan peculiar, imponente, con tantas cuerdas, le recordó al telar y a la rueca de hilar. Desde allí le lleva a tres personajes femeninos famosos: Cloto, Aracne y Margarita. Además, en esta introducción, aparecen imágenes que corresponden a elementos compositivos constitutivos de la obra. Por ejemplo, Cloto que intenta cortar el hilo del destino con una sierra es la arpista, en conflicto con su arpa, que toca con un arco sobre la cuerda la más grave y larga de su instrumento. La imagen de la rueca que late como un corazón corresponde al ritmo breve larga –dado con golpes de las baquetas de timbales o de la *main à plat* sobre las cuerdas graves– que vuelve varias veces en la obra. La rueca, o el arpa, late al unísono con el corazón de Margarita –Gretchen– que espera a Fausto.

A partir de estas imágenes que han inspirado el compositor, el arpista tiene que crear un personaje que entra en esta línea y que le corresponda, en constante diálogo con el arpa. Este diálogo está también lleno de contradicciones, y se transforma a veces en conflicto.

2.2 Análisis de *Klolthein*

2.1.1 Forma

La obra tiene 7 partes principales. A continuación nos referimos brevemente a cada una de ellas.

Parte A (cc. 1 al 26)

una sierra, mientras murmuraba una nana.

Esta parte esta caracterizada por la utilización de una figura típica del arpa, los *glissandos*. Aquí no están utilizados de manera convencional. Forman una linea continua, con unos *crescendos* y *decrecsendos* que dan una impresión de olas bajando y subiendo. Esta línea está interrumpida por accidentes, acentos violentos. El texto esta fragmentado, presentado en palabras sueltas que puntúan el discurso: "meine ruh'/ Mein / Herz / schwer / Iche finde sie"[10].

Parte B (cc. 27 al 54)

"Avec véhémence, dans un paysage désolé"[11]

Sobre un fundo continuo de la nota más grave del arpa tenida al arco (desierto, desolación), diálogo entre el arpa que toca notas acentuadas secas y la voz que canta como una nana. Se parece realmente a un diálogo, con la arpista que intenta calmar a su arpa. En efecto, la escritura de la parte de arpa se modifica después de las intervenciones de la voz, se hace más calma y menos fuerte.

Parte C (cc.55 al 75)

Esta parte comporta tres tipos de escritura diferentes que alternan, y acaban mezclándose:

- Pasajes violentos, agitados y nerviosos, con efectos percusivos sobre la tabla del arpa y las cuerdas graves, y motivos de intervalos de segundas muy rápidos.
- Reapariciones de los *glissandos* que provienen de la parte A
- Grandes acordes de dos novenas en homofonía con la voz creando un timbre nuevo.

10 Traducción propia: Mi reposo/ Mi / corazón / pesado / lo reencontraré

11Traducción propia: "Con vehemencia, en un paisaje desolado"

El texto es "Die ganze Welt Ist mir vergällt"[12]. En este momento una cierta locura se apodera del personaje que realmente se enfada contra su arpa golpeándola, luchando en un conflicto interior.

Parte D (cc. 76 al 87)

Aquí el personaje pierde la razón, y lo va diciendo: "mein armer Kopf ist mir verrückt"[13].

Redactar (está esquemático).Ritmo breve larga con las baquetas de timbales en los graves como los latidos del corazón.

Redactar (está esquemático).Con el *rubato*, y los *ritenutos* y *a tempo* escritos el compositor quiere dar la impresión de que el personaje se tambalea.

Parte E (cc. 88 al 117)

Pasaje bastante violento, con ritmos complejos que contrasta con el pasaje tambaleando precedente. Son figuras que hacen un movimiento que sale de arriba y se cae.

Parte F (cc. 118 al 148)

"Mouvement mécanique"[14]

Este título hace referencia a la utilización –bastante inhabitual– de los pedales del arpa en esta parte. En efecto, los dos pies pulsan los pedales simultáneamente pero en movimiento contrario, de manera regular y rápida, como dando la pulsación. Estos movimientos de pedales tienen que ser ruidosos (al contrario del uso habitual). En cuanto a las manos, les cuesta seguir los movimientos mecánicos muy rápidos de los pedales –que hacen claramente

12 Traducción propia: "el mundo entero me da asco"
13Traducción propia: "mi pobre cabeza pierde la razón".
14Traducción propia: "Movimiento mecánico".

pensar en el pedal de la rueca de hilar–, con unos ritmos jadeando que casi no caen sobre la pulsación dada por los pies.

Final (cc 149 al 161)

Vuelta a la calma después del pasaje de los pedales ruidosos. Aquí encontramos tres motivos distintos:

- Ritmo breve larga (yambo) que crea una pulsación lejana , en los graves del arpa. Asociado a la palabra *Herz*, es interesante ver aquí una representación de los latidos del corazón.
- Movimientos circulares en semi-corcheas en *decrescendo* que aparecen como últimos sobresaltos de la rueca.
- Vuelta del canto del principio ("Meine Ruh'") más en la conclusión: "Nach ihm nur geh' ich aus dem Haus".[15]

Podemos decir que *Klothein* es una obra muy densa y compleja que utiliza muchos modos de escritura y efectos particulares del arpa. Estas diferentes técnicas permiten a Carinola meter al espectador en un ambiente peculiar, presentándole aparecer un personaje que pasa por diferentes estados de animo.

2.1.2 De *Gretchen* a *Klothein*

Kolthein significa hilar en griego.

Como hemos visto en la introducción a la obra, Carinola se ha inspirado en varios mitos para escribir su obra. Además, hay que señalar que la parte vocal proviene del *Lied* de Schubert *Gretchen am Spinnrade* (*Margarita a la rueca*), que es evocado en la introducción. El texto es un extracto de *Fausto* de Goethe; Schubert lo musicaliza en el famoso *Lied*.

15"Por él sólo salgo de casa".

En la tabla siguiente recogemos dicho extracto de *Fausto,* en lengua original y traducido al castellano. Los versos o las palabras sueltas que están resaltadas en naranja corresponden a los que están citados en *Klothein*. Señalamos también las partes de *Klothein* donde se cita dicho poema:

Partes de *Klothein* donde esta citado el poema de Goethe :	*Gretchen am Spinnrade*	***Margarita a la rueca***
Parte A	*Meine Ruh´ ist hin,*	Mi reposo desapareció
	Mein Herz ist schwer;	Mi corazón es pesado;
	Ich finde sie nimmer	Creo que nunca lo reencontraré
Parte B	*Und nimmermehr.*	Nunca más.
	Wo ich ihn nicht hab	Donde no lo tengo
	Ist mir das Grab,	Es para mi una tumba,
Parte C	*Die ganze Welt*	El mundo entero
	Ist mir vergällt´.	Me da asco.
	Mein armer Kopf	Mi pobre cabeza
Parte D	*Ist mir verrückt,*	Pierde la razón
	Mein armer Sinn	Mi pobre espíritu
	Ist mir zerstückt.	Esta desmembrado
Parte F	*Meine Ruh´ ist hin,*	Mi reposo desapareció
	Mein Herz ist schwer;	Mi corazón es pesado;
	Ich finde sie nimmer	Creo que nunca lo reencontraré
	und nimmer mehr.	Nunca más.
	Nach ihm nur schau´ ich	Por él sólo miro
	Zum Fenster hinaus	Por la ventana,
	Nach ihm nur geh´ ich	Por él sólo salgo
	Aus dem Haus.	De casa.
	Sein hoher Gang,	Su caminar altivo,
	Sein´ edle Gestalt,	Su noble figura,
	Seines Mundes Lächeln,	Su sonrisa en la boca,
	Seiner Augen Gewalt,	

Parte E	*Und seiner Rede* *Zauberfluß,* *Sein Händedruck,* *Und ach sein Kuß!* *Meine Ruh´ ist hin.* *Mein Herz ist schwer,* *Ich finde sie nimmer* *Und nimmer mehr.* *Mein Busen drängt* *Sich nach ihm hin.* *Ach dürft´ ich fassen* *Und halten ihn!* *Und küssen ihn* *So wie ich wollt´,* *An seinen Küssen* *Vergehen sollt´!*	La fuerza de su mirada, El flujo encantado De sus palabras, Las caricias de sus manos, Y sus besos! Mi reposo desapareció Mi corazón es pesado; Creo que nunca lo reencontraré Nunca más. Mi pecho Hacia el se enarca. Ah, si pudiera tomarlo Y retenerlo junto a mí! Y besarlo, Hasta saciar mis ansias, Bajo sus besos Ya podré morir !

Ilustración 6: Tabla con el texto de *Gretchen am Spinnrade* extraído de Fausto. En naranja los fragmentos citados en *Klolthein*

El texto que se encuentra en Klothein es entonces el siguiente :

> Meine Ruh', Mein Herz schwer; Ich finde sie Und nimmermehr.Wo ich ihn nicht hab Ist mir das Grab, Die ganze WeltIst mir vergällt´. Mein armer Kopf Ist mir verrückt, seiner Rede Zauberfluß Meine Ruh´ ist hin. Mein Herz Nach ihm nur geh´ ich Aus dem Haus.[16]

16Traducción: "Mi reposo, mi corazón pesado; creo que no lo reencontraré nunca más. Donde no lo tengo es para mí una tumba. El mundo entero me da asco. Mi pobre cabeza pierde la razón. El flujo encantado de sus palabras. Mi reposo desapareció. Corazón. Por él sólo salgo de casa".

Son palabras pronunciadas por una mujer desesperada. Gretchen esta desesperada por la ausencia de Fausto. Es un texto muy dolorido. Carinola utiliza tan sólo unos extractos del poema de Goethe, pero el sentido de abandono se queda intacto. Al final del poema, habla de morir, y al final de Klothein, habla de salir de casa, lo que, junto a los últimos latidos de corazón, puede dar a pensar que también significa morir.

Comparando la parte vocal de *Klotehin* y la de *Gretchen am Spinnrade* (ver anexo 1) se observa que Schubert está citado de manera casi siempre exacta por Carinola, tanto el texto como en la música. La parte vocal de *Klothein* proviene entonces enteramente del *Lied*, aunque cita solo unos versos que corta. A veces hasta las palabras están cortadas, llenando con música los espacios entre las palabras. Las citas están fragmentadas, y dilatadas. Es como si Carinola quisiera desarrollar cada frase o palabra para dejar aparecer cada faceta del personaje de *Gretchen* y así enfatizar sus sentimientos y exagerar su locura.

2.1.3 Características técnicas y recursos utilizados en *Klothein*

El arpa debe estar preparada (*scordatura* de una de cada dos cuerdas del arpa ¼ de tono más bajo y pinzas "cocodrilo" en dos cuerdas de los graves) y hay que utilizar accesorios para tocar (un arco de cello y dos baquetas de timbales).

El arpista canta además de tocar. El canto esta utilizado de varias formas: o puntuando el discurso, o en diálogo con el arpa, o creando un nuevo sonido que se mezcla con el del arpa.

2.1.4 Figuralismos

Klothein es una obra que tiene la particularidad de llevar texto. Cabe preguntar si comporta figuralismos, como suele ser el caso en los *Lieder* de Schubert, por ejemplo. Un figuralismo consiste en la ilustración mediante la música de la palabra o la frase que esta dicha

al mismo tiempo. *Klothein* no es una copia de *Gretchen am Spinnrade,* pero podemos imaginar que Carinola se haya inspirado de Schubert en este aspecto. En el *Lied* de Schubert, el sonido continuo de la rueca de hilar está ilustrado por el movimiento circular continuo de semicorcheas de la mano derecha del piano.

Ilustración 7: Primera pagina de *Gretchen am Spinnrade* de Schubert

En *Klothein*, no se encuentra de la misma manera este movimiento continuo. Hay unos pasajes que nos pueden recordar este movimiento, como en el final de la parte A, o el final de la obra. Pero aquí lo que es relevante subrayar es que es el arpa misma el figuralismo, el arpa representa físicamente la rueca. En efecto, la arpista trabaja sin cesar con las manos y los pies. En la parte F de la obra con el juego continuo y muy rápido de los pies, parece como si la maquinaria de la rueca se embalara. A las manos les cuesta seguir la velocidad de la rueca accionada por los pedales del arpa, literalmente, y es la impresión que se quiere dar con este pasaje.

También se pueden encontrar varios figuralismos en sentido escrito, ya que esta obra lleva texto. La palabra *Herz* (corazón), que tiene bastante importancia, está asociada al final de la obra al ritmo breve larga (Yambo) que simboliza los latidos del corazón.

También podemos subrayar el pasaje de los compases 115-125 donde el arpa corta la palabra a la voz de la arpista literalmente: una intervención del arpa se interpone entre las dos silabas de la palabra "*Rede*" que significa palabra.

2.2 Retos interpretativos de *Klothein*

2.2.1 Recursos particulares que tiene que desarrollar la arpista

Vamos a abordar ahora *Klothein* desde el punto de vista del intérprete, estudiando las cuestiones que aparecen en el momento de montar la obra que son especificas a esta obra, y especificas a sus características de teatro instrumental.

En esta obra, el arpista tiene que desarrollar por un lado técnicas arpísticas y efectos que pertenecen al repertorio contemporáneo en general (efectos como el *zinguement* de pedales o los golpes de *main à plat*) y por otro habilidades que pertenecen a otras disciplinas.

Problemas que pertenecen al mundo de los instrumentos de arco: nunca había utilizado un arco, de hecho no se suele utilizar con el arpa porque es prácticamente imposible. En efecto, el espacio entre las cuerdas es demasiado pequeño para que pueda pasar el arco, menos sobre la cuerda la más grave (hay que pasar entonces el arco entre la cuerda más grave y la columna del arpa) como esta utilizado en *Klothein*. Hay que aprender a sacar un sonido con un arco pensando en el apoyo y la velocidad de este. Además, nos encontramos con una cuestión específica de los instrumentos de cuerda, si el golpe de arco tiene que ser hacia arriba o hacia abajo. Por ejemplo al final de la pagina 4 hay que que ir hacia abajo, de lo contrario habría un lapso de tiempo demasiado largo para quitar el arco y encadenar con lo siguiente.

En el proceso de montaje de *Klothein*, hay una cuestión que ilustra cómo lo musical y lo teatral están entremezclados: la cuestión de los gestos de encadenamientos entre las diferentes partes de la obra. En efecto, debido a las particularidades del arpa y a la utilización de accesorios, encontremos en *Klothein* varios momentos de acciones y gestos de preparación que no producen sonido –entre partes con diferentes tipos de escritura–. El reto en estos casos es realizar estos gestos de manera que no corten la música,y mermen la atención del público. Los gestos tienen que formar parte de la teatralidad, ayudando a crear ambientes escénicos particulares. Por ejemplo, en la transición entre la parte A y la parte B, la arpista tiene que coger de nuevo el arpa sobre su hombro (para poder tocar los compases anteriores ha tenido que bajar el arpa apoyada el en suelo) al mismo tiempo que coge el arco y cambiar cinco pedales, manteniendo tendido el hilo del discurso. El gesto de coger el arco es determinante en el ambiente de desolación que se va crear en la parte B.

Los aspectos de realización técnicos –como aprender a coger y reponer los accesorios con cuidado para que no se caigan– van juntos con el aspecto visual de un gesto continuo efectuado por el personaje escénico.

Esta preocupación desde el punto de vista del intérprete va en el sentido de la idea de Kagel según la cual el gesto físico del músico forma parte de la música.

Por lo que respecta a los problemas que pertenecen al ámbito de los cantantes, se plantea ahora al arpista el problema del idioma, pues ha de aprender y practicar la pronunciación en alemán.

Además, hay que sacar la voz para que se oiga y que no esté tapada por el sonido del arpa, y eso aunque el compositor haya escrito como indicación de interpretación *berceuse* (nana) o *chuchoter* (susurrar) o *murmurer* (murmurar) (pp. 4-5). Además hay que exagerar las consonantes para que se entienda bien el texto.

Finalmente, añadir una parte vocal a una obra de arpa es, salvando las distancias, como añadir una tercera mano. Hay que estudiar la parte cantada separada y luego juntarla a la parte tocada al arpa como se estudia las dos manos separadas antes de tocarlas a la vez.

Además de las cuestiones de realización técnicas de la parte vocal, es obligatorio pensar en la teatralidad de la voz. Esto se expresa pensando al sentido de las palabras y exagerándolo. Por ejemplo, la palabra *ver-rückt* (compás 92-93) (mi pobre cabeza pierde la razón) no se puede decir de cualquier manera, hay que enfatizar la palabra (que ya esta cortada en dos silabas) y crear quizás una mirada de locura para que se entienda la situación.

Así, es a través de la voz que la dimensión teatral de *Klothein* se deja ver de manera más obvia, aunque hemos visto que los gestos –de los gestos de transición a la locura de los pedales– tienen también un papel esencial.

Es gracias a todos estos elementos que la arpista se crea su personaje, soltándose como un actor.

Cabe ahora preguntarse si *Klothein* está pensada para ser tocada por una arpista mujer específicamente. Los personajes que han inspirado la obra son personajes femeninos. Además, hay una relación conflictiva entre el arpista y su arpa que hacen pensar en las figuras

esquizofrenicas subyacentes de mujeres locas (como en *Fidélité* de Aperghis). El diálogo entre la arpista y su arpa está también lleno de contradicción, como cuando canta una nana para calmar al arpa con un texto desesperado de Margarita que dice que nunca volverá a encontrar su reposo.

2.2.2 ¿En qué se puede considerar como teatro instrumental?

Podríamos pensar, en este caso de *Klothein*, que el intérprete tiene que efectuar un desdoblamiento, desarrollando por un lado la faceta de músico y por otro la de actor. Pero más que un desdoblamiento, se trata de una fusión de un músico y un actor en una misma persona. En efecto, se podría imaginar la obra representada en escena por dos artistas: un actor haciendo mimo y cantando para expresar las emociones que reflejen los diferentes estados de ánimo del personaje a través de la obra y un arpista tocando la música que ilustra estos diferentes estados de animo. Pero es la arpista la que a la vez actúa y presenta la música que ilustra la actuación. Y podemos ir más lejos, precisamente, diciendo que los gestos musicales son gestos teatrales que nutren el personaje. El arpa es un soporte indispensable –sin ella no sería teatro instrumental sino sólo teatro, y es el centro de la obra–. El arpa es la rueca de Gretchen a través de la cual expresa su desesperación y su locura.

Hay que ser curioso, tener ganas de buscar nuevas maneras de tocar y de pensar la música, sin asustarse por tener que realizar acciones que no solemos hacer como instrumentistas.

El objetivo esencial es que el público entienda los sentimientos del personaje encarnado por la arpista, aunque no conozca la historia de Gretchen. Según Carinola, la arpista tiene que soltarse para conseguirlo.

En cierto modo, interpretar Klothein es una *performance,* un logro o actuación artística total.

Conclusiones

Una obra de teatro instrumental es una obra musical con una dimensión escénica. El teatro instrumental nace cuando el compositor y el intérprete dan una importancia al carácter cinético y visual de la música, y el publico es invitado a escuchar también con los ojos.

En este trabajo hemos planteado la cuestión de los retos interpretativos del teatro instrumental. Desde un punto de vista del instrumentista, como hemos visto, el reto es el de realizar acciones que no está acostumbrado a hacer. En el teatro instrumental se produce la fusión de un músico y un actor en una misma persona. Es exactamente lo que pasa en la interpretación de *Klothein* de Vincent Carinola.

Para desarrollar su teatralidad, el intérprete tiene que entender y realizar las explicaciones del compositor a través de la introducción de la obra o didascalia. Estas indicaciones pueden ser a la vez escénicas y musicales. El gesto del músico –tan importante para Kagel– es tan musical como teatral.

En el teatro instrumental el músico tiene una nueva libertad, la libertad de ser actor. Si el teatro instrumental abre una gran libertad de interpretación, impone casi paradójicamente un rigor duplicado. En efecto, el intérprete tiene que construir un sentido total resultante del encuentro de los sonidos y de los gestos –como se ha podido comprobarlo tocando Klothein.

No obstante, el teatro instrumental no es tan diferente de otras músicas, porque en esencia, el papel del músico no es tan diferente del de un actor no. El músico actúa ya en escena; y el teatro instrumental sólo toma y desarrolla esta realidad.

En *Klothein*, el compositor ha dado voz a la arpista para dialogar con su arpa, pero ¿acaso un músico no está siempre en diálogo con su instrumento?

La creación de un personaje escénico por el intérprete de *Klothein* es indispensable, pero ¿no es que todo músico entra en un personaje cuando sube en el escenario?

Acaso ¿el proceso de encarnación de un personaje propuesto por el teatro instrumental podría ser aplicado a otras obras para verlas con una perspectiva nueva?

Bibliografía y fuentes

Bibliografía

Libros

Aubat-Andrieu, M., Bancaud, L., Barbé, A., Breschand, H. (2013). *La harpe au XXe et XXIe siècles.* Paris: Minerve.

Blas Gomez, F. (2010). *Música, color y arquitectura*. Buenos Aires: Nabuko.

Comotti, G. (1977). *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*. Torino edizioni. Madrid: Turner.

Heile, B. (2006). *The music of Mauricio Kagel. Hants*: Ashgate.

Kagel, M. (2011)(selección de los textos: Clara Imbrogno). *Palimpsestos*. Buens Aires: Caja negra.

Marco, T. (2002). *La creación musical en el siglo XXI. Lecciones impartidas dentro del programa "Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI".* Pamplona: Universidad de Navarra: Cuadernos de la Catedra Jorge Oteiza.

Meyer, L.B. (1967/1994). *Music, the arts, and ideas.* Chicago: The University of Chicago Press.

Staianova, I. (2004) *Entre détermination et aventure. Essais sur la musque de la deuxième partie du xxème siècle.* Paris: L'Harmattan.

Steenhuisen, P. (2009). *Sonic mosaics. Conversations with composers.* Alberta: The University of Alberta Press.

Szendy, P. (ed.) (2001). *Machinations. De Georges Aperghis.* Paris: L'Harmattan, Ircam. Centre Pompidou.

Capítulos de libro

Albèra, P. (2003). L'opéra. En Nattiez, J.J. *Musique, une encyclopédie pour le XXIe siècle*. (Vol. 1, pp. 421-439) Paris: Acte Sud / Cité de la musique.

Célestin, Deliège (Ed) (2003). Les enchantements désenchantés de Mauricio Kagel En *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Paris : Mardaga.

Trabajos de fin de estudios

Brutin, S. (2006). *Teatro musical y teatro instrumental, la arpa en escena. estudio sobre diferentes modos de expresión en torno al arpa.* (Trabajo de Fin de Estudios.) Musikene, San Sebastián.

Labaume, E. (2010) *El nuevo intérprete de arpa : hacia la pluri-función del arpista en la música del siglo XX y XXI.* (Trabajo de Fin de Estudios.) Musikene, San Sebastián.

Recursos variables de Internet

Pagina web de Vincent Carinola: http://vr.carinola.free.fr/

Pagina web de Georges Aperghis: www.aperghis.com/

Laurence Bancaud y Hélène Breschand. (2008). *Musique d'aujourd'hui, notation nouvelle. Répertoire pédagogique pour la harpe*. Recuperado de http://aiharpe.org

Pagina web de la asociacion "les signes de l'arc": www.lessignesdelarc.org

Pagina web de Aurelio Edler Copes: www.edler-copes.com

"A l'improviste" France Musique 27.05.2013. Portrait d'Hélène Breschand. (emision de radio). Recuperado de www.francemusique.fr

Ilke Angela Maréchal. (2009) *Bâtisseur de MA – dialogue avec Yoshihisa Taïra. Yoshihisa Taïra.* Recuperado de http://www.ilke-angela-marechal.com/japon/batisseur-de-ma-dialogue-avec-yoshihisa-taira/

Grabaciones de video

Aperghis, G. *Fidelité*. Manon Pierrehumbert. (2013). Recuperado en http://www.dailymotion.com/video/x1u8xjv_ignm-soiree-5-12-2013-manon-pierrehumbert-spielt-fidelite-pour-harpiste-seule-regardee-par-un-homme_music

Scènes de Manège. Ensemble Laborintus. (2012) recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=_iS5HomhKUg

Edler Copes, A. Seule. Eloise Labaume. Recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=4dDcVc52fqw

Mauricio Kagel, Sonant, recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=QajIAwGVr54

Amund Sjølie Sveen performs «Faites votre jeu» by Kagel, recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=SR-Qiuuh0ho

Mare Nostrum de Mauricio Kagel à la Péniche Opéra, recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=vTwm1oNHado

Partituras

Aperghis, G. (1982). *Fidelité*. Paris : Editions Salabert.

Carinola, V. (2006) *Klothein*. Inédita.

Edler-Copes, A. (2009) *Seule*. Paris: Les signes de l'arc.

Kagel, M. (1964). *Sonant*. Frankfurt, London, New York: Edition Peters

Rossé, F. (2008) *Haarpi*. Montreuil : Editions Misterioso

Schafer, M (1980)). *The crown of Ariadne*. Canada: Arcana Editions

Schubert, F. (1894-95). *Gretchen am Sprinnrade* en, *Franz Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche Lieder und Gesänge*, *No.31*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Fuentes personales

Conciertos:

Edler-Copes, Aurelio y Labaume, Eloïse (16.11.2013). Concierto "Dans le noir". Bordeaux, festival Novart.

Alumnos de Musikene (23.10.2014). Concierto en el museo San Telmo de San Sebastian, Musikagileak, ensemble Xare.

Entrevistas:

Edler-Copes, Aurelio y Labaume, Eloïse (2013). Entrevista con el compositor y la arpista. Bordeaux.

Breshand, Hélène (mayo de 2014). Entrevista vía e-mail.

Intercambios con Vincent Carinola: intercambios por e-mail y encuentro el 19 de Enero de 2016.

Anexo 1

Comparación de las partes vocales de Gretchen am Spinnrade Schubert y de Klothein de Carinola.

Parte A:

Ilustración 8: *Gretchen am Spinnrade* de Schubert, cc. 1 al 8

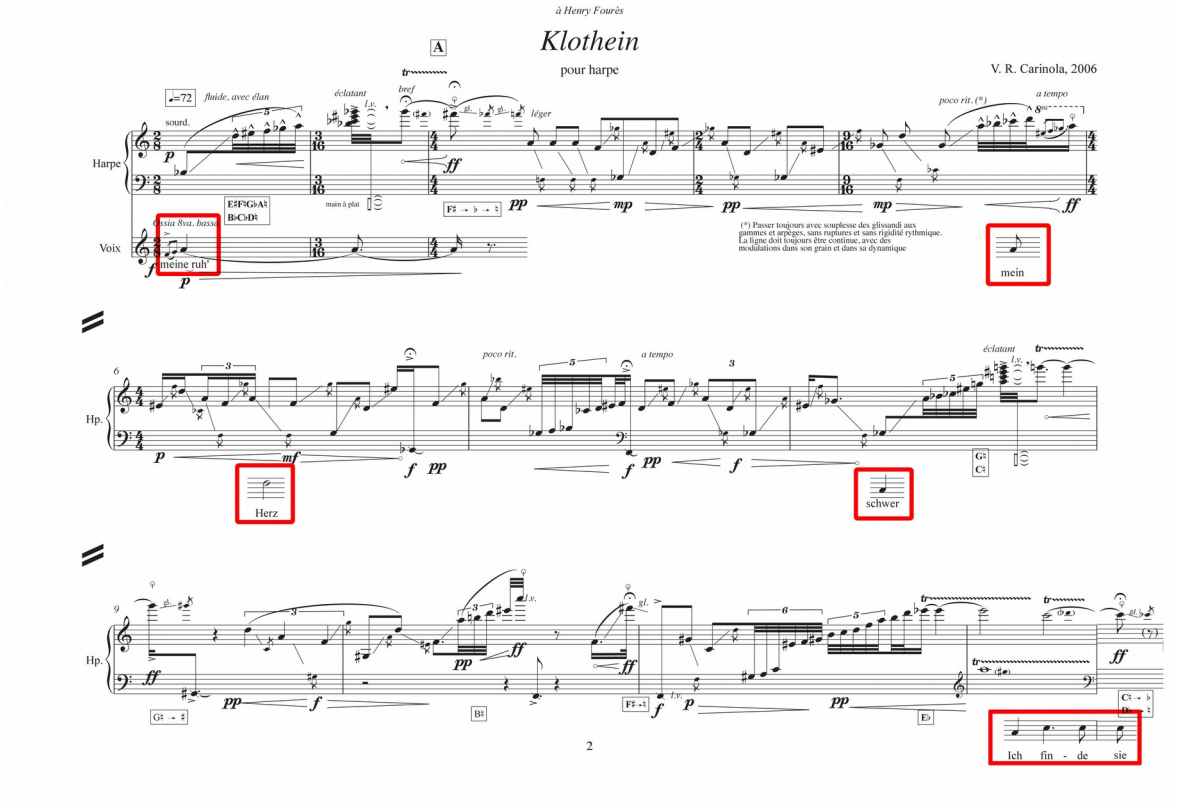

Ilustración 9: *Klothein* de Vincent Carinola, cc. 1 al 13

Parte B:

Ilustración 10: *Gretchen am Spinnrade* de Schubert, cc. 9 al 17

Ilustración 11: *Klothein* de Carinola, cc. 31 al 49

Anexo 2

Carinola, V. (2006) *Klothein*. Inédita.