



NOTAS AL PROGRAMA:

***TOMBEAU... ¿ES LA MUERTE
UN OCASO O UN AMANECER?***

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN
GUITARRA PRESENTA:

JOSÉ LUIS SEGURA MALDONADO

ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO:
LUIS ARIEL WALLER GONZÁLEZ

ASESOR DEL RECITAL:
JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS:

Me siento muy orgulloso de tener que agradecer a tantas personas la consecución de esta licenciatura, pues a lo largo de estos ocho años, mis esfuerzos han estado apoyados en toda mi familia, así como en grandes amigos que me permitieron superar las distintas pruebas planteadas por la carrera, compartiendo los triunfos y ayudándome en los momentos difíciles.

Doy gracias en primer lugar a mis padres, mi hermano, mis abuelos, mis tíos y mis primos. También quiero agradecer a Hugo por presentarme la guitarra, a Pablo por ser inspiración, a Agustín por sus guitarras, a Mario por Novae Musicae, a Eduardo, la Ley 22, los “Madrigueros”, los “Magios”, al trío “Nahual”, los jugadores del “Bayern Music” y los miembros del equipo de catalogación de Musicat.

Por otro lado, agradezco a los maestros que influyeron de manera decisiva en mi formación: Juan Manuel Olguín, René Viruega, Pavel Meza, Francisco Gómez, Guadalupe Martínez, José Antonio Guzmán, Néstor Castañeda y Francisco Viesca.

De manera muy especial, quiero agradecer a las personas que me ayudaron a la realización de este trabajo: Alfonso Aguirre, Markus Lutz, Josué Gutiérrez y Paolo Pegoraro, quienes me proporcionaron materiales musicales invaluableles; a Luz María Rivera, por aceptar ser parte de este proyecto; así como a Juan Carlos Laguna por sus enseñanzas en este instrumento tan bello y a Luis Ariel Waller por enseñarme a desentrañar los misterios de la Música y su lenguaje.

Estas páginas están dedicadas a Verna, por devolverme las ganas de vivir.

José Luis

ÍNDICE:

Prólogo	P. 6
Programa de concierto “Tombeau... ¿Es la Muerte un ocaso o un amanecer?”	P. 9
1. John Dowland	P. 11
1.1 Datos biográficos del autor	
1.2 El instrumento	
1.3 La tablatura	
1.4 <i>Tarleton’s riserrectione</i>	
1.4.1 Transcripción	
1.4.2 Análisis armónico y formal	
1.4.3 Sugerencias de ornamentación	
1.4.4 Sugerencias de interpretación	
1.5 <i>Come heavy sleepe</i>	
1.5.1 Transcripción	
1.5.2 Análisis armónico y formal	
1.5.3 Sugerencias de ornamentación	
1.5.4 Sugerencias de interpretación	
2. Sylvius Leopold Weiss	P. 31
2.1 Datos biográficos del autor	
2.2 El instrumento	
2.3 La tablatura	
2.4 <i>Tombeau sur la mort du Mn. Comte d’Logy (Arrivé 1721)</i>	
2.4.1 Transcripción	
2.4.2 Análisis armónico y formal	
2.4.3 Sugerencias de ornamentación	
2.4.4 Sugerencias de interpretación	
3. Fernando Sor	P. 45
3.1 Datos biográficos del autor	
3.2 El instrumento	
3.3 <i>Fantaisie élégiaque (Á la mort de Madame Beslay, née Levavas seur)</i>	
3.3.1 Análisis armónico y formal	
3.3.2 Sugerencias de interpretación	

4 Johann K. Mertz	P. 62
4.1 Datos biográficos del autor	
4.2 El instrumento	
4.3 <i>Nänien Trauerlieder: 1. Am Grabe der Geliebten, 2. Ich denke Dein, 3. Trauermarsch</i>	
4.3.1 Análisis armónico y formal	
4.3.2 Sugerencias de interpretación	
5 Manuel de Falla	P. 72
5.1 Datos biográficos del autor	
5.2 El instrumento	
5.3 Homenaje (<i>Pièce de Guitare écrite pour le Tombeau de Debussy</i>)	
5.3.1 Análisis armónico y formal	
5.3.2 Sugerencias de interpretación	
6 Leo Brouwer	P. 90
6.1 Datos biográficos del autor	
6.2 <i>“Hika” (In memoriam Toru Takemitsu)</i>	
6.2.1 Análisis armónico y formal	
6.2.2 Sugerencias de interpretación	
7 Leonardo Coral	P. 105
7.1 Datos biográficos del autor	
7.2 Elegía (A la muerte de Masaru Kohno)	
7.2.1 Análisis armónico y formal	
7.2.2 Sugerencias de interpretación	
8 José Luis Segura	P. 113
8.1 Datos biográficos del autor	
8.2 Lamento por la hija de Jefté	
8.2.1 Análisis armónico y formal	
8.2.2 Sugerencias de interpretación	
Conclusiones	P. 119
Bibliografía	P. 121
Anexos	P. 122



El triunfo de la Muerte, Pieter Brueghel

PRÓLOGO:

La muerte es el arcano más poderoso que ha regido la historia de la humanidad. Esta afirmación resulta más convincente si aceptamos que el ser humano siente miedo y a la vez fascinación por aquello que no puede explicar. Además, encontramos en ella una gran paradoja, pues la muerte representa por un lado la incertidumbre de lo que nos espera una vez que ocurre y por otro lado, la certeza de que en algún momento nos va a llegar.

En el caso de la música, el fenómeno de la muerte se repite de manera sublime, pues cada vez que una obra es ejecutada, muere y queda en nuestra memoria, esperando renacer en las manos o en la voz de un nuevo intérprete. Sin embargo, con cada nueva interpretación la obra adquiere una nueva personalidad, recordándonos siempre la eterna lucha entre la vida y la muerte, así como la muy aceptada y no menos discutida idea de la reencarnación.

En México, la muerte tiene una connotación muy particular, pues a lo largo de su historia, las diversas culturas que han poblado su territorio han abordado el tema de manera muy diferente y han convertido su relación con este fenómeno en un culto sagrado, ya que han deificado a la muerte a través de distintas representaciones. Prueba de esto son los festejos de “Día de muertos” que podemos observar en distintas ciudades y pueblos del país como Oaxaca, Mixquic, Pátzcuaro y la región de Totonacapan por mencionar solo algunos.

No obstante, el hecho de que la muerte tenga un significado tan profundo para algunos, ha logrado también que los mexicanos hayamos aprendido en mayor o menor medida, a verla desde un punto de vista más cotidiano y relajado. Se dice que el mexicano se ríe de la muerte; y no sólo se ríe de ella, sino que a veces la reta y presenta una actitud de desdén hacia su poder. Prueba de esto la encontramos en las tradicionales “Calaveritas” cuyos versos pueden arrancarnos una sonrisa acerca de algo que para otros es motivo de tristeza.

Es muy frecuente tener la creencia de que una persona que fallece no se marcha del todo, si aquellos que lo conocieron la recuerdan constantemente. Así pues, encontramos diversas manifestaciones artísticas cuyo fin es honrar la memoria de algún ser querido. Como consecuencia, los compositores a lo largo de la historia han utilizado la música para homenajear a sus familiares, colegas o simplemente personas estimadas, plasmando sus emociones en obras como la elegía, el *tombeau* (tumba), el epitafio, entre otras.

Este programa recoge música original para guitarra (o alguno de sus ancestros) compuesta en distintos espacios temporales de la música occidental; con el fin de mostrar la forma en que diversos autores han asimilado y expresado los misterios de la muerte, canalizando todas estas reflexiones en una partitura dedicada a la memoria de alguien importante para ellos.

Uno de los propósitos de esta recopilación es mostrar los diferentes elementos musicales aplicados a la expresión de diversos sentimientos. Por ejemplo, en algunas de las obras existen pasajes muy lentos que reflejan pesadumbre o abatimiento, como en el *Tombeau* de Silvius Weiss; en contraste con otros de gran velocidad que nos remiten a la angustia o la desesperación, como sucede en la Elegía de Leonardo Coral. Además, encontraremos fragmentos escritos en tonalidades menores que expresan tristeza, dolor e incluso soledad, por ejemplo la *Fantaisie Élégiacque* de Fernando Sor; mientras que ciertas partes están escritas en tonalidades mayores en un intento por transmitir resignación e incluso la esperanza de que exista algo más para nosotros después de la muerte, como sucede en *Tarleton's riserrectione* de John Dowland.

En algunos casos encontramos partituras cuyo lenguaje musical es un homenaje por sí mismo. En ellas, el autor retoma los elementos musicales que distinguieron al compositor homenajeadado, como en el *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla, que retoma los principios de la música impresionista; o "*Hika*" de Leo Brouwer, donde encontramos la esencia de la música de Takemitsu.

Todos estos factores hacen de este repertorio un objeto de estudio muy interesante, pues nos permiten descubrir un mundo nuevo en cuanto a la capacidad del artista para mover las fibras más sensibles de quienes los rodean y la responsabilidad que esto implica en su labor artística.

Hay que aclarar que la estructura del trabajo se rige por un orden cronológico, con el fin de mostrar que el lenguaje musical ha cambiado a lo largo de la historia del hombre, no así los sentimientos concernientes al duelo por los difuntos. Además, de esta forma observamos los cambios que ha sufrido el instrumento y que también influyen en la composición de la música que nos ocupa.

Sin embargo, la ejecución de las obras se realiza en un orden diferente debido a las distintas afinaciones usadas en la guitarra, según lo requiera la partitura, así como la participación de músicos invitados para la interpretación de las últimas piezas.

En resumen, a partir del análisis de estas piezas, su contexto histórico y en algunos casos desde la transcripción de las mismas, el hipotético lector de este trabajo podrá obtener un panorama general de la forma en que se deben interpretar estos homenajes, buscando extraer la esencia de cada uno de ellos, de acuerdo al estilo empleado por los autores.

José Luis Segura Maldonado
México, Junio de 2007

TOMBEAU... ¿ES LA MUERTE UN OCASO O UN AMANECER?

<i>Tarleton's riserrectione</i>	John Dowland (1563-1626)
<i>Tombeau sur la mort du Mn. Comte d'Logy</i> (Arrivé 1721)	Sylvius L. Weiss (1687-1750)
<i>Fantaisie élégiaque</i> (Á la mort de Madame Beslay, née Levavasseur) - Introduction - Marche Funèbre - Cantabile	Fernando Sor (1778-1839)
Homenaje (Pièce de Guitare écrite pour le Tombeau de Debussy)	Manuel de Falla (1876-1946)
Elegía	Leonardo Coral 1962
"Hika" (In memoriam Toru Takemitsu)	Leo Brouwer 1939
<i>Nänien Trauerlieder*</i> - Am Grabe der Geliebten - Ich denke Dein - Trauermarsch	Johann K. Mertz (1806-1856)
Lamento por la hija de Jefté**	José Luis Segura 1980
<i>Come heavy sleepe**</i>	John Dowland (1563-1626)

*Dúo Novae Musicae
Mario García y José Luis Segura
Guitarras

**Con Luz María Rivera
Soprano



La muerte de la Virgen, Caravaggio

1. John Dowland

“Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero”
San Juan de la Cruz

1.1 Datos biográficos del autor

Existen dos hipótesis con respecto al lugar de nacimiento de John Dowland. Thomas Fuller afirma que Dowland nació en Westminster, Inglaterra, mientras que Grattan Flood dice que su lugar de origen es Dalkey, Irlanda. Sin embargo, Diana Poulton afirma acerca de la teoría de Flood: “Ha sido aceptada a menudo sin ninguna revisión crítica de las evidencias, resultando así que estas deducciones hayan sido presentadas por algunos escritores como hechos irrefutables”¹.

En cualquier caso, se tiene la certeza de que nació en 1563, gracias a dos referencias que el propio Dowland hace en distintos documentos. En el apartado *Other Necessary Observations belonging to the Lute* (Otras observaciones necesarias concernientes al Laúd) de *Varietie of Lute-Lessons*, publicado en 1610, declara que “*for myself was borne but thirty years after Hans Gerle’s book was printed*”² (He nacido treinta años después de que el libro de Hans Gerle fuera publicado), siendo el libro mencionado *Tabulatur auff die Laudten*, el cual apareció en 1533.

Por otro lado, en el apartado *To the reader* (Al lector) de *A pilgrimes Solace*, publicado en 1612, dice: “*Being I am now entered into the fiftieth yeare of mine age...*” (Entrando actualmente al quincuagésimo año de mi edad...).

Acercas de su infancia y su familia se tienen pocos datos, e incluso Dowland no da pistas acerca de su vida sino a partir de 1580, cuando a los 17 años parte hacia

¹ FULLER, Thomas. **The History of the Worthies of England**. Londres, 1662, p. 244. FLOOD, W. H. Grattan. **The gentleman’s Magazine: “New facts about John Dowland”**. Londres, 1906, pp. 287-291. POULTON, Diana. **John Dowland**. Faber and Faber Limited, 1a. edición, Londres, 1972, p.21.

² La mayoría de las referencias utilizadas están escritas en Inglés antiguo y son citadas en forma literal.

París, para trabajar al servicio de Sir Henry Cobham; embajador en la corte de Francia. Dowland quería profundizar sus conocimientos en el laúd y sabía que en esa época, en Francia, había grandes maestros del instrumento como Adrian Le Roy.

Durante su estadía en este país, Dowland se convirtió al catolicismo, hecho que más tarde pesaría de manera negativa en su carrera, según su propia visión; en una carta dirigida a Sir Robert Cecil de 1595 dice: “...*Within 2 years after I came into England where I saw men of that faction condemned and executed which I thought was a great Injustice taking Religion for the only Cause...*” (...Después de 2 años vine a Inglaterra donde vi hombres de esa facción [Católicos] condenados y ejecutados, lo que me pareció una gran injusticia, pues tomaban su religión como motivo único...)

Uno de los más grandes misterios de la vida de Dowland es la identidad de su esposa, ya que no existe registro alguno de su matrimonio y solamente es mencionada por el compositor en la ya citada carta a Sir Robert Cecil y años más tarde, cuando se tiene registro de un pago de 20 libras a su nombre por el Manuscrito de *The Second Booke of Songs and Ayres*.

Por otro lado, podemos deducir la fecha del nacimiento de su hijo Robert a partir del acta de matrimonio de este mismo, la cual, fechada el 11 de octubre de 1626, refiere que contaba con 35 años de edad. Este hecho nos da la pista de que Dowland se casó antes de 1591.

En 1594, tras la muerte de John Johnson, uno de los laudistas de la corte de la Reina Elizabeth, Dowland hizo audición para el puesto y tras no obtenerlo, decide viajar para conocer a Luca Marenzio en Roma, pasando primero a visitar a Henry Julius, Duque de Brunswick, en su castillo de Wolfenbüttel.

Durante su estancia en Italia, Dowland recorrió Venecia, Padova, Génova y Ferrara con gran reconocimiento de parte de quienes lo conocían. Llegó a

Florenia atraído por la fama de la Corte de los Medici. Conoció entre otros a Giulio Caccini, e intercambió su música con otros laudistas italianos. Durante su estadía en Florenia tuvo contacto con un grupo de ingleses católicos exiliados, quienes lo recibieron y quisieron unirlo a su lucha en contra de la Reina.

Luego de este encuentro, abandonó la idea de conocer a Marenzio y comenzó su camino de regreso a Inglaterra, asustado por la idea de que se le relacionara con este grupo y se le tachara de idealista y traidor. Esto se demuestra en la carta que escribió desde Nüremberg a Sir Robert Cecil, donde se declara católico y asume que fue precisamente su credo, el factor por el cual no pudo acceder a un puesto en la corte.

Sin embargo, el miedo que Dowland sentía era injustificado si se toma en cuenta que la Reina Elizabeth no era una fanática religiosa y mantenía una política en la que si los súbditos no infringían la ley, no debían ser señalados por sus creencias religiosas. Incluso extendió su protección a William Byrd (quien también era católico) desde que fue nombrado Maestro de la Capilla Real en 1569 y hasta la muerte de la Soberana, acaecida en 1603.

Tal vez la razón por la que Dowland no obtuvo el puesto en la corte, estuviera basada en la personalidad del compositor, pues siempre fue muy temperamental y voluble, conocedor de sus habilidades y por lo tanto muy reacio a la crítica, pero por sobre todas las cosas, se sabe de los constantes ataques de melancolía que lo acompañaron a lo largo de su vida.

En cualquier caso, el puesto no se ocupó sino hasta 4 años después, en 1598, cuando Edward Collard obtuvo el cargo. Incluso este mismo no recibió pago alguno por sus servicios, sino hasta junio de 1599.

Después de salir de Nuremberg, Dowland estuvo trabajando en la corte del *Landgrave* de Hesse durante la segunda mitad de 1596, hasta que recibió una

carta de Sir Henry Noel (con quien había trabajado en el período comprendido entre sus dos viajes fuera de su país), instándolo a regresar a Inglaterra. Durante su viaje de regreso en febrero de 1597, Noel murió y Dowland fue llamado a ejecutar salmos y cánticos en el funeral, realizado en la Abadía de Westminster.

En 1596 se publicó *A new Booke of Tabliture* de William Barley, el cual contiene varias piezas de Dowland, siendo la primera vez que se imprimió su música. Sin embargo, esto causó el enojo de Dowland, pues al parecer las obras publicadas presentaban errores o eran versiones poco fiables.

En *The First Booke of Songs and Ayres*, publicado en 1597, tras fallar en un segundo intento por obtener un puesto en la corte, Dowland declara: “*There haue bin diuers Lute-lessons of mine lately printed without my knowledge, falce and vnperfect*” (Ha habido diversas piezas de laúd mías, impresas sin mi conocimiento, falsas e imperfectas)³.

Este libro incluye veintiuna canciones y una gallarda muy particular, pues está pensada para dos ejecutantes en un solo laúd. Este grupo de piezas estableció la forma de hacer canciones durante los siguientes 25 años a su publicación, debido a su belleza y a la calidad de su manufactura.

Para la época en que Dowland publicó esta colección, ya había obtenido títulos de las universidades de Cambridge y Oxford, ya que en la introducción se describe como: “*Lutenist and Bachelor of musicke in both the Vniuersities*” (Laudista y Bachiller de Música en ambas Universidades)⁴. Esta fue una época muy benévola para Dowland, pues recibió una carta del *Landgrave* de Hesse, quien, al enterarse de la muerte de Henry Noel y el intento fallido de Dowland por entrar a la Corte, le envió una invitación para volver a trabajar a su servicio.

Aún cuando Dowland nunca volvió a Hesse, la invitación acrecentó su fama, convirtiéndolo en uno de los músicos más respetados de la época.

³ DOWLAND, John. *The First Booke of Songs and Ayres*. Peter Short, Londres, 1597.

⁴ Idem

En 1598 sucedió el evento más importante en la carrera de John Dowland, al ser nombrado Laudista de la Corte de Christian IV de Dinamarca, con un sueldo de 500 *daler* por año, cifra bastante generosa para su época, ya que eso era lo que ganaba un almirante de la armada real.

En esa época, Dowland tuvo la oportunidad de trabajar con grandes músicos, ya que el Rey era un entusiasta patrón que tenía las principales ciudades del reino en perfectas condiciones y ponía a su servicio a quien le parecía el mejor en su ramo. Sin embargo, la vida de la corte era muy diferente a lo que Dowland conocía, pues era sabido que la Reina era abstemia y muy mesurada en su forma de comer, mientras que el monarca danés gustaba de pasar el tiempo bebiendo sin control.

Durante su estadía en Dinamarca, en 1600 para ser precisos, completó *The Second Booke of songs and Ayres*. Mientras tanto, seguía tocando en la corte y recibiendo sus pagos de manera constante, además de contar con el favor del Rey. En 1603, Dowland dejó Dinamarca y volvió a Inglaterra con el fin de imprimir *The third and Last Booke of Songs*. El 24 de marzo de ese mismo año murió la Reina Elizabeth, acabando con las esperanzas de Dowland de obtener un día un puesto a su servicio.

Por otro lado, en ese mismo año de 1603, Inglaterra sufrió un ataque de la Peste, la cual acabó con la vida de 3,035 personas en el Reino Unido. Este hecho retrasó tanto la Coronación de James I, como la publicación del tercer libro de canciones del compositor.

No se sabe si Dowland dejó su país durante la epidemia, pero se tiene la certeza de que estaba en Inglaterra para septiembre de ese año, pues participó en una Mascarada organizada por la nueva Reina para entretener a James I.

En 1604, el compositor publicó *Lachrimae or Seaven Teares*, dedicado a la Reina y regresó a Dinamarca para continuar con su trabajo en la Corte. Sin embargo, se

sabe que el compositor empezó a tener problemas financieros, pues recibía incluso adelantos de parte del Rey para solventar su situación.

Tampoco es claro si estos problemas fueron los que orillaron al Rey a despedir al laudista, lo cierto es que para el 10 de marzo de 1605, Dowland conocía de su despido. Al volver a Inglaterra comenzó a pregonar que publicaría un tratado para tocar el Laúd. En *To the reader* (Al lector) de la traducción que Dowland hizo del *Micrologus* de Ornithoparcus, Dowland escribió: “*Shortly to divulge a more peculiar Works of mine owne: namely My Observations and Directions concerning the Art of Lute-playing*” (Pronto divulgaré un peculiar trabajo mío llamado “Observaciones e instrucciones concernientes al Arte de tocar el Laúd”)⁵.

Sin embargo, parece que este tratado era apenas un proyecto, ya que de haber estado cerca de su publicación, no hubiera sido necesario incluir *Necessary observations belonging to the Lute and Lute playing* (Observaciones necesarias concernientes al Laúd y a su ejecución) de Besardus como prólogo a *Varitie of Lute-Lessons*, publicado un año después.

Al parecer, el único trabajo que Dowland tenía realizado en esa época, es el que sigue al ya mencionado prólogo de Besardus, llamado *Other necessary observations* y que no consiste sino en cuatro pequeñas secciones: *For Chusing Lute-Strings* (Escogiendo cuerdas para el Laúd); *Of setting the right sizes of Strings upon the Lute* (Colocando las cuerdas en el Laúd según su tamaño); *Of fretting the Lute* (Entrastando el Laúd); *Of tuning the Lute* (Afinando el Laúd).

En 1612 se publicó su último libro de canciones: *A Pilgrimes Solace*. En ese momento, Dowland era laudista en la corte de Lord Howard de Walden. Esta publicación junto con las reimpressiones de *The First Booke of Songs and Ayres* de 1606 y 1608, además de sus colaboraciones en las obras *Micrologus* y *Varitie of*

⁵ ORNITHOPARCUS, Andreas. **Micrologus**. Traducción de John Dowland, Londres, 1609

Lute-Lessons, refutan las teorías que afirman que a su regreso de Dinamarca, el compositor había perdido su popularidad y tenía problemas económicos.

Si bien no tenía las comodidades con las que vivía en Dinamarca, su casa en *Fetter Lane* y su estilo de vida nos dejan como conclusión que Dowland vivía en un buen lugar con servicios adecuados, sin tener grandes sumas de dinero ahorradas, pues incluso los regalos hechos por el Duque de Brunswick y el *Landgrave* de Hesse habían desaparecido para esa época.

En octubre de 1612 Dowland fue al fin nombrado laudista del Rey, tras la muerte de Richard Pyke, con un salario de 20 daler por día. Esto representa una gran paradoja, pues a partir de ese año, no se conocen más composiciones de gran relevancia por su parte, aunque esto puede justificarse por la cantidad de trabajo como ejecutante que desempeñó en la corte.

A partir de ese año, Dowland participó en la composición de una gran cantidad de versos, pero siempre en colaboración con otros autores. En estos versos se reafirma el carácter melancólico que marcó al compositor durante toda su vida.

En 1622 Henry Peacham lo menciona como “*A rare lutenist*” (Un laudista fuera de lo común) y “*one of our greatest Masters of Musicke for composing*” (Uno de nuestros grandes maestros compositores)⁶. En ese mismo año Dowland comienza a aparecer en diferentes documentos con el grado de Doctor, mas no se tiene información de qué Universidad pudo conferirle ese grado y se piensa que pudo ser una institución del extranjero.

El 5 de mayo de 1625, Dowland aparece como uno de los músicos que participaron en los funerales del Rey James I, al lado de Robert Johnson. Este es el último registro que se tiene de su actividad como ejecutante.

⁶ POULTON, Op. Cit., p.81.

El 20 de febrero de 1626 murió John Dowland. Fue enterrado en *St. Anne, Blackfriars*. El acta de defunción dice: “*Feb. 20th. John Dowland Doctor of Musick*” (20 de febrero. John Dowland, Doctor en Música)⁷.



John Dowland

⁷ St. Anne Parish Registers. The register of burials. Guildhall, Londres, MS 13, 4510/1

1.2 El instrumento

El laúd es un instrumento de cuerda pulsada, hecho de madera, considerado como “cordófono compuesto”, es decir, un instrumento donde los generadores de sonido y el resonador se encuentran juntos y en el cual las cuerdas corren paralelamente a la tapa armónica.

Las características de este instrumento en cuanto a su organología son: Fondo abovedado hecho de tablillas separadas, caja con forma de pera, diapasón con trastes de tripa, tapa armónica plana, en cuyo centro está grabada una boca en forma de rosetón, un puente para amarrar las cuerdas, una pala alineada casi en ángulo recto con el diapasón con clavijas laterales y cuerdas de tripa dispuestas en pares llamados órdenes.

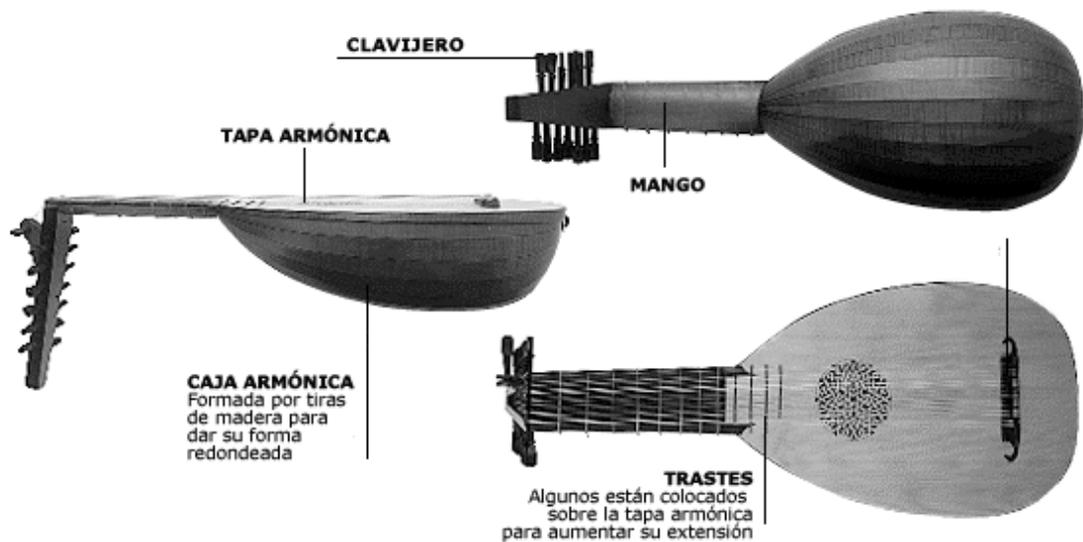
El origen del laúd se remite al ‘ud árabe, el cual llegó a Occidente en la Edad Media, a través de alguna de las cruzadas o quizá en la invasión mora a España. En ese momento, contaba con solo cinco órdenes y se tocaba con un plectro, limitándose a ejecutar líneas melódicas dentro de un ensamble. Más tarde, se agregó un sexto orden más bajo y se comenzó a tocar con los dedos, lo que permitió hacer polifonía con este instrumento.

A finales del siglo XV, tras sufrir modificaciones en su construcción y tras la invención del sistema de notación musical en tablatura, el laúd cobró gran importancia en varios países de Europa. Gracias a su diseño y portabilidad, se convirtió en un instrumento versátil capaz de acompañar danzas o canciones, así como ejecutar piezas a solo o como parte de un conjunto.

Ya en la época de John Dowland, el laúd contaba con siete y en algunos casos hasta nueve órdenes, logrando una profundidad y amplitud de registro mucho mayor. Esto permitió crear obras más complejas para el ejecutante, así como acompañar a cantantes de voz grave.

La afinación para este instrumento era muy relativa, pues en algunos tratados encontramos la indicación de afinar la primera cuerda “tan alto como sea posible sin romperla”. Esto redundaba en un ámbito muy amplio acerca de la altura que debía producir esta cuerda. Actualmente se ha llegado al acuerdo de situar la primera cuerda en la nota sol en el caso del laúd renacentista, teniendo como referencia el diapasón de A=415 khz.

Así pues, siguiendo el sistema de afinación simétrica (Afinación por cuartas justas con una tercera mayor en medio, tan usual en aquella época, obtenemos que la afinación de este instrumento era: G – C – F – A – D – g, de sexto a primer orden respectivamente.



Descripción de las partes de un laúd Isabelino

1.3 El instrumento

La tablatura es un sistema de notación utilizado en la escritura de música para instrumentos de cuerda pulsada y algunos instrumentos de teclado. Se utilizó principalmente a partir del siglo XV y hasta fines del siglo XVIII. En la actualidad, algunos estudiantes de guitarra utilizan este sistema como primer acercamiento al repertorio del instrumento.

Este sistema, a diferencia de la notación tradicional, no indica la altura de un sonido, sino el lugar preciso en que se ejecuta dicho sonido en el instrumento, utilizando para tal efecto letras o números (según sea el caso) así como valores rítmicos predeterminados.

Existen tres tipos de tablatura principalmente: francesa, italiana y alemana, las cuales tienen el mismo fundamento pero características diversas en su escritura. En el caso de la música de John Dowland, el sistema utilizado por los laudistas ingleses del siglo XVII era la tablatura francesa.

Este sistema se escribe sobre un hexagrama (seis líneas horizontales, paralelas y equidistantes) que representa los seis primeros órdenes del laúd vistos desde arriba, siendo la línea inferior el orden más grave (sexto) y la línea superior el más agudo (primero).

Para representar el traste que hay que oprimir se utiliza una letra, que se coloca sobre la línea que representa la cuerda en cuestión, siendo la letra **a** la cuerda al aire, la letra **b** el primer traste, la **c** el segundo traste, y así sucesivamente. La letra **j** no se utiliza para evitar confusiones con la **i**.

En este sistema de notación, solo se indica el momento en que se ataca la nota, no así su duración, la cual es determinada por cada intérprete de acuerdo a lo que sea armónica y contrapuntísticamente correcto.

Los valores rítmicos empleados son iguales a los de la notación moderna, es decir, un neuma acompañado de plica y corchetes según se necesite. Estos valores se colocan sobre cada una de las letras que representan una nota, aunque en algunos casos, si existen varias notas con el mismo valor rítmico, este se coloca sobre la primera de ellas y no se escribe otro valor sino hasta que sea necesario uno diferente.



Pavane Lachrimae (Fragmento) de John Dowland

1.4 El instrumento

Richard Tarleton fue el bufón favorito de la Reina Elizabeth. Sin embargo esta distinción no era gratuita, pues su talento era inigualable e incluso fue el primer actor en estudiar a los enfermos mentales para mejorar su actuación. Su fama llegó a ser tal, que incluso Shakespeare le dedicó el monólogo “*Alas poor Yorick*” de Hamlet.



Richard Tarleton, según una caricatura de la época

John Dowland escribió esta miniatura para laúd solo en 1588, tras la muerte de Tarleton, legándonos así lo que Diana Poulton llama: a “*Small-scale masterpiece*” (Una obra maestra de pequeñas dimensiones).⁸ En ella encontramos el carácter melancólico que distingue la música de John Dowland, sólo que esta vez, combinado con una sensación de paz y resignación.

La tablatura de esta pieza se encuentra en la página 11 del *Wickhambrook Lute Manuscript* (Manuscrito de Laúd de Wickhambrook), que actualmente está resguardado en la biblioteca de la Universidad de *Yale* en *New Haven, Connecticut*, Estados Unidos.

⁸ POULTON, Op. Cit., p. 163.

1.4.1 Transcripción

Tras conseguir una imagen digital a partir del microfilm que contiene todo el Manuscrito *Wickhambrook*, procedí a aislar los dos pentagramas que contienen la música de Tarleton's riserrectione. A partir de ahí comencé la transcripción de esta pieza, apoyándome en algunas ediciones modernas como la de Frederick Noad y la de Diana Poulton.⁹



Tarleton's riserrectione de John Dowland

Al terminar la transcripción literal de los sonidos escritos, comencé a tomar decisiones acerca de las duraciones apropiadas para cada nota. A continuación, transporté la partitura resultante de *do mayor* a *la mayor*, para poder interpretarla en guitarra moderna, la cual debe ser preparada con una *scordatura* (afinación especial) utilizando la tercera cuerda en *f#* y colocando un capotraste en el tercer traste para obtener los sonidos en la altura original del laúd.



Transcripción literal de los sonidos



Corrección de las duraciones de las notas

⁹ POULTON, Diana. **The collected Lute Music of John Dowland**. Faber Music, 3a. edición, Londres, 1974.
NOAD, Frederick. **The Frederick Noad Guitar Anthology-The Renaissance Guitar**. Ariel Publications, New York, 1974.

1.4.2 Análisis armónico y formal

Esta pieza es una miniatura de siete compases escrita en $12/8$, a la manera de un *jig* (danza renacentista de carácter alegre). Sin embargo, la velocidad de esta pieza es más bien lenta. La tonalidad de la pieza es *la mayor*.

El primer compás propone un fraseo independiente, ya que está formado por una línea melódica muy sencilla, cuya característica principal es la presencia de *sol natural* en el segundo tiempo, dando la sensación de estar en el modo mixolidio, sin embargo, en el tercer tiempo aparece de nuevo *sol sostenido*, reafirmando la tonalidad de *la mayor*. Ésta línea melódica encuentra un punto de reposo en el último tiempo del compás, donde aparece una cadencia perfecta.

El segundo compás tiene las mismas características formales, solo que en esta ocasión el punto de reposo lo marca una semicadencia *IV-V*. Esta situación se repite en el tercer compás, exceptuando que en lugar del *IV* aparece el *VI* como sustituto de la subdominante.

En el compás cuatro comienza una nueva idea musical más compleja, que se extiende hasta el compás número cinco y se concreta con una nueva cadencia perfecta. En el compás seis aparece la melodía más conmovedora de la partitura, la cual cierra definitivamente la pieza con la misma cadencia de la frase anterior.

1.4.3 Sugerencias de ornamentación

En la música renacentista se utiliza la ornamentación en las secciones que se repiten a lo largo de una composición con el fin de establecer una diferencia y evitar la monotonía. Los ornamentos empleados en esta partitura deben ser sutiles, pues el diseño melódico original no es muy elaborado. El tipo de ornamentación más adecuado es el que se conoce como ornamentación “a la francesa”, el cual consiste en añadir adornos de tipo melódico como notas de paso

y bordados, los cuales añaden fluidez al desarrollo de la idea y el discurso musical.

1.4.4 Sugerencias de interpretación

La ejecución de *Tarleton's riserrectione* es sencilla desde el punto de vista armónico, pues las cadencias que aparecen a lo largo de la pieza marcan adecuadamente los puntos de reposo para el intérprete. Sin embargo, en cuanto al carácter que requiere la interpretación, la composición presenta algunas disyuntivas dignas de ser tomadas en cuenta.

La escritura en $12/8$, así como el diseño melódico, son las de un *jig*, es decir, una danza de carácter alegre ejecutada a través de saltos al bailar. No obstante, al conocer la personalidad del autor, así como el tema elegíaco de la pieza, es posible ejecutarla a un tempo más lento.

A partir de la ejecución de algunos especialistas en la materia, como Nigel North¹⁰, así como un estudio más profundo de la partitura, sugiero que la pieza se ejecute la primera vez con un tempo de 25 golpes por minuto. Al llegar a las barras de repetición, conservar el tempo, añadiendo las ornamentaciones descritas anteriormente.

Por último, tocar una tercera vuelta en un tempo de 55 golpes por minuto, con un carácter de danza, con el fin de dar la sensación de haber llegado al momento de la resurrección de *Tarleton*, el famoso actor.

En el aspecto tímbrico, el uso del capotrasto, recomendado anteriormente, logra en la guitarra un sonido más cristalino, el cual debe ser complementado con un ataque poco pesante en las cuerdas, buscando un timbre más cercano al del laúd.

¹⁰ NORTH, Nigel. *Fancies, dreams and spirits / Dowland: Lute Music Vol. 1*. Naxos, 2006.

1.5 Come heavy sleepe

Esta canción pertenece a *The First Booke of Songs and Ayres*, y es la penúltima de las veintiún canciones contenidas en ese volumen. Este género obtuvo gran popularidad en esa época gracias a la publicación de los cuatro libros de John Dowland.

Si bien esta obra no es una elegía en el estricto sentido de la palabra, fue escogida para este programa pues habla del sueño como “La imagen de la Muerte verdadera”, en un fenómeno que se repite cada noche, acercándonos al sueño final. Además, el recital comienza y termina con composiciones de John Dowland, lo cual cierra un círculo y da más unidad al programa.

1.5.1 Transcripción

Ante la imposibilidad de conseguir el facsímil de la pieza, acudí a otras versiones, con la finalidad de acercarme a las fuentes más cercanas al original. En este caso, la versión más adecuada que encontré, es la de Thurston Dart¹¹, quien realizó una transcripción directa del manuscrito de Dowland, presentando en su edición la tablatura del laúd y la línea vocal, así como una transcripción de la tablatura a sonidos reales en dos pentagramas.

A partir de dicha versión, realicé la transcripción para guitarra moderna, además de transportar la música a *mi mayor*, para que al utilizar la *scordatura* y el capotrasto mencionados anteriormente, se obtengan los sonidos en *sol mayor*, que es la tonalidad original en la que canta la voz.

Por último, revisé la duración de los sonidos que propone Dart en su transcripción, así como las digitaciones de la tablatura original, con el fin de adecuarlos a las posibilidades de la guitarra moderna.

¹¹ DART, Thurston. **The First Booke of Songs And Ayres**. Steiner and Bell, 2002.

1.5.2 Análisis armónico y formal

Esta canción tiene dos secciones muy bien definidas. La primera abarca del compás 1 al 8. La segunda, que va del 9 al 14 tiene indicaciones de repetición. Después toda la pieza vuelve a ejecutarse con un segundo texto.

Las frases de esta pieza son definidas de acuerdo al texto, con el fin de lograr una correcta acentuación de las palabras que lo conforman. La primera frase ocupa el primer compás y está acompañada por los acordes: *I* y *V*. La segunda, comienza en el compás 2 y termina en el primer tiempo del 3, con una semicadencia *I – V*. La siguiente frase abarca los compases 3, 4 y 5 y es acompañada por los acordes de tónica, subdominante y por último dominante, culminando una vez más con una semicadencia.

La frase que comienza en el compás 6, se desarrolla en la tonalidad de *do sostenido menor*, comenzando con una modulación por equívoco del *II* de *mi mayor* al *IV* de la nueva tonalidad, resolviendo al primer grado en el compás 7 con una cadencia perfecta. La última frase de esta sección aparece en el compás 8 y regresa a la tonalidad original, acompañada por los acordes *I*, *IV* y *V*, finalizando con una cadencia auténtica en *mi mayor*.

La segunda sección de la pieza comienza en *do sostenido mayor*. La primera frase abarca los compases 9 y 10, armonizados con *V – I – IV – I*. La frase que aparece a continuación está constituida por la progresión de un motivo melódico acompañado por los acordes *I*, *V*, *II* y *VI*. La última frase ocupa los dos últimos compases de la canción y se armoniza con el acorde de tónica y dominante. En el último compás del acompañamiento aparece un diseño melódico sobre la dominante, usado por Dowland como firma para sus composiciones, el cual resuelve en la segunda parte del compás en una cadencia auténtica.

1.5.3 Sugerencias de ornamentación

En el caso de las canciones de John Dowland, mi opinión es que el intérprete no debe hacer ornamentaciones en el acompañamiento, pues esto alejaría la atención de la línea melódica de la voz y del texto, desvirtuando así el propósito original de las piezas.

En el caso de la voz, en la repetición de la segunda sección de la pieza, el intérprete puede enriquecer con diferentes notas de adorno la línea melódica, siempre y cuando se mantenga la claridad del texto.

1.5.4 Sugerencias de interpretación

Para el cantante, el aspecto interpretativo más importante de esta pieza es la correcta dicción y pronunciación del inglés antiguo. Además, deberá utilizar una voz ligera, casi sin vibrato, con el fin de obtener un timbre que se asemeje al del acompañamiento.

El acompañante usará un ataque con poco peso en las cuerdas y deberá tocarlas en un punto entre la roseta y el puente, para obtener un timbre más brillante y con mayor definición, sobre todo cuando se tocan notas de un acorde que pertenecen a una línea melódica que hace contrapunto a la voz. Hay que hacer énfasis hacia el final de la canción en la ejecución del motivo con el que Dowland firma algunas de sus obras.



Firma de John Dowland en *Come Heavy Sleeper*



Firma de John Dowland en *Pavane Lachrimae*



La muerte de San José, Giuseppe Maria Crespi

2. Sylvius Leopold Weiss

“Aquellos que aman la sabiduría practican la muerte,
y para ellos la muerte es lo menos aterrador del mundo”
Normas y ejercicios para bien morir (Siglo XVII)

2.1 Datos biográficos del autor

Sylvius Leopold Weiss nació en Grottkau, cerca de Breslau, Silesia (actualmente Wrocław, Polonia). En cuanto a la fecha de su nacimiento, existe una controversia, pues aunque el día 12 de octubre parece ser el correcto, algunos autores como David Charlton y Douglas A. Smith proponen el año de 1686, mientras que un estudio reciente de Frank Legl concluye que Weiss nació en 1687, por lo que actualmente se ha tomado esta fecha como convención.

Su padre, Johann Jacob, enseñó a tocar laúd tanto a Sylvius Leopold, como a sus hermanos menores Johann Sigismund y Juliana Margaretha. Sylvius comenzó a tocar el instrumento a los diez años de edad, lo cual se sabe gracias a una anécdota donde, en 1736, afirmó ante algunas personas que llevaba veinte años tocando el laúd, a lo que un amigo que conocía los inicios del laudista replicó que eran cuarenta; entonces Weiss añadió: “Sí, pero veinte años he estado afinándolo”.

En 1706, Weiss entró al servicio del Conde Karl Phillip, en el Palatinato de Neuburg, establecido en Breslau y Brieg. En ese mismo año, viajó a Kassel por un mes, donde tocó para el Príncipe Elector Johann Wilhelm, quien gustaba de apoyar a las artes (especialmente la música). Existe evidencia que a partir de 1709, su padre y su hermano laboraban como laudistas en Dusseldorf, trabajo que pudo ser conseguido para ellos por Weiss. Un año después, Karl Phillip mudó su corte a Innsbruck; sin embargo, no existe evidencia de que el laudista lo haya acompañado a su nueva sede.

A partir de 1710, el laudista entró al servicio del Príncipe polaco Alexander Sobieski, quien vivía exiliado en Roma, en el *Palazzo Zuccari*. En ese lugar, Weiss tuvo la oportunidad de conocer a Alessandro y Domenico Scarlatti, así como al organista Bernardo Pasquini, además de sus compatriotas Händel y Heinichen.

En 1714, tras la muerte de Sobieski, Weiss regresó al servicio de Karl Phillip. En 1717 viajó dos veces a Dresden para ofrecer varios conciertos, lo cual le reportó una ganancia de 100 ducados. En ese mismo año, viajó a Praga, donde conoció al Conde Johann Anton Losy von Losimthal, quien influyó de manera decisiva en la técnica compositiva y de interpretación del alemán.

Weiss fue un innovador en la técnica del laúd. De hecho, hizo modificaciones a la estructura del mismo, añadiendo dos órdenes más a los once existentes en su época. Al respecto, una publicación de ese tiempo señala: *“Man kann diesen großen Künstler einigermaßen den Vater der Laute nennen: denn sie hat unter ihm eine ganz andere Gestalt gewonnen”*. (Este gran artista puede ser llamado de algún modo el padre del laúd, porque este adoptó otra forma a partir de él) ¹².

El 23 de agosto de 1718, fue nombrado músico de cámara en la corte de August el Fuerte, Príncipe Elector de Sajonia, quien era Rey de Polonia desde 1697. Esta corte tenía su sede en Dresden, que en ese tiempo era un gran centro para las artes y las ciencias, pues tenía una de las más bellas salas de ópera, así como una de las mejores capillas musicales del imperio.

El puesto que Weiss desempeñó en este lugar le permitió conocer y tocar al lado de los flautistas Buffardin y Quantz, así como los violinistas Veracini y Pisendel (quien había estudiado con Vivaldi), entre otros grandes músicos de la época. Este contacto con los virtuosos de la época, ayudó a que el laudista desarrollara la técnica tan refinada que lo caracterizó a lo largo de su carrera.

¹² GOTTSCHED, Louise, **Handlexicon**. 1760.

Su salario era de 1000 *thalers* imperiales, aunque en 1733, Friedrich August II, heredero del trono, aumentó esta cifra a 1200 y en 1744 a 1400, convirtiendo a Weiss en el músico mejor pagado de la corte.

Sin embargo, este reconocimiento a la enorme personalidad musical del laudista, le acarrió la enemistad de algunos compañeros. En 1722, el violinista Petit (alumno de Tartini), en un arranque de ira y como venganza de una disputa previa, lo mordió hasta casi arrancarle parte de uno de sus pulgares.

Tras su recuperación de este incidente, en el otoño de ese mismo año, viajó a Munich con Buffardin, para tocar en la boda del Príncipe Elector de Bavaria, donde fue elogiado por su maestría en el laúd y obtuvo un gran beneficio económico por su trabajo.

En 1723, volvió a Praga, acompañado por el flautista Johann Joachim Quantz y el cantante y compositor Carl Heinrich Graun, para participar en la coronación del Emperador Charles VI, como Rey de Bohemia. En mayo de 1728, acompañó a su señor junto con Pisendel, Buffardin y Quantz a la corte de Berlín, donde estuvieron tres meses, tras recibir una invitación de Wilhelmine de Bayreuth, hermana de Friedrich II.

Otro de los protectores de Weiss fue el Conde Hermann von Kayserlingk (conocido por haber encargado a Johann Sebastián Bach la composición de las Variaciones *Goldberg*). De hecho, fue el Conde quien intervino ante el Ministro del Estado para que el laudista fuera liberado tras un altercado con un noble de Breitenbach. Años más tarde, el Conde tomó bajo su protección al hijo de Weiss, Johann Adolf Faustinus, ayudándolo a completar su educación.

En 1736, recibió como oferta la exorbitante cantidad de 2000 *thalers* por trabajar en la corte imperial de Viena, sin embargo, el compositor la rechazó, ya que se encontraba muy a gusto con las posibilidades que le ofrecía su trabajo en

Dresden. En 1738, conoció al violinista berlinés Franz Benda, con quien realizó un encuentro musical, una tarde y hasta la media noche, Benda tocó veinticuatro solos de violín y Weiss diez suites para laúd.

En agosto de 1739, conoció a Johann Sebastián Bach, con quien comenzó una relación de mutua amistad y admiración. Esto sucedió debido a que Wilhelm Friedmann, hijo del gran maestro, era organista en Santa Sofía en Dresden. Al respecto, existe una anécdota acerca de una competencia entre los dos músicos: *"Wer die Schwierigkeiten der Laute für harmonische Ausweichungen und gut ausgeführte Sätze kennt, der muß erstaunen und kann es kaum glauben, wenn Augen- und Ohrenzeugen versichern, daß der große Dresdner Lautenist Weisse mit Sebastian Bach, der auch als Clavier- und Orgelspieler groß war, in die Wette phantasiert und Fugensätze ausgeführt hat."* (Cualquiera que sepa lo difícil que es tocar modulaciones armónicas y buenos contrapuntos en el laúd, se sorprenderá y llenará de incredulidad al escuchar de testigos, que Weiss, el gran laudista, retó a J. S. Bach, el gran tecladista, mediante la interpretación de fantasías y fugas).¹³

Al parecer, Weiss no estaba muy preocupado por que su obra se publicara, ya que de las más de 650 composiciones que hizo, sólo se publicó una pequeña pieza mientras estaba vivo. Esto fue realizado por Telemann en 1728, como ejemplo de tablatura para su libro *Royal Music Master*.

Llegó a la cúspide de su carrera en los últimos años de su vida, además gozaba de fama pocas veces vista en un músico de corte. Conservaba su puesto en Dresden y laudistas de toda Europa asistían a clases con él, para aprender su método de ejecución del laúd.

Como prueba de esto, está la siguiente afirmación: *"Because the Weissian method of playing the lute is considered the best, most sound, galant, and perfect of all, many have striven to attain his new method, just as the Argonauts sought the*

¹³ REICHARDT, J. F., 1805

Golden Fleece." (Porque el modo de Weiss para tocar el laúd es el mejor, el más sonoro, galante y perfecto de todos, muchos han decidido apegarse a su nuevo método, así como los Argonautas añoraban el Vellocoino de Oro)¹⁴.

El 16 de Octubre de 1750, murió Sylvius Leopold Weiss, a quien le sobrevivió su esposa Marie-Elizabeth y siete hijos, de los cuales, solo el ya mencionado Johann Adolf Faustinus siguió sus pasos como músico, cuando, al morir su padre, ocupó su puesto como laudista de la corte de Dresden.



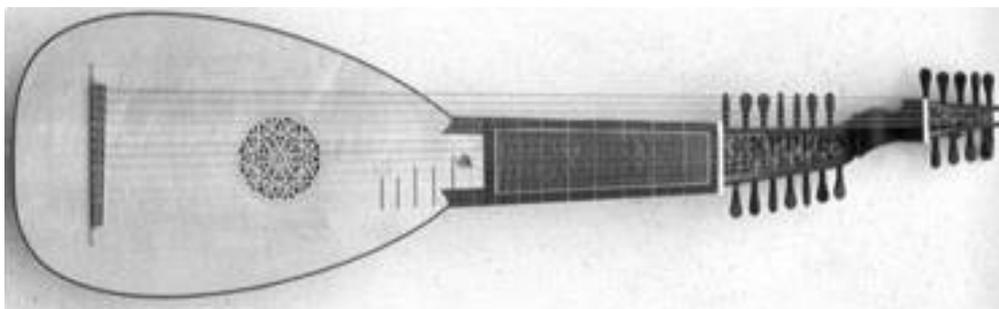
Sylvius Leopold Weiss

¹⁴ BARON, Ernest G., 1727

2.2 El instrumento

En los inicios del siglo XVII, el laúd comenzó a sufrir algunas transformaciones en su estructura, siendo la más importante, la adición de un número variable de órdenes graves, los cuales corren paralelos al diapason donde se encuentran los seis órdenes originales. Esto dio origen a una enorme variedad de instrumentos derivados del laúd como el archilaúd, la teorba y el *chitarrone*. Weiss en especial, utilizaba un laúd con trece órdenes, el cual era el de registro más amplio en su época.

Por otro lado, los laudistas franceses y alemanes dejaron en desuso la afinación simétrica del laúd renacentista y comenzaron a utilizar una nueva que consiste en afinar los seis primeros órdenes en una tríada de re menor, quedando: $A - D - F - a - d - f$, del sexto al primero, respectivamente. Los órdenes graves se afinaban por grados conjuntos diatónicos a partir del la correspondiente al sexto orden.¹⁵



Laúd barroco de trece órdenes

¹⁵ Ver apartado 1.2 del presente trabajo.

2.3 La tablatura

La música de Sylvius Leopold Weiss está escrita en tablatura francesa¹⁶, la cual se venía utilizando desde el siglo XV. Sin embargo, debido a los cambios que sufrió el instrumento en los albores del siglo XVII, Weiss utilizaba un laúd de trece órdenes, por lo que fue necesario crear una forma de representar las notas ejecutadas en los órdenes más graves, los cuales no están reflejados en las seis líneas de la tablatura.

Sabiendo que la letra *a* refleja una cuerda al aire en las líneas de la tablatura, se decidió utilizar la misma letra debajo de la sexta línea para representar al séptimo orden. Después, se añadió una pequeña línea adicional sobre la letra *a* para representar al octavo, dos para el noveno y tres para el décimo. A partir del decimoprimer orden, se colocó un 4 debajo del sexto orden, un 5 para el decimosegundo y un 6 para el decimotercero.



Esquema de afinación del laúd barroco y su representación en tablatura

¹⁶ Ver apartado 1.3 del presente trabajo.

2.4 Tombeau sur la mort du Mn. Comte d'Logy (Arrivé 1721)

Esta pieza se encuentra en los folios 150v y 151r del “Manuscrito de Londres”, el cual contiene 26 sonatas y varias piezas sueltas de Sylvius Leopold Weiss. Este documento está resguardado en el Departamento de manuscritos adicionales 30387 de *The British Library*, desde 1877, cuando fue adquirido por *The British Museum* en una subasta.

La pieza fue compuesta a la memoria del laudista checoslovaco Johann Anton Logy (el mejor intérprete del instrumento en la generación precedente a Weiss), cuya muerte ocurrió en 1721. Como ya se dijo, la relación entre ambos músicos surgió a partir de los diversos viajes de Weiss a Praga, donde residía Logy.

2.4.1 Transcripción

En principio, la transcripción de esta pieza fue realizada de la misma manera que la composición de John Dowland, es decir, transcribiendo a notación moderna en dos claves, los sonidos resultantes de la tablatura.

Sin embargo, al haber sido compuesta para un instrumento con una afinación completamente diversa a la de la guitarra moderna, tuve que transponer la música a una tonalidad más adecuada para su ejecución.

En este caso, elegí la tonalidad de la menor, ya que, con solo octavar algunos bajos, se mantiene la esencia de la música escrita para el laúd, además de ser una tonalidad muy idiomática de la guitarra moderna.

Por otro lado, al utilizar el capotrasto en el primer traste, se obtiene la tonalidad de si bemol menor, que es la original de la pieza, lo cual es muy importante si el ejecutante desea mantener el carácter de la música de acuerdo a la teoría de los afectos, la cual relaciona cada una de las tonalidades con un estado de ánimo.

2.4.2 Análisis armónico y formal

Esta composición tiene una estructura binaria A – B. Armónicamente sigue los principios de la época, ya que la primera sección comienza en la tónica para concluir en la dominante y la segunda se desarrolla a la inversa.

La primera sección consta de 14 compases, comienza con una breve introducción en los compases 1 y 2, donde utiliza una sucesión de acordes lentos a partir de los grados *I*, *IV*, *V* y *I*, contruidos sobre un pedal en la tónica. La frase concluye con dos compases que presentan una melodía en la voz superior, sobre los grados *I* y *V*, que termina en el compás 4.

En este compás sucede una elipsis con el final de la frase anterior, que funciona como inicio de la nueva frase, la cual comienza en el acorde de tónica y pasa al cuarto grado en el compás 5, donde se convierte por equívoco en el segundo grado de *do mayor*. En los compases 6, 7 y 8, el autor desarrolla una línea melódica en la voz intermedia, utilizando el acorde de dominante, para resolver al primer grado de *do mayor* en el compás 9.

En el compás 10, Weiss realiza una progresión con las dominantes de *sol mayor* y *la menor*, resolviendo al primer grado de esta tonalidad, quien se convierte a su vez en la subdominante de *mi menor*, dando paso en el compás 11 a los grados *V⁷* y *I* de dicha tonalidad. En el compás 12 comienza la cadencia final de ésta sección, pasando por los grados *VII* y *V⁷* de *mi mayor* y *V⁷* de *si mayor*, para concluir en la segunda parte del compás 14 con una cadencia auténtica en *mi mayor*, dominante del tono original.

La segunda sección consta de 22 compases. En el compás 15 comienza una serie de acordes, donde el primer grado de *mi mayor* se convierte en la dominante de *la menor*, seguido de un desarrollo melódico que desemboca en el compás 17 a la dominante de *sol mayor*, la cual resuelve al primer grado en la segunda parte

del compás. Sin embargo, inmediatamente después, en el compás 18, este acorde se convierte en dominante de *do mayor*, resolviendo al primer grado en el siguiente tiempo.

En el compás 20 aparece de nuevo una cadencia auténtica de *la menor*, que a su vez, deriva al final del compás en una modulación a *re menor*, dando forma a la progresión más bella de la pieza, la cual pasa por los grados V^7 , *I*, V^7 , *I*, *VI*, *VII*, *IV* y *VI* de dicha tonalidad, además del *V* de *la menor*, que aparece por un instante, pues en el compás 23 regresa la dominante de *re*, como parte de una progresión con las dominantes de *sol mayor*, *mi menor* y *la menor*, que resuelve al final del compás 24.

Sin embargo, este acorde de primer grado de *la*, da paso a la sección más dramática de la pieza, pues en el compás 25 comienza un movimiento de semicorcheas que hace un juego melódico entre la voz superior y el bajo, el cual crea una sensación de desesperación, la cual se refuerza con la armonía, pues este movimiento llega a un acorde largo de V^7 , que a su vez hace un arpeggio que culmina en el VII^7 , el cual es aún más largo en su duración, lo que deja en el aire toda la tensión acumulada.

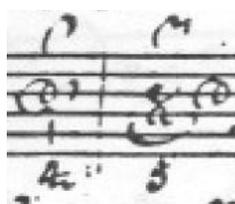
En el compás 29, esta tensión parece relajarse cuando el VII^7 resuelve al V^7 y este a su vez al primer grado de *la mayor* en el compás 31. Sin embargo, inmediatamente este acorde se convierte en dominante de *re menor*, el cual se une a un nuevo juego de tensión con las dominantes de *la menor* y de *mi mayor*, la cual no resuelve sino hasta el compás 34, dando paso a una escala cromática que funciona como último factor de tensión, para concluir con una cadencia perfecta en *la menor*, que resuelve en el compás 36.

2.4.3 Sugerencias de ornamentación

La ornamentación en la música del barroco es un tema muy complejo, pues existen muchos tratados que hablan al respecto de ese tema y existen muchos especialistas con criterios muy diversos en lo concerniente a la ejecución de adornos en la música de este período.

En la edición de Ruggero Chiesa del Manuscrito de Londres¹⁷, existe una explicación de los signos que representan un ornamento en la música de Weiss, donde prevalecen los siguientes: “)”, “(” y “X”.

Los dos primeros símbolos representan adornos superior e inferior, respectivamente; sin embargo, la ejecución de los mismos queda a criterio del ejecutante, pues es posible utilizar apoyaturas, mordentes e incluso trinos, de acuerdo al buen gusto y al contexto del adorno. Específicamente, en esta transcripción cambié los signos por una acciacatura, de la nota que debe ser ejecutada, dejando también al intérprete la posibilidad de ejecutarla según prefiera.



En el original

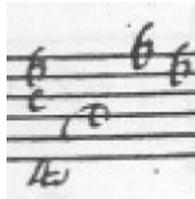


En la transcripción

Es importante destacar que la ejecución de trinos debe hacerse en una sola cuerda, ya que existen registros de que esa era la forma en que Weiss prefería ejecutarlos, contrario a otros autores de la época, quienes los interpretaban *ad eco* (en dos cuerdas).

¹⁷ CHIESA, Ruggero. *Intavolatura di Liuto, Trascrizione in notazione moderna dall'originale del British Museum*. Suvini Zerboni, Milán, 1981

En algunos casos, aparecen acordes con algunas disonancias que no tienen ninguna justificación armónica. Este es un adorno muy común en piezas para instrumento de teclado de la época (se encuentra en la música de Scarlatti, por ejemplo) y se conoce como apoyatura simultánea. En estos casos, la apoyatura se dibuja en un tamaño más pequeño.

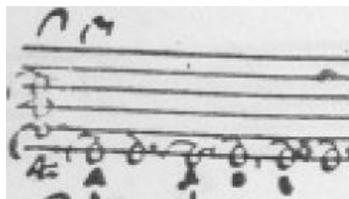


En el original

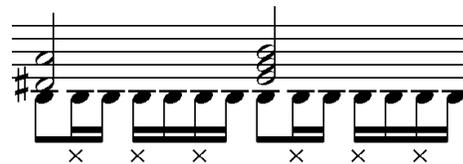


En la transcripción

Por último, en los compases 12 y 13, aparece un adorno cuya ejecución está definida en *La Réthorique des Dieux* de Denis Gaultier (afamado laudista francés) y que se conoce como *tremblement*. La forma de efectuar este adorno es hacer un vibrato con la mano izquierda en forma perpendicular a la cuerda que se está jalando. Esto produce una desafinación mayor que el vibrato paralelo, que es el más común en el instrumento.



En el original



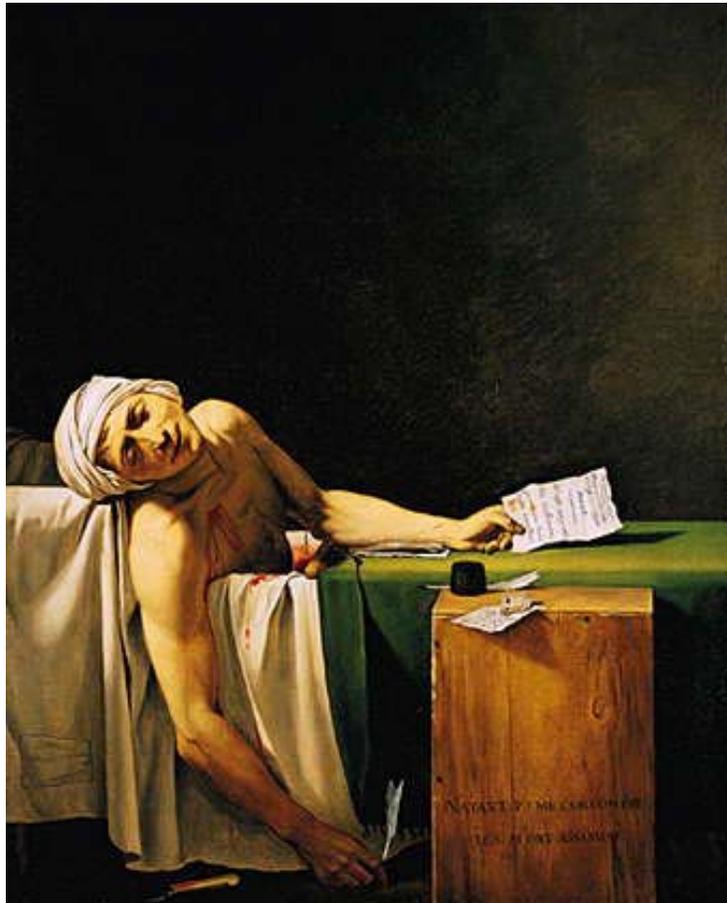
En la transcripción

2.4.4 Sugerencias de interpretación

El pulso juega un papel importantísimo en esta pieza, pues el carácter de la obra recuerda una marcha fúnebre, la cual se detiene en algunos momentos, dando la sensación de incertidumbre, para tomar luego un impulso que nos remite a la desesperación.

Considero que la pieza puede ejecutarse con una medida de 24 golpes por minuto. A partir de ahí, el intérprete puede realizar cambios agógicos moderados, con el fin de reforzar los procesos de tensión y relajación que maneja el autor desde el punto de vista armónico.

A pesar de la indicación de repetición existente al final de ambas secciones, creo que sólo debe repetirse la primera parte, ya que, como termina en la dominante del tono original, se presta para regresar al inicio o seguir en el mismo acorde a la segunda parte, mientras que la cadencia con que concluye la segunda parte, es tan clara, que parece indicar el verdadero descanso de la música.



La muerte de Marat, Jaques-Louis David

3. Fernando Sor

“Aunque en mi cabeza es invierno, en mi corazón es eterna primavera.
Cuanto más me aproximo al final, más claramente oigo a mi alrededor
las inmortales sinfonías de los mundos que me invitan”
Víctor Hugo

3.1 Datos biográficos del autor

Joseph Fernando Macari Sors fue bautizado el 14 de febrero de 1778. Brian Jeffery (revisor de la obra integral de Sor para Ediciones Tecla), establece esta fecha como la de su nacimiento, con base en el hecho de que su hermano Carlos nació y fue bautizado el mismo día (5 de agosto de 1785). De cualquier modo, no existe evidencia para determinar la fecha exacta del nacimiento de Fernando Sor¹⁸.

A muy corta edad comenzó a cantar y tocar la guitarra y el violín. Además, comenzó a escribir música con un sistema inventado por él ya que aún no recibía instrucción musical. De hecho, su padre lo llevaba a escuchar ópera y en una ocasión realizó un trío para las voces de su madre, su padre y él mismo con acompañamiento de guitarra sobre un tema de la ópera *Giulio Sabino*, de Sarti. Esto llamó la atención de algunas personalidades musicales de Barcelona, como el director de la Orquesta de la Catedral de Barcelona, quien comenzó a enseñar música a Sor.

Al morir su padre, la educación del guitarrista podía detenerse por falta de recursos; sin embargo, en 1789, el Abad del monasterio de Montserrat ofreció a su

¹⁸ El apellido Sors es la forma catalana de Sor, la cual, al parecer, se usaba indistintamente. Por otro lado, el autor utilizó la forma Fedinand para su nombre mientras vivió en Francia e Inglaterra. De cualquier modo, para este trabajo utilizaré la forma convencional de su nombre.

madre inscribirlo en su Escolanía (Escuela del coro), para que pudiera seguir aprendiendo música.

Durante su estancia en Montserrat, escribió unas memorias que describen la vida musical del monasterio y su instrucción por parte del Padre Viola. En ellas, menciona que durante la misa se ejecutaba una sinfonía de Haydn, tocando la introducción y el allegro en el ofertorio, el andante en la comunión y el último allegro en el evangelio. También menciona que se ejecutaban “villancicos” y “gozos”. Además, en sus memorias, Sor describe su primer acercamiento con la música francesa, el cual se dio gracias a la llegada de clérigos franceses exiliados de su país a causa de la revolución.

Alrededor de 1796, Sor regresó a Barcelona para ocupar un puesto en el ejército, el cual había sido arreglado por su madre, años antes. Fue comisionado como subteniente en el “*Corregiment de Vilafranca*”, de Vilafranca del Penedès, población que se encuentra al oeste de Barcelona, donde estuvo por cuatro años. Durante este período, escribió su ópera “*Il Telemaco nell’Isola di Calipso*”, la cual fue estrenada en Barcelona el 25 de agosto de 1797. Además, escribió música para guitarra sola, seguidillas y boleros.

En 1800, al terminar su formación militar, viajó a Madrid; donde, algunos de los amigos de su padre que conocían su habilidad para tocar la guitarra, intentaron ayudarlo a obtener un puesto en la corte de Carlos IV. Sin embargo, el Rey no escuchaba otra opinión en cuanto a la música, que la de sus protegidos, entre los cuales estaba Alexandre Boucher, quien dijo que el talento de Sor era el de un buen amateur que no sabe nada de música.

El compositor se convirtió en protegido de la Duquesa de Alba (misma que protegía a Goya), quien le ofreció un cuarto en su casa y una suma considerable de dinero, con el fin de ayudarlo en sus estudios. Desgraciadamente, su ayuda duró muy poco tiempo, pues la Duquesa realizó inmediatamente un viaje, del cual

no regresó, pues murió el 23 de julio de 1802. A pesar de sus obligaciones, Sor nunca dejó de componer; de hecho, en esta época terminó su Sonata Op. 22, una de sus obras más conocidas para guitarra sola.

Tras la muerte de la Duquesa, Sor regresó a Barcelona, ya que fue invitado por el Duque de Medinaceli para administrar sus propiedades en Cataluña. Sor trabajó muy poco tiempo al servicio del Duque y en 1804 regresó a Madrid, donde escribió la música del melodrama “La Elvira Portuguesa”, además de un motete a cuatro voces y orquesta para la iglesia de la Merced y varios boleros.

En ese mismo año, viajó a Andalucía para fungir como jefe de una administración real, lo que le permitió pasar mucho tiempo en Málaga. De cualquier modo, este trabajo era una sinecura y le permitía a Sor componer y estar en contacto con personalidades del medio musical, como el organista de la catedral, quien lo apoyaba para dirigir los conciertos del Cónsul americano Kirkpatrick.

En 1808, tras la invasión de Napoleón a España, la vida del compositor dio un giro muy importante; comenzó a escribir canciones marciales y patrióticas en contra de los franceses y volvió a Madrid, donde compuso “Venid, vencedores”, canción que fue interpretada el 23 de agosto de ese año, durante la entrada triunfal del ejército español, tras derrocar a José Bonaparte en su primera incursión a la capital española.

Estos problemas políticos orillaron a Sor a volver al ejército, primero en un regimiento no identificado y luego como Capitán, en los “Voluntarios Cordobeses”. Los españoles se dieron cuenta de que las ideas de los franceses eran mucho más progresistas que las de su propio país, por lo que un sector de la población (incluido el compositor) decidió aceptar la ocupación del territorio español. Sor se convirtió en Jefe de la Policía de los franceses en la ciudad de Jerez, puesto que ocupó hasta que fueron expulsados de Andalucía, debido a la entrada de Wellington en Madrid y la segunda retirada de José Bonaparte.

Tras la salida definitiva de los franceses de España, ocurrida en 1813, Sor emigró a París, donde gozaba ya de alguna fama, debido a la edición de algunas de sus piezas. Durante esta primera estancia en esa ciudad, dio a conocer otras partituras, entre las que destacan las “*Six petites pièces*”, publicada por Madame Benoist y la “*Fantaisie*” por Ignace Pleyel.

Las “seis pequeñas piezas están dedicadas a su esposa, de la cual no se tiene ningún dato, ya que no existe registro de su nombre, la fecha de su boda, ni la de su muerte. Al respecto, Jeffery propone la siguiente teoría: “*Was his wife perhaps a Catalan or a Spaniard, who accompanied her husband when he left Spain in 1813, and did she perhaps die in childbirth when their daughter was born about 1815?*” (¿Sería su esposa una catalana o española quien lo acompañó cuando dejó España en 1813 y tal vez murió en labor de parto cuando nació su hija, alrededor de 1815?).¹⁹ En enero de ese año, Sor escribió una carta al Duque de Fleury, solicitando un puesto en la Capilla Real, que había quedado vacante recientemente. No se conoce respuesta de parte del Duque.

También en 1815, Napoleón es derrotado definitivamente en la batalla Waterloo. Los británicos llegaron a París y comenzó una interrelación cultural entre ambos países, lo que llevó al guitarrista a partir con destino a Londres a finales de dicho año.

En este tiempo, su producción musical creció enormemente; para la guitarra realizó solamente el primer grupo de estudios, dedicándose a componer principalmente arietas en el estilo del Bel canto, así como música para piano y para Ballet. Jeffery define este tiempo así: “*It was one of the most eventful and successful periods of his life*” (Fue uno de los períodos más ocupados y exitosos de su vida)²⁰. En esa época se convirtió en Asociado de la Sociedad Filarmónica.

¹⁹ JEFFERY, Brian. **Fernando Sor: Composer and Guitarist**. Tecla Editions, Preacher's Court, Charterhouse, Londres, EC1M6AS, p. 44.

²⁰ Idem, p. 50

Sor dio muchos conciertos como guitarrista en Londres, especialmente en los primeros años de su estancia en esa ciudad. El concierto del 24 de Marzo de 1817 que tuvo lugar en *Argyll Rooms* es muy importante, pues marcó su debut como miembro de la Sociedad Filarmónica. En este recital, Sor ejecutó un *Concertante* para guitarra y cuerdas al lado de otros tres famosos intérpretes de la época: Spagnoletti al violín, Challoner a la viola y Lindley al cello.

Esta presentación causó una grata impresión entre los otros miembros de la Sociedad. Al respecto escribieron: “*In a concertante for the Spanish guitar, composed and performed by M. Sor, a guitarist in great vogue at that time, he astonished the audience by his unrivalled execution*” (En el *Concertante* para guitarra, compuesto y ejecutado por el maestro Sor, un guitarrista con gran fama en esa época, deslumbró a la audiencia con su incomparable ejecución)²¹.

En los siguientes años de su estancia en Londres, tras haberse presentado en algunos conciertos como cantante, el compositor consiguió trabajo como maestro de canto. Fue en esta época cuando compuso los diez grupos de arietas que le valieron gran reconocimiento por parte de la sociedad londinense, pues se trata de música de muy buena factura que recuerda el estilo de Mozart en este género.

Su estancia en tierras británicas trajo a Sor otro gran beneficio. Al ser una de las personalidades musicales más respetadas de su tiempo, no tuvo problema en encontrar editor para su música. Así, se editaron en Londres más de sesenta trabajos del compositor, en distintas editoriales, de las cuales, la más importante fue *The Regent's Harmonic Institution*, conocida más tarde como *Royal Harmonic Institution*.

Al mismo tiempo, se editaron en París algunos de sus más conocidas partituras para guitarra gracias a Antoine MESSONNIER. Incluso existió el caso de partituras editadas en ambos países en la misma época.

²¹ *The Philharmonic Society of London*. Londres, 1862, p. 17

Otra de las influencias de Sor a la vida musical londinense fue en el campo de la lutería, pues durante el tiempo que permaneció en Inglaterra, el constructor de instrumentos Lewis Panormo, hizo varias guitarras bajo la dirección del guitarrista. Además, su nombre aparece en la lista de miembros honorarios de la fundación de “*The Royal Academy of Music*”.

En los últimos años de su estancia en Londres, Sor compuso música para Ballet, ya que había conocido y sostenido una relación con la bailarina Félicité Hullin. De este acercamiento a la música para Ballet, la pieza mejor lograda del compositor es *Cendrillon* (una versión del cuento de “La Cenicienta” de Perrault), la cual, no solo es bella musicalmente hablando, sino que fue coreografiada por Albert (seudónimo de Albert Decombe) y estrenada por Maria Mercandotti (la “Venus Andaluza”), lo que le valió el éxito rotundo en sus presentaciones.

En 1823, Félicité Hullin fue nombrada *Prima Ballerina* en el Ballet de Moscú, por lo que el compositor decidió viajar con ella a la capital rusa. En el camino, pasaron por París, donde ambos tuvieron algunas presentaciones. Luego viajaron a Berlín, pero se detuvieron cerca de Bonn, donde Sor hizo arreglos para que se editaran algunas de sus piezas con Simrock. A su llegada a la capital alemana, donde fueron recibidos por Spontini, compuso dos *Pas de Danse*, una para el teatro del Rey y otra para el teatro de Sans Souci en Postdam.

Tras dejar Berlín, llegaron a Varsovia, donde también hicieron presentaciones en las que Hullin bailaba y Sor y su hija ejecutaban música. En noviembre de 1823, la comitiva llegó a Moscú, donde no solo la bailarina tuvo trabajo, sino que Sor arregló que se presentara *Cendrillon* en enero y febrero de 1824. Además, completó *Alphonse et Léonore*, una versión en tres actos del ballet *L’amant Peintre*, que había estrenado con anterioridad en Londres, basado en un libreto de Molière, el escritor francés de comedias. Actualmente, no se tiene la primera versión, sin embargo, de la segunda se conserva la partitura autógrafa, donde el compositor firma con la forma francesa de su nombre: “Ferdinand Sor”.

Poco después, Sor viajó a San Petersburgo. El 26 de marzo de 1826, durante los funerales del Zar Alexander, el compositor dirigió una Marcha Fúnebre para instrumentos militares. Sor arregló esta marcha también para la esposa del nuevo Zar y esto le valió gran reconocimiento de parte de la corte, así como valiosos regalos. Saldoni dice al respecto. “En Rusia, donde le regalaron unas perlas negras de un valor extraordinario [sic]”²².

Tras este evento, regresó a Moscú para completar lo que muchos consideran la música mejor lograda del compositor; se trata del Ballet *Hercule et Omphale*, cuya obertura causó sensación en Alemania debido a su estructura en estilo imitativo. De hecho, el compositor quedó muy satisfecho con la partitura, pues en una carta dirigida al Rey Fernando VII en 1828, Sor envió una copia de dicha obertura junto con la misiva. Además, fue la propia Hullin quien coreografió esta pieza, lo que añade significación a la misma. El Zar Nicolás fue coronado en ese mismo año de 1826 y *Hercule et Omphale* formó parte de la ceremonia.

Tras la muerte de la Emperatriz Elizabeth pocos meses después, Sor y compañía decidieron volver a París. Sin embargo, Hullin permaneció poco tiempo en la capital francesa y volvió a Rusia, mientras que el guitarrista permaneció en esta ciudad por el resto de sus días. En esta etapa de su vida, los diferentes géneros musicales que había trabajado a lo largo de su carrera fueron quedando relegados a unas cuantas composiciones, mientras que aumentó su devoción hacia la guitarra.

Daba clases, tocaba en múltiples conciertos y sobre todo, compuso más de dieciocho piezas, cuatro libros de estudios, doce duetos y su *Méthode pour la Guitare*. Además compuso tres partituras para *harpolyre*, un instrumento de 21 cuerdas creado en el siglo XIX que cayó en desuso muy rápidamente. De hecho siguió tocando en conciertos hasta que se vio postrado por una enfermedad en 1838, un año antes de su muerte.

²² SALDONI. *Diccionario*, p. 265

El 8 de junio de 1837, murió la hija de Sor, Caroline (este nombre parece ser el correcto, aunque Font y Moresco la menciona como Julia), a la edad de 20 años. Un año después, el compositor cayó enfermo por ocho meses padeciendo úlceras en cuello y garganta. Murió el 10 de julio de 1839, acompañado por Antonio de Gironella y José de Lira, dos grandes amigos.

Su tumba se encuentra en el cementerio de *Montmartre*. En un principio tenía la inscripción "F Sor", pero en 1936, tras un homenaje presidido por el maestro Emilio Pujol, la tumba fue restaurada y fue añadida una placa que dice: "*Au genial guitariste-compositeur/ FERNANDO SOR/ Les amis de la guitare de Paris*".



Fernando Sor

3.2 El instrumento

A finales del siglo XVIII, la guitarra “romántica” (instrumento que evolucionó a partir del laúd) sufrió una gran transformación que prevaleció por casi un siglo. En primer lugar, su antecesora (la guitarra barroca) contaba con cinco órdenes (pares de cuerdas), mientras que el instrumento que nos ocupa cambió para constituirse con seis cuerdas simples. El constructor alemán Jacob Augustus Otto dice que Naumann, Maestro de Capilla de Dresden, añadió la sexta cuerda, la más grave, al instrumento.

La afinación también cambió con respecto a la de su antecesor el laúd, pues la guitarra se afinó: *E – A – D – G – B – e*; es decir, tres cuartas justas, una tercera mayor y otra cuarta justa. Además, se llegó a la convención del uso de la caja con fondo plano y se comenzó a construir el brazo por separado de la caja, uniéndose a ella a partir del traste *XII*.

Los primeros modelos de este instrumento fueron realizados por José Pagés y Josef Benedid en Cádiz, España. El aporte más importante que hicieron estos constructores fue el uso de abanicos de madera pegados a la tapa armónica, con el fin de crear variaciones en el sonido del instrumento de acuerdo con la producción de armónicos de la tapa.

Otro constructor que aportó modificaciones al instrumento fue Johann Stauffer, quien, por consejo de Luigi Legnani (afamado guitarrista italiano), diseñó una nueva plantilla de construcción, además de utilizar una pala (cabeza de la guitarra) donde las seis clavijas están alineadas de un solo lado.

Fernando Sor utilizó guitarras de dos constructores: Lewis Panormo (Londres) y René François Lacote (París). Panormo, como ya se escribió en la biografía de Sor, realizó grandes cambios en su plantilla a partir de sugerencias hechas por el guitarrista.

Actualmente, las plantillas más utilizadas para hacer réplicas de guitarras “románticas” son las de Lacote, Panormo y Staufer. Incluso, algunos constructores modernos hacen guitarras que combinan las ventajas de las distintas plantillas.



Pagés
1804



Staufer
1830



Lacote
1835



Panormo
1836

3.3 Fantaisie élégiaque (Á la mort de Madame Beslay, née Levavasseur)

Charlotte Levavasseur, fue una pianista aficionada de gran talento. De hecho, Rossini dijo: *“Madame Beslay touche le piano comme une grande artiste”* (La señorita Beslay toca el piano como una gran artista). Fernando Sor, quien había regresado recientemente a París, era su maestro de piano.

En 1833, Charlotte se casó con Charles Beslay, quien escribió en sus memorias: *“J'épousai, en 1833, la fille d'un colonel d'artillerie, ancien aide-de-camp de Maréchal Ney, et petit-fille de M. Delorme, propriétaire du passage qui porte son nom... Au bout de dix-huit mois, ma pauvre femme, si brillante de jeunesse et de beauté, mourut en mettant au monde un fils”* (Me desposé en 1833 con la hija de de un Coronel de artillería, antiguo subordinado del Mariscal Ney, e hija menor de la Señora Delorme, propietaria del pasaje que lleva su nombre. Al cabo de dieciocho meses, mi pobre esposa, llena de juventud y belleza, murió trayendo al mundo a un hijo)²³.

Este suceso llevó a Fernando Sor a componer una de sus partituras más emotivas y monumentales. La *Fantaisie élégiaque* es una pieza que refleja emociones muy encontradas, pues no sólo proyecta tristeza y pesadumbre al utilizar la tonalidad de *mi menor*, sino que a la vez, transmite un profundo sentido de resignación hacia el final de la partitura con el uso de cadencias plagales y modulaciones a la tonalidad del relativo mayor

Acerca de esta pieza Rafael Mitjana escribió: *“sa belle Elégie et son adieu sont des pages d'un sentiment profond et d'une inspiration pleine de noblesse”* (Su bella elegía con su “Adiós” son páginas de un sentimiento profundo y con una inspiración llena de nobleza)²⁴.

²³ BESLAY, Charles. **Mes souvenirs**. p. 136-9

²⁴ LAVIGNAC, A. **Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire**. París, p. 2345-6.

3.3.1 Análisis armónico y formal

El término “fantasía” en el siglo XIX servía para describir una forma musical que consistía en una introducción de grandes dimensiones con el fin de presentar la tonalidad e incluso algunos materiales temáticos de la pieza a la que precedía, la cual podía ser un vals, un galop, un tema con variaciones, etc. En este caso, Sor compuso una introducción de 140 compases, que preceden a una Marcha Fúnebre de 101 compases, impregnada de una gran solemnidad.

La introducción puede dividirse a su vez en cuatro secciones. La primera de ellas tiene a su vez una pequeña introducción sobre los acordes VII^7 , I , V^7 y VI de *mi menor*. Los últimos cuatro compases de esta introducción, tienen la particularidad de que se ejecutan con la mano izquierda sola. El primer período tiene en su primera frase una sucesión de acordes que pasan por los grados VII^7 de *si mayor* y V^7 de *re mayor*, con lo que logra una resolución anticipada del acorde de séptima de sensible, que a su vez es una resolución evitada puesto que los acordes pertenecen a tonalidades distintas. En la segunda frase se desarrolla una cadencia $II - VII - V^7 - I$ de *si mayor*.

El tercer período hace un desarrollo en acordes *stacatto* y octavas agudas de los acordes V^7 y I de *mi menor*. El siguiente período toma en su primer compás el motivo de acordes *stacatto* y continúa con un desarrollo en tresillos del acorde de sexta napolitana de la tonalidad de *mi menor*. El último período de esta sección continúa con los tresillos sobre el acorde napolitano e inmediatamente utiliza el acorde de sexta aumentada alemana, la cual resuelve en el compás 30 a la dominante de *mi menor*. La segunda frase hace en su primer inciso una semicadencia $IV - V^7$ y en el segundo otra semicadencia $II^7 - V^7$ en la misma tonalidad.

La segunda sección tiene una textura homofónica y se mantiene siempre en *mi menor*. El primer período comienza con una frase que se desenvuelve sobre el

primer grado para terminar en una semicadencia, la cual da paso a la segunda frase que se construye sobre la dominante y resuelve a la tónica en el compás 42.

El segundo período alterna en su primera frase los grados *IV* y *I*, mientras que en la segunda encontramos los acordes *V/V*, *V⁷*, *I*, *II* y *V*. Los siguientes 16 compases son una repetición ornamentada de los anteriores, con excepción de los últimos dos compases, donde el compositor realiza una cadencia *V⁷ – I* para concluir esta sección.

La tercera sección comienza en *sol mayor* (relativo de *mi menor*) y utiliza los primeros ocho compases para establecer esta nueva tonalidad. En el segundo período, la primera frase hace una progresión en las voces centrales que pasa por los acordes *IV*, *IV armónico*, *I*, *V de do mayor*, *V de re mayor*, *IV armónico* y *I de sol mayor*. La segunda frase se construye sobre una progresión con las dominantes de *re menor*, *si bemol mayor* y *la menor*, para llegar al primer grado de esta última en el compás 80, convirtiendo este acorde por equívoco en el segundo grado de *sol mayor*, para hacer una cadencia *II – V⁷ – I*.

El siguiente período comienza con una frase que alterna los grados *V* y *I*. En la segunda frase el compositor coloca la melodía principal en la voz del bajo y utiliza los grados *I* y *VI*. El nuevo período mantiene la melodía en el bajo, pero modula a *mi menor* a través de los grados *I* y *V*. Sin embargo, en la segunda frase de este período aparece la dominante de *re mayor*, la cual se enlaza al inicio del nuevo período con el *V⁹* de *sol mayor*, el cual hace una resolución anticipada al *V7*, para llegar al primer grado en el compás 100. El último período de esta sección sirve sólo para reafirmar la tonalidad de *sol*, a partir de arpeggios sobre los grados *V* y *I*.

En este punto, el autor coloca un puente modulante entre la tercera y la cuarta sección de la introducción a partir de los grados *VI* y *V* de *la menor*, puesto que la última sección comienza en dicha tonalidad con un movimiento de tresillos sobre la tónica, la cual pasa en la segunda frase al *VII⁷* alternado con *I*. El siguiente

período mantiene el movimiento de tresillos para hacer una progresión con las dominantes de *mi menor*, *la menor* y *re mayor*, la cual termina con una cadencia $VII^7 - IV - VII^7 - I - II - V/V - V$ de *mi menor*. El último período de esta sección y de la introducción comienza con una frase que se desarrolla sobre la dominante y la tónica, a las cuales el autor añade movimientos cromáticos que aumentan la tensión, así como un pedal de dominante en la voz intermedia. Los siguientes cuatro compases son una interpolación de los anteriores, dando paso a la última frase, la cual se conforma exclusivamente del acorde de dominante, con lo que se logra una semicadencia que dará paso a la parte principal de la partitura.

La segunda parte de la partitura se divide en cinco secciones. La primera es la marcha fúnebre, que comienza con un período regular constituido por una bella melodía basada en los acordes *I*, *IV* y *V* de *mi menor*, para terminar con una cadencia $VI - V^7 - I$ de *sol mayor*. El segundo período de esta sección utiliza los mismos recursos del anterior, comenzando en la dominante de *mi menor*, seguida de los acordes V^7 y *I* de *la menor*, además de *I*, *V* y *I* de *mi menor*.

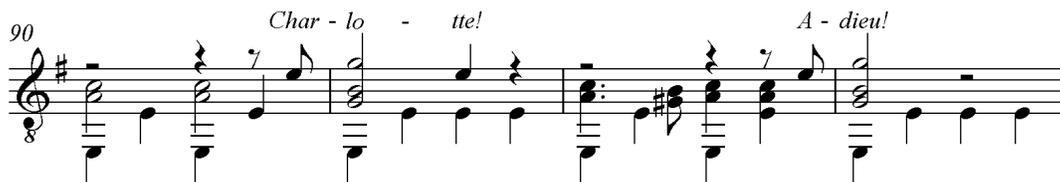
La segunda sección es un *cantabile* en la tonalidad de *mi mayor* (homónimo del tono original). La melodía de la voz superior se apoya en un movimiento de corcheas sobre los acordes *I*, II^7 , *V* y *VI*, terminando el primer período con una semicadencia. El segundo período retoma la dominante de *mi mayor* y lo convierte en el *IV* de *fa sostenido menor*, resolviendo a primer grado en el siguiente compás. Este acorde a su vez modula por equívoco y comienza una cadencia $IV - V^7 - I$ de *do sostenido mayor*, quien una vez más se convierte en el *II* de *si mayor*, para concluir la frase con una cadencia auténtica en el compás 28. La última frase del *cantabile* se basa en los grados *VI*, *IV*, *I*, *II*, V^7 y *I* de *mi mayor*.

La tercera sección de la pieza abarca los compases 33 al 57. En el primer período encontramos una modulación por nota común, que nos devuelve a la tonalidad original de la pieza a través del sexto grado, que resuelve a la dominante. En el

segundo período, el autor utiliza un pedal de dominante en el bajo y se traslada entre los acordes de dominante y tónica.

El último período mantiene el pedal y construye sobre él los acordes de V^7 y I de *si mayor*. La última frase de esta sección está conformada por una melodía en la voz intermedia sin acompañamiento, la cual, tras alcanzar su punto climático en el compás 56, comienza un descenso lleno de tensión que desemboca en la cuarta sección, que no es sino la repetición literal de la marcha fúnebre, la cual concluye en el compás 73, para dar inicio a la última sección de la partitura.

La sección final de la *Fantaisie élégiaque* conserva el carácter de marcha de la sección precedente y utiliza modulaciones a *la menor* (compás 74) y *do mayor* (compás 82) para crear una atmósfera de resignación, la cual nos lleva al momento culminante de la obra, en los compases 90-94, donde el compositor se despide de su alumna con un bello motivo melódico acompañado de una cadencia plagal.



Motivo climático de la partitura

El último período de la partitura utiliza una modulación a *do mayor*, donde el autor transmite una sensación de sosiego; sin embargo regresa en el compás siguiente a *mi menor*, retomando el carácter que ha prevalecido en esta música. En la segunda frase, el autor utiliza un motivo en armónicos naturales que precede a un arpeggio del acorde de tónica, el cual concluye la fantasía en un sutil *pianissimo*.

3.3.2 Sugerencias de interpretación

La interpretación de la música del período clásico es muy clara desde el punto de vista armónico. Es muy importante respetar los procesos de tensión – relajación, resultantes del uso de acordes disonantes y los diversos tipos de cadencias. En especial, esta pieza requiere una gran capacidad de concentración, debido a sus dimensiones, pues es difícil mantener la atención del público durante los 16 minutos que dura la música.

El sonido del intérprete debe tener un timbre pastoso, especialmente en las melodías líricas que parecen en las distintas secciones de la partitura. Sin embargo, el ejecutante debe tener en mente el uso de una paleta de timbres variada, para enfatizar la aparición de acordes poco usuales, así como los momentos de tensión acumulada que vayan apareciendo.

Como ya se vio en el análisis de la partitura, en los compases 90 al 94, está escrita sobre la música la oración *Charlotte, adieu!* No se sabe si el autor quiere que estas palabras se canten, se reciten o simplemente se tenga esta idea en mente al ejecutar estos compases. En la interpretación que hago de esta música, prefiero simplemente susurrar las dos palabras en el momento adecuado, como parte del homenaje que el compositor quiso rendir a Charlotte Beslay.



La muerte de Francesca de Rimini y Francesco Malatesta, Alexandre Cabanel

4. Johann Kaspar Mertz

“Somos ciudadanos de la eternidad”
Fedor Dostoievski

4.1 Datos biográficos del autor

Existen muy pocos datos biográficos acerca de Johann Kaspar Mertz. Como fuentes primarias sólo tenemos *Les memoirs de Makaroff* (Las Memorias de Nicolai Makaroff), además de un artículo escrito para una revista por su viuda cuarenta años después de su muerte.

Mertz nació en *Pressburg* (ahora Bratislava, Eslovaquia), el 17 de agosto de 1806, en el seno de una familia de escasos recursos. Desde muy pequeño comenzó a tocar la guitarra y la flauta (en el artículo, su viuda dice que también tocaba el violonchelo y la cítara), sin embargo, se inclinó por hacer una carrera como concertista de guitarra. Después existe un vacío de información hasta el año de 1834, cuando dio el primer concierto del que se tiene registro.

En 1840 se estableció en Viena y comenzó a tener éxito como ejecutante, al grado de obtener en poco tiempo, el patrocinio directo de la Emperatriz Carolina Augusta. Poco tiempo después, comenzó a realizar giras por Moravia, Polonia y Rusia, donde tocó en el castillo del Príncipe Nicolai Makaroff, quien a su vez era un guitarrista aficionado.

Estas giras le permitieron tener contacto con diferentes culturas, lo que lo influenció en su forma de componer. Prueba de esto, es su Opus 13: *Bardenklänge* (Sonidos de los Bardos), que tal vez, es su música más conocida. Este grupo de piezas recoge melodías originales, que los poetas gálicos utilizaban para acompañar sus poemas satíricos y de alabanza.

Tras salir de Rusia, continuó su gira en Alemania, principalmente en Berlín y Dresden, ciudad a la que llegó en 1842. En este lugar conoció a la pianista Josephine Plantin, con quien comenzó a tocar a dúo (de ahí que Mertz compusiera música para esta dotación). Inmediatamente decidieron emprender una nueva gira por ciudades europeas. El 14 de diciembre de ese mismo año, tras varios conciertos, contrajeron matrimonio en la ciudad de Praga.

A lo largo de su vida, Mertz compuso música inspirada en los grandes pianistas de su tiempo, como Chopin, Schubert y Schumann, utilizando las formas musicales en boga, como el vals, la mazurka y la polonesa, entre otras. Además, sentía una gran fascinación por la ópera, por lo que realizó una gran cantidad de fantasías sobre las arias más famosas de la época.

Cuatro años después, Johann (quien siempre fue de condición muy débil) tuvo que suspender su actividad profesional debido a una neuralgia aguda, situación que trajo serios problemas económicos a la familia Mertz. Los doctores le recetaron un tratamiento a base de estriquina, la cual le era administrada por su esposa. En una ocasión, Josephine dio al compositor una dosis muy elevada de este veneno por descuido, ocasionándole una crisis que casi le costó la vida.

Tras dieciocho meses de convalecencia y gracias a los cuidados de su esposa, Mertz se recuperó y reanudó su carrera de conciertos. En 1855 tocó para Ludwig de Bavaria, quien quedó impresionado con la ejecución del guitarrista, así como por las capacidades del instrumento.

Al año siguiente, el Príncipe Makaroff convocó en Bruselas a un concurso de composición para guitarra, al cual acudieron los más reconocidos guitarristas de la época. Mertz participó con varias composiciones originales, entre las que se encontraba su *Concertino* para guitarra sola, con el cual obtuvo el primer lugar, superando entre otros a Napoleón Coste (afamado guitarrista español) quien obtuvo el segundo lugar.

Sin embargo, el guitarrista nunca pudo enterarse de esta distinción, ya que murió a causa de las secuelas del envenenamiento, agravadas por la tuberculosis, el 14 de octubre de 1856, antes de que se dieran a conocer los resultados del concurso.



Johann Kaspar Mertz

4.2 El instrumento

Johann Kaspar Mertz utilizó a lo largo de su carrera una guitarra romántica hecha con la plantilla de Stauffer²⁵. Sin embargo, en un momento de su vida comenzó a tocar una guitarra de diez cuerdas conocida más adelante como decacordio, el cual tiene cuatro cuerdas añadidas a las seis comunes, afinadas por grados conjuntos descendentes, a la manera de un laúd barroco.

²⁵ Ver apartado 3.2 del presente trabajo.

La música para dúo que se conserva de este autor, está escrita para una guitarra de seis cuerdas y una variante de este instrumento conocido como *terzgitarre*, el cual tiene el tiro (distancia entre el puente y la pala) más corto, por lo que su afinación se encuentra una tercera menor más arriba de la usual (G – C – F – A# – D – g). Este instrumento fue utilizado por varios autores de la época, como Anton Diabelli, Leonard Von Call, Mauro Giuliani, entre otros. De hecho, existe una partitura de Ludwig Van Beethoven, sin instrumentación, que se presume debe ejecutarse en este instrumento.²⁶

En la actualidad, la ejecución de la música escrita para este instrumento, se resuelve colocando a la primera guitarra un capotrasto en el tercer traste, obteniendo así la afinación requerida para interpretar estas piezas.

4.3 *Nänien Trauerlieder*

En la “*Statens Musikaliska Akademiens Bibliotek*” de Estocolmo, Suecia, se encuentra una de las colecciones más grandes de música para guitarra del siglo XIX, recogida por Carl Oscar Boije af Gennäs, un matemático y coleccionista de música, aficionado a la guitarra. En dicha colección, se encuentran algunos de los manuscritos de la música de Johann Kaspar Mertz, entre los que figuran cinco de los dúos de guitarras que escribió: *Nänien Trauerlieder*, *Unruhe*, *Vespergang*, *Mazurka* y *Tarantella*.

El ciclo *Nänien Trauerlieder* (Canciones fúnebres) consta de tres partes: *Am Grabe der Geliebten*, *Ich denke Dein* y *Trauermarsch*, registradas con los números 415, 416 y 417, respectivamente. En la portada general de la partitura se lee la siguiente dedicatoria: “Componirt/ und seinem innigst geliebten Freunde/ Jos: Floderer/ gewidmet/ von/ J. K. Mertz” (Compuesta y dedicada a mi querido amigo Jos[eph] Floderer).

²⁶ UBACH, José Alberto. *Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical*. UAM-INBA. Vol. 8, N° 31. 1989. México, D.F. pp. 85-102

4.3.1 Análisis armónico y formal

Las tres piezas que conforman el ciclo “*Nänien Trauerlieder*” tienen la estructura del *Lied* ternario simple: A + B + A'. No existe una relación tonal entre las piezas ya que la primera está en *do menor*, la segunda en *do mayor* y la última en *re menor*.

La primera sección de *Am Grabe der Geliebten* abarca los compases 1 a 28. En el primer período, la melodía de la voz superior es acompañada por los acordes *I*, *II⁷*, *V⁷* y *I* en la primera frase y por *I*, *II_{6N}*, *V⁷/IV*, *V⁷* y *I*, en la segunda. El segundo período, en su primera frase, alterna la melodía entre la voz superior y la voz intermedia, acompañada por los acordes *I* y *V⁷*. En la segunda frase, la melodía se mantiene en la voz superior, acompañada por los acordes *I*, *V⁷/IV*, *IV*, *K⁶₄*, *V⁷* y *I*. Los cuatro compases siguientes funcionan como extensión cadencial con los acordes *I*, *V⁷*, *II_{6N}*, *V⁷/IV*, *V⁷* y *I*. El último período de la sección A tiene la melodía de la primera frase en la primera guitarra, mientras la segunda acompaña con los acordes *I* y *V⁷*. En la segunda frase, la melodía pasa a la segunda guitarra y modula a la tonalidad del relativo mayor, mientras la primera guitarra acompaña con los acordes *V⁷*, *I*, *II⁷*, *K⁶₄*, *V⁷* y *I*.

La sección B abarca los compases 29 a 60 y comienza en la tonalidad de *mi bemol mayor*. El primer período consta de una melodía en la voz superior acompañada por los acordes *I*, *V⁷*, *I*, *VI*, *V⁷/III* y *III*. Los siguientes cuatro compases funcionan como extensión cadencial, con los acordes *II*, *V⁷*, *I*, *IV*, *II*, *VI* y *V⁷*. El siguiente período está estructurado igual que el anterior, sólo que en la segunda frase, modula a *do menor*, reforzando este cambio con una extensión cadencial que abarca los siguientes cuatro compases y que utiliza los acordes *I*, *V⁷/IV*, *IV* y *V*. El último período de esta sección está construido sobre un pedal de dominante y se basa en una melodía hecha por grados conjuntos descendentes en la segunda guitarra. Los acordes que acompañan esta melodía son: *V⁷*, *I*, *V^{9m}*, *V^{9M}* y *V*.

La sección A' es igual a la sección A con excepción del compás 84, que es donde comienza la coda, la cual tiene un carácter más concertante, pues las dos guitarras hacen la melodía por terceras, sobre los acordes V, I, IV, I, VI, I^{V7} y I.

Ich denke Dein tiene una estructura similar a la de la pieza anterior. La pieza comienza con una introducción de 16 compases. El primer período tiene en la primera frase un desarrollo armónico vertical de los acordes I, V, VI, V⁷/VI, I, V, de la tonalidad de *do mayor*. En la segunda frase, la melodía aparece una octava arriba y se armoniza igual que la anterior sólo que termina con una cadencia perfecta, en lugar de la semicadencia de la frase precedente. En la primera frase del segundo período, aparecen los acordes VI y VII⁷ de *sol mayor* y VII⁷ y I de *do mayor*. La última frase de la introducción es igual a la primera, con excepción del último compás, donde el autor utiliza nuevamente una cadencia perfecta.

La sección A abarca los compases 17 a 32 y tiene textura homofónica. En el primer período, la primera guitarra presenta una melodía de carácter lírico, que es acompañada por los acordes I, V, V⁷ y I, en la primera frase, mientras que en la segunda, el autor utiliza los acordes I, V, II⁷ y V⁷. El segundo período es una variación melódica del primero y termina en el compás 32 con una cadencia perfecta en *do mayor*.

La segunda sección de la pieza es una nueva variación de la melodía de la sección A, sólo que esta vez se presenta en la dominante y utiliza un movimiento de tresillos de corchea para dar mayor movimiento a la melodía. En el compás 48, termina el segundo período de esta sección con un acorde de dominante, el cual se enlaza con una extensión cadencial de la tonalidad de *sol mayor* en 8 compases, que pasa por los grados I, IV_{ar.}, I, para luego modular por equívoco a *do mayor*, con los acordes I=V, V^{9m}, V⁷, VII⁷/V, K⁶₄, V.

En el compás 57 aparece de nuevo la introducción, la cual esta vez funciona como interludio, para dar paso a la sección A', que abarca los compases 73 a 88.

En esta sección, el autor añade nuevos ornamentos a la melodía, que aparece nuevamente en *do mayor*, manteniendo el movimiento en tresillos para hacer una diferencia con la primera presentación del tema. En el compás 89 aparece una coda de 8 compases que cierra la pieza con los acordes *I, IV, IV_{ar.}, V⁷/IV, IV, IV_{ar.}, I, VI, IV* y *I*, en una cadencia plagal que da la sensación de un final muy introspectivo y religioso.

Trauermarsch, es la última pieza del ciclo y como su nombre lo indica, es una marcha fúnebre. La estructura de la pieza es nuevamente A + B + A, donde la primera sección abarca los compases 1 a 18. Esta primera sección tiene dos períodos regulares y cada uno de ellos tiene barras de repetición. El primer período tiene en la primera frase una progresión de dominantes con los acordes *VII⁷* de *do menor*, *VII⁷* de *la menor*, *VII⁷* de *re menor*, *VII⁷* de *fa mayor* y nuevamente *VII⁷* de *re menor*. La segunda frase presenta una melodía acompañada por los acordes *I, IV, V⁷, VI, IV, K⁶₄, V⁷* y *I* de *re menor*. En el segundo período de esta sección, la primera frase está en la tonalidad de *fa mayor* y tiene una melodía en la voz intermedia que es acompañada por los acordes *I, V⁷, VI, V⁷/VI*. La segunda frase tiene los acordes *II⁷, V, I* y *II*. Este último, se convierte en *IV* de *re menor* y la frase concluye con la misma cadencia del período anterior.

La sección B abarca los compases 19 a 35 y está en la tonalidad de *re mayor*. El primer período tiene el mismo carácter melódico de la sección anterior y se basa en los acordes *I, V⁷, I, II, y V*, para la primera frase, así como *I, V⁷/II, II, V⁷/IV, V, V⁷* y *I*. El segundo período se basa en un movimiento de triples corcheas en ambas guitarras, que reposan en un acorde al final de cada compás. La tensión de las notas rápidas es acentuada por la armonía, pues el autor hace en la primera frase, una progresión de dominantes con los acordes *VII⁷* de *fa mayor* y de *la bemol mayor*, donde la nota *sib*, se enarmoniza con *la#*, con la que el autor presenta el *VII⁷* de *si menor*, que resuelve al primer grado de *re mayor*, como cadencia evitada.

La segunda frase tiene la misma estructura que la anterior sólo que esta vez utiliza los acordes *VII⁷* de *si bemol mayor* y de *mi menor*, que dan paso a una cadencia perfecta de *re menor*, en los dos últimos compases de la sección.

La sección A' es una repetición literal de la sección A, con excepción de las barras de repetición, las cuales no aparecen en esta sección, lo cual es un elemento formal característico del período romántico.

4.3.2 Sugerencias de interpretación

La música del período romántico plantea varios problemas. El primero de ellos es la utilización del *rubato*, es decir, acelerar deliberadamente la ejecución para “robar” algunos instantes al tiempo. Sin embargo, se debe tener muy presente el pulso general de la obra, para ejecutar el rubato sin alterar la caída de los tiempos del compás, lo cual crearía inestabilidad y tensión para el escucha.

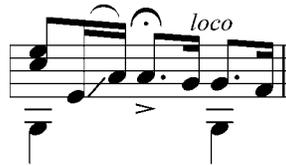
En la ejecución guitarrística de la música de esta época, es recomendable el uso del *portamento* (desplazamiento de la mano a lo largo del diapasón) y el *glissando* (ejecución de dos notas seguidas sin despegar el dedo de la cuerda, lo que produce un efecto de continuidad, semejante al de la voz humana).

Específicamente, Mertz utilizaba ciertos signos en su escritura musical para describir articulaciones y digitaciones. Por ejemplo, cuando una frase tiene pequeños puntos colocados sobre las notas, no significa el uso de la articulación *stacatto*, sino que el autor pide que la frase se ejecute sin el uso de ligados.



Ejemplo de articulación en la música de Mertz

Otro ejemplo, es el uso de la palabra “*loco*”, que significa que el ejecutante debe regresar a la primera posición de la guitarra o utilizar cuerdas al aire, para ejecutar la siguiente idea musical.



Ejemplo del uso del portamento y “*loco*” en la música de Mertz



Ciencia y caridad, Pablo Picasso

5. Manuel de Falla

“La muerte es algo que no debemos temer porque, mientras somos,
la muerte no es y cuando la muerte es, nosotros no somos”
Antonio Machado

5.1 Datos biográficos del autor

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz, España. Su familia tenía cierto prestigio en la comunidad y gozaban de una buena posición económica, gracias a que su padre era un comerciante prominente. No obstante, en la crisis económica de 1898, esta situación holgada se vio seriamente afectada.

El acercamiento de Falla a la música se dio gracias a tres personajes: Su madre, María Jesús Matheu Zabala, excelente pianista quien comenzó a enseñarle solfeo y piano; Salvador de Viniegra (comerciante y coleccionista de instrumentos musicales, amigo personal de Saint-Saëns y buen violonchelista), quien comenzó a relacionarlo con el medio musical; además, de un melómano de apellido Quirell, quien tenía una sala de conciertos donde el compositor dio su primer recital.

Sin embargo, la primera real influencia musical sobre la personalidad de Falla, fue “Las siete palabras de Cristo” de Joseph Haydn, música que tenía gran arraigo en Cádiz desde su encargo por Don José Sáenz de Santa María, fundador de la Orden de la Santa Cueva, a finales del siglo XVIII. Esta influencia se conoce no sólo por la referencia que hace el propio Falla sobre la obra: “¡Qué equilibrio! Ni una nota de más ni una de menos. La perfección absoluta. ¡Maravilloso!”²⁷, sino por la similitud en la orquestación de algunos trabajos como el “*Concerto*” y el “Retablo del Maese Pedro” con la partitura de Haydn.

²⁷ OROZCO DÍAZ, Manuel. **Falla**. Salvat Editores S. A., Barcelona, 1985. p. 22.

A los siete años comienza sus estudios formales de piano con la maestra Eloísa Galluzzo; además, con Luis Odero de armonía y contrapunto. A partir de entonces, comenzó a ser reconocido por su comunidad, tocando en diferentes eventos sociales. Años más tarde, Enrique Broca se convirtió en su maestro de piano, lo que completó su enseñanza en el instrumento.

El compositor tuvo siempre un carácter reservado y taciturno, aunado a una condición enfermiza. Desde niño mostró habilidad para las artes, lo que se ve, por ejemplo, en el periódico semanal manuscrito que realizaba, llamado “El cascabel”, las revistas “El mes colombino” y “El burlón”, así como en algunas pinturas realizadas a los once años.

En 1887 visitó Sevilla con sus padres, durante los festejos del nacimiento de Alfonso XIII. Este viaje lo marcó de tal modo, que a su regreso compuso su primera ópera: “El Conde de Villamediana”, así como una *gavota* al estilo clásico. Con apoyo de los amigos de la familia, realizó visitas esporádicas al Conservatorio de Madrid, hasta que en 1898, una vez resuelta la situación económica de su padre, toda la familia se mudó a esta ciudad.

Al principio realizó solamente estudios de piano y de francés. A los veintidós años de edad se matriculó en el Conservatorio de forma oficial, tras librarse del servicio militar por su condición de estrechez de pecho. Gracias a sus conocimientos previos, completó los siete años de la carrera en solo dos, obteniendo el primer lugar en el concurso de fin de cursos.

El 16 de agosto de 1899, dio un concierto en la sala Quirell titulado. “Falla”, con obras suyas exclusivamente. El 6 de enero de 1900 ofreció otro recital en el casino gaditano, esta vez con obras de Chopin, Raft y transcripciones de Wagner y Weber. En ese momento comenzó a definir su estilo musical, combinando la técnica de músicos como Chopin, Liszt con las aportaciones de Albéniz, buscando una nueva música andaluza.

Esta nueva visión de la música se acrecentó en 1901, cuando conoció a Felipe Pedrell (Maestro de Albéniz y Granados), quien llegó al Conservatorio de Madrid, proveniente de Barcelona. Este nuevo maestro lo impulsó a hacer la primera revisión de su música anterior, dando un carácter más regionalista a partituras como el *Vals-Capricho*, *Nocturno* y *Serenata andaluza*. En 1902, trabajó bajo la guía de Pedrell en “La casa de Tócame Roque”, última zarzuela compuesta por Falla, tras un período de su vida consagrado a este género.

El 5 de julio de 1904, se publicó la convocatoria de un concurso para la composición de una ópera española en un acto, poniendo como fecha límite de entrega el 31 de Marzo del año siguiente. Falla decide competir y comienza a componer su drama lírico “La vida breve”, basado en un libreto de Carlos Fernández Shaw.

Al mismo tiempo, la casa Ortiz y Cussó convocó a un concurso de piano a través del Conservatorio para el 1 de abril (un día después del plazo para el concurso de composición), ofreciendo como premio un piano de cola. José Tragó, quien era el maestro de piano de Falla, lo instó a participar y a pesar de encontrarse trabajando en “La vida breve”, el compositor decidió prepararse para esta nueva competición, con lo que comenzó un ritmo febril de trabajo durante los primeros meses de 1905.

Dos días antes de vencerse el plazo para el concurso de composición, Falla estaba realizando la orquestación y estudiando su programa de piano, el cual incluía obras de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt y Saint-Saëns. Aún tenía que escribir el texto de los pasajes cantados, por lo que su hermano Germán se ofreció a ayudarlo.

El último día, el compositor se dio cuenta de que su hermano había colocado mal los textos, colocando incluso palabras sobre algunos silencios, por lo que entregó la partitura con la siguiente anotación: “Debido a la premura de tiempo, el autor

hubo de encargarse la copia de la parte vocal a un copista, quien, por no conocer suficientemente bien la música, dispuso mal, en algunos pasajes, la letra. Y espera que el jurado se hará cargo de que tales incorrecciones no son imputables al autor”²⁸.

Mientras tanto, en el concurso de piano, tuvo la suerte de resultar último participante en el sorteo, por lo que tuvo quince días más para prepararse. En los primeros días del concurso tocó Frank Marshall (discípulo de Granados), quien ejecutó su programa de manera brillante, por lo que la mayoría de los asistentes, incluido Falla, aseguraban que él sería el ganador.

Debido a esto, el día de la participación del compositor, el jurado y el público asistieron a la prueba sólo por cumplir con el requisito, sin embargo, Falla logró cautivar al público con una interpretación impecable, la cual mereció una gran ovación de parte de los asistentes y de los propios miembros del jurado, además del primer lugar. Este éxito, aunado al premio que obtuvo poco después con “La vida breve”, son sus primeros logros de gran trascendencia en la capital española.

En los años siguientes, el compositor pasó su vida entre Madrid y Barcelona, dando algunos conciertos y tratando de estrenar su ópera. Tras varios intentos fallidos, decide viajar a París en Julio de 1907, para una serie de conciertos que le fue ofrecida por el empresario Kochansky.

Al llegar a la capital francesa, se topó con la decepción de que no estaba programada la gira que le habían prometido, por lo que tuvo que aceptar la plaza de director pianista de una compañía de cómicos para una gira por Francia y Suiza. Sin embargo, fue despedido del puesto por un malentendido con los administradores, por lo que regresó a París, en busca de Debussy y de Paul Dukas, quienes se encontraban de vacaciones. Mientras tanto, se instaló en la pensión *Victor Hugo*, donde a su vez se encontraba Joaquín Turina.

²⁸ OROZCO, Op. cit., p. 37.

Al volver de sus vacaciones, Dukas recibió a Falla y lo escuchó ejecutar al piano “La vida breve”. La música lo emocionó sobremanera y le propuso estrenarla en la Ópera Cómica de París, augurándole un gran éxito. Además, programó una cita entre el autor y Albéniz, quien a su vez quedó también fascinado por la estética musical del gaditano. De hecho, en esta reunión, Albéniz le muestra algunos fragmentos de “Iberia” y le dedica a Falla el último cuaderno.

El encanto de “La vida breve” hizo posible que también conociera a Ravel, Fauré y poco después a Debussy, quien se unió a los elogios para la música de esta ópera. Estas relaciones ayudaron a que Durand decidiera publicar sus “Cuatro piezas españolas” para piano.

En Mayo de 1909 murió Isaac Albéniz, no sin antes contactar a Falla con Millet, quien había de traducir la ópera de Falla al francés. Mientras tanto, el autor comenzó una revisión de la orquestación, basándose en las nuevas ideas desarrolladas a partir de su contacto con los compositores parisienses. En 1913, recibe una carta de Millet, instándolo a ir a Evian, para conocer a Farconnet y Messenger, directores del casino de Niza y de la Gran Ópera de París, respectivamente; quienes, al escuchar a Falla interpretar su ópera al piano, le propusieron programar el tan ansiado estreno.

En esa época, Gentien, director de la Casa Ricordi en París, lo invita a conocer a Tito Ricordi en Milán, quien, al escuchar la música del español, le solicitó crear música más comercial, cosa que indignó a Falla. Poco después, el propio Millet le presentó a Max Eschig, quien le ofrece un contrato para publicar su música, incluyendo “Noches en los jardines de España”, la cual había terminado recientemente.

El 1 de abril de 1913 por fin se estrenó “La vida breve”, con Lillian Grenville y David Davries en los papeles principales, obteniendo el reconocimiento de los asistentes. En diciembre del mismo año se estrenó en la Ópera Cómica de París

con idénticos resultados, tanto del público como de la crítica, lo que llevó a Max Eschig a publicar la reducción para piano y voz hecha por el propio compositor.

La otra partitura de gran envergadura realizada por Falla hasta ese momento era “Noches en los jardines de España”, de quien Palhen dijo: “Falla nos da la más acabada síntesis en la que se unen la inteligencia y el sentimiento”²⁹. Esta música también tuvo que esperar seis años para su estreno, el cual se llevó a cabo el 9 de abril de 1916, a causa de la Primera Guerra Mundial o la “nunca bastante maldecida guerra”, en palabras del propio compositor.

Debido a la situación política, Falla regresa a Madrid con su familia, donde continuó componiendo sus “Siete canciones españolas” y poco después “El amor brujo”, ballet de carácter andaluz, influenciado estéticamente por Diaghilev, a quien había conocido en París. Por esas fechas, se estrenó “La vida breve” en el Teatro de la Zarzuela. Las canciones fueron estrenadas el 23 de enero de 1915, en el Ateneo de Madrid, en un homenaje compartido entre el compositor y Joaquín Turina. Así mismo, “El amor brujo” se estrenó en el Teatro Lara el 15 de abril de ese año.

Poco después, en Granada, Falla se reunió de nuevo con Diaghilev, y juntos comenzaron a forjar lo que culminó en “El sombrero de tres picos”, la cual sería estrenada en Londres el 22 de Julio de 1919, gracias a los esfuerzos de los ya mencionados Diaghilev y Falla, junto con Bassin y Picasso, quien realizó el decorado del escenario para la presentación.

El mismo día del estreno, murió la madre del compositor y al mes siguiente su padre. Además, durante la guerra, había perdido a grandes amigos como Granados (1916) y Debussy (1918), por lo que decide dejar Madrid y establecerse en Granada, donde comenzó a trabajar en la “Fantasía Bética”, su última partitura de carácter andalucista, encargada por Arthur Rubinstein, a quien está dedicada.

²⁹ Orozco, Op. cit., p. 63.

En 1919, Falla viajó a Granada junto con su hermana María del Carmen. Inmediatamente se formó a su alrededor un círculo de personalidades artísticas aún incipientes en esa época, entre las que estaban: Federico García Lorca, Andrés Segovia, Manuel Ángeles Ortiz (pintor que colaboró con él en “El retablo de maese Pedro” años después) y José Manuel Segura (quien se convertiría en su secretario particular).

En diciembre de ese año regresó a Madrid para preparar la edición de “El sombrero de tres picos”. Después fue a París para recoger todos los libros y partituras que había dejado en esa ciudad y el 13 de septiembre se instaló definitivamente en Granada³⁰. Primero, en la pensión que había ocupado en su visita anterior y en 1921, en una casa junto a la Alhambra que le consiguió el músico Ángel Barrios.

Todavía en 1920, Falla empezó a trabajar en dos partituras. La primera fue un encargo de la Princesa de Polignac, quien le pidió una obra corta para teatro guiñol, por lo que el maestro realizó “El retablo de maese Pedro”, basado en el texto de los capítulos 25 y 26 del “Quijote” de Cervantes.

La segunda, fue “Homenaje”, para guitarra, la cual, es el resultado de la petición de Miguel Llobet (eximio guitarrista catalán) de componer para este instrumento, así como del encargo de Henri Prunières, director de *La Revue Musicale*, para hacer un artículo sobre Claude A. Debussy, e incluirlo en el siguiente número de la revista, dedicada al compositor francés como homenaje póstumo. Falla decidió entregar además del artículo titulado: “*Claude Debussy et L’Espagne*”, la pieza para guitarra mencionada anteriormente.

En 1922, impulsados por las ideas de Federico García Lorca, un grupo de intelectuales comenzó un movimiento de rescate de la tradición del cante jondo andaluz.

³⁰ Existe una controversia al respecto de la llegada de Falla a Granada, pues aunque sus biógrafos la sitúan en septiembre, el manuscrito de “Homenaje” tiene escrito al final: “25 Julio/ 8 agosto”.

Manuel de Falla y Miguel Cerón decidieron organizar un concurso de esta música, lo cual fue mal visto al principio por algunas autoridades intelectuales. Sin embargo, tras una serie de manifestaciones por parte de los defensores del cante jondo, las cuales incluyeron la ejecución de “Homenaje” para guitarra por Andrés Segovia y la lectura del “Poema del cante jondo” de García Lorca en su propia voz, obtuvieron los recursos necesarios y el concurso se llevó a cabo.

En 1923, Falla viajó a París con “El retablo de maese Pedro” terminado y acordó el estreno con la Princesa de Polignac para el siguiente verano. Al volver a Granada, comienza a formar lo que más tarde se convirtió en la “Orquesta Bética”, primera agrupación de cámara de esa época.

De hecho, fue con esta orquesta con la que el compositor estrenó la versión orquestal del “Retablo” en Sevilla, lo cual le sirvió para afianzar algunos detalles sobre la escenificación de la misma, que se llevó a cabo hasta el 30 de enero de 1925.

En 1924 compuso “*Psyché*”, basada en un texto de Jean Aubry. Por otro lado, entre 1923 y 1926 compuso su “*Concerto*”, que junto al “Retablo” y el “Soneto a Córdoba” (homenaje a Góngora), marcan un estilo compositivo arcaizante. Todas estas obras se estrenaron el 5 de noviembre de 1926, en Barcelona, con la orquesta *Pau Casals*, con Falla como director, Wanda Landowska como solista y el propio Casals en el violonchelo. En mayo de 1927, se ejecutó de nuevo el “*Concerto*”, pero ante la negativa de Landowska para ejecutarlo (debido a su dificultad), el propio Falla tocó la parte solista y gracias a su calidad interpretativa obtuvo un éxito rotundo.

Al cumplir cincuenta años, inició una gira como pianista por diversas ciudades europeas, en la que ejecutó principalmente un programa con música de Domenico Scarlatti. Además, comenzó a escribir “La Atlántida”, su obra póstuma y resumen de sus ideas estéticas, espirituales y técnicas.

Esta partitura ocupó los últimos años de vida del compositor, debido a su complejidad. Por otro lado, los acontecimientos políticos y el surgimiento del gramófono hicieron que el maestro cambiara su humor gentil, convirtiéndose en una persona muy enfermiza e irritable. Esto se acentuó cuando recibió la noticia de la muerte de Dukas, a quien realizó un homenaje con la pieza "*Le tombeau de Dukas*", que fue publicada en *La revue musicale*, en mayo de 1936.

Ese mismo año estalló la guerra civil, donde fue fusilado el poeta Federico García Lorca, lo que ocasionó otro duro golpe al estado de ánimo del compositor. Su salud empeoraba cada día, hasta que en 1937, sufrió un absceso tuberculoso subclavicular, por lo cual, tuvo que ser intervenido quirúrgicamente en varias ocasiones.

Durante los dos años siguientes, el maestro convaleció y dejó de lado su carrera de ejecutante, concentrándose en la composición de "La Atlántida". En 1939, tras dar signos de franca mejoría, decidió embarcarse hacia América, para dirigir unos conciertos en la "Institución Cultural Española" de Buenos Aires. Salió el 2 de octubre, en el "Neptunia" y llegó a la capital argentina el 18 del mismo mes, acompañado de su hermana.

En septiembre había estallado la Segunda Guerra Mundial, lo cual preocupó sobremanera al compositor, pues tenía noticia del avance de las tropas alemanas por Francia y temía saqueos en su casa, por lo que pidió a su amigo Pedro Borrajo que depositara sus cosas en el convento de Santa Inés de Granada.

El 18 de noviembre de 1939, dirigió un concierto donde estrenó la partitura "Homenajes", la que incluye la "*Fanfare*" para Arbós, la "Elegía de la guitarra" (versión orquestal de "Homenaje"), "*Le tombeau de Dukas*" (también en versión orquestal) y "Pedrelliana", su última composición, terminada justo en el punto más álgido de su enfermedad. Este concierto fue su última presentación en público y en ella logró éxito apoteósico con el público.

Tras vivir siete años en América, Manuel de Falla murió el 14 de noviembre de 1946, en su casa de Alta Gracia, en Argentina, a causa de una angina de pecho. De acuerdo a su testamento, su cuerpo fue embalsamado y transportado de vuelta a España, a donde llegó el 22 de diciembre, para ser enterrado en la Catedral de Cádiz. En su tumba se encuentra la inscripción. “*Soli Deo honor et gloria*” (Honor y gloria sólo para Dios), que fue su lema durante los últimos años de su vida.



Manuel de Falla

5.2 El instrumento

Después del gran auge que tuvo la guitarra “romántica”, gracias a los diversos modelos hechos por distintos constructores a principios del siglo XIX³¹, Antonio de Torres Jurado comenzó a diseñar una nueva plantilla para el instrumento, impulsado por el guitarrista Julián Arcas.

El diseño de Torres se basó en la teoría que dice que la parte más importante del sonido de la guitarra es la tapa armónica. Así pues, utilizó refuerzos en forma de abanicos en la tapa, ensanchó la caja (principalmente en la curva inferior) y desplazó la colocación del puente.

El resultado de estas innovaciones hechas por Torres, es la guitarra que hoy llamamos “moderna”, la cual fue comenzada a utilizar por Miguel Llobet y Francisco Tárrega. Se dice que Torres construyó trescientas veinte guitarras aproximadamente, de las cuales se conservan alrededor de setenta. Algunas están en exhibición en distintos museos y otras están en posesión de guitarristas como Carles Trepát y Stefano Grondona, quienes las tocan de manera regular en sus conciertos.

Poco tiempo después, otros constructores comenzaron a trabajar sobre el diseño de esta nueva guitarra, añadiendo toques personales a la plantilla, lo que permite reconocer a los distintos lauderos a través de las características tímbricas y dinámicas de sus guitarras.

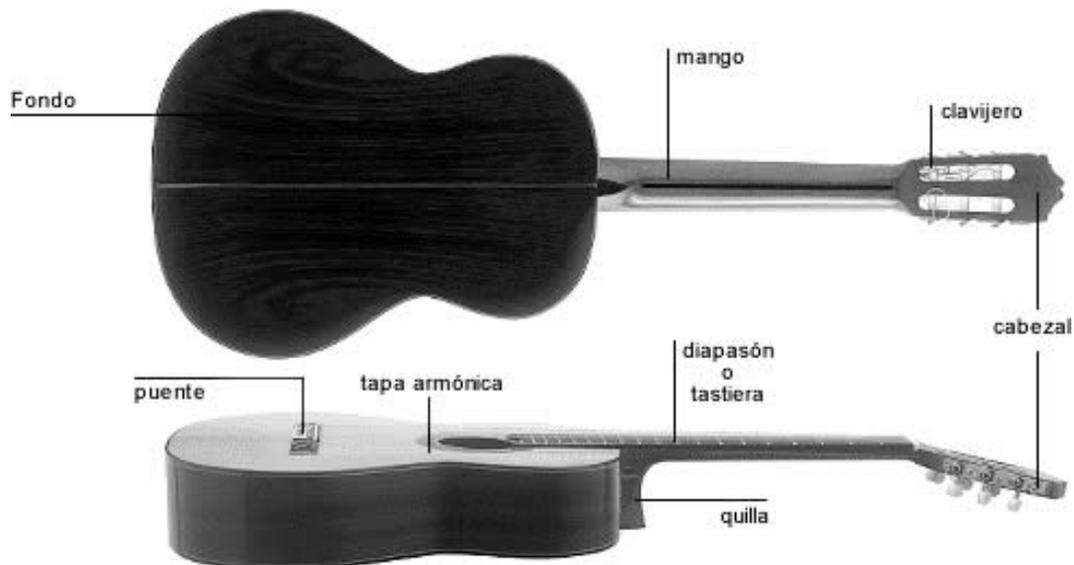
En España surgieron constructores como Ignacio Fleta, Manuel Cáceres, José Romanillos y Paulino Bernabé, entre otros, quienes han continuado con la tradición iniciada por Torres. A nivel mundial surgieron constructores de mucho prestigio como Bouchet (Francia) y Hauser (Alemania), quien hizo algunas de las guitarras que tocó Andrés Segovia.

³¹ Ver apartado 4.2 del presente trabajo.

En la actualidad, se ha experimentado mucho con los materiales utilizados en la construcción de guitarras; de hecho, algunos constructores como Mathias Damann, utilizan láminas de fibra de carbono, colocadas entre las láminas de madera de la caja, logrando un sonido con mucho más proyección, pensado para salas de concierto muy grandes.

Además, el avance en la construcción de maquinarias más precisas y la fabricación de cuerdas de mejor calidad, han impulsado el trabajo de constructores como Masaki Sakurai (Japón), Greg Smallman (Australia), Andrea Tacchi (Italia), Bernd Holzgruber (Austria) y Andrés Marvi (Alemania), entre otros, para hacer instrumentos mucho más adecuados para la vida musical profesional.

En México, especialmente en Paracho, Michoacán, trabajan constructores de guitarras que están haciendo instrumentos de excelente calidad, los cuales, incluso han obtenido el reconocimiento de muchos guitarristas internacionales.



Descripción de las partes de la guitarra moderna

5.3 Homenaje (*Pièce de Guitare écrite pour le Tombeau de Debussy*)

En 1920, Henri Prunières, director de “*La Revue Musicale*”, propuso a Manuel de Falla la elaboración de un artículo relacionado con Claude A. Debussy, pues pensaba publicar un número dedicado al compositor francés como homenaje póstumo. Además, Miguel Llobet había pedido al compositor con insistencia que compusiera algo para la guitarra. El resultado de estas iniciativas fue “Homenaje”, pieza donde el compositor rinde tributo a Debussy evocando la atmósfera de su música y utilizando materiales temáticos del francés. Esta pieza fue terminada en agosto de ese mismo año y estrenada en París el 24 de enero de 1921 por Marie-Louise Casadesus en un arpa-laúd. El estreno en guitarra lo hizo Emilio Pujol el 2 de diciembre de 1922 en el Conservatorio de París. Sin embargo, durante 1921, Miguel Llobet (dedicatario de la pieza) estuvo de gira en América y aunque no se conocen los programas que interpretó, se cree que pudo haber tocado la pieza en alguna de sus presentaciones.

En septiembre de 1920 Falla realizó una transcripción para piano de “Homenaje” y en 1939 incluyó una nueva versión orquestal en su suite “Homenajes”, donde la tituló “Elegía de la guitarra”.

Para este trabajo, me basé en una copia del manuscrito autógrafo del compositor, el cual se encuentra resguardado en el “Archivo Manuel de Falla”, en Granada, España, así como en la versión para piano y algunos fragmentos de la versión orquestal.

La música contenida en estas fuentes tiene algunas diferencias con la versión publicada en “*La Revue Musicale*” y bastantes con la publicada por Miguel Llobet en *Chester Music*, retomada hace poco por *Chanterelle*. En realidad, los cambios hechos por Llobet atienden a cuestiones propias de la estética del romanticismo, sin embargo, como ya se ha demostrado, el estilo de Falla había superado esta corriente, creando una estética muy particular.

5.3.1 Análisis armónico y formal

“Homenaje” es una danza lenta, de carácter elegíaco, basada en el ritmo de habanera, el cual el autor toma del prelude “La puerta del vino” de Debussy, así como el ritmo de tresillo de octavos y dos octavos sucesivos.



Células rítmicas de “La puerta del vino” de Claude A. Debussy

Los motivos melódicos que aparecen en la pieza se basan en semitonos (especialmente *mi-fa*) y segundas aumentadas, elementos característicos del cante jondo. Estos elementos, unidos al tetracorde frigio descendente conforman los fundamentos armónicos esenciales de la partitura, la cual, no es de tipo vertical, con acordes complejos, sino más bien horizontal y en un momento dado contrapuntística, como sucede en la música de Debussy.

La pieza tiene una estructura A – B – A. La primera sección abarca los compases 1 a 31 y puede subdividirse en 4 períodos. El primero de ellos presenta en su primera frase el motivo rítmico-melódico que da origen a la pieza.



Primera frase de “Homenaje”

La segunda frase es irregular y tiene una extensión de tres compases. En ella, el autor presenta una melodía sobre las notas del tetracorde frigio de *la*, además del motivo rítmico tomado del preludio de Debussy.

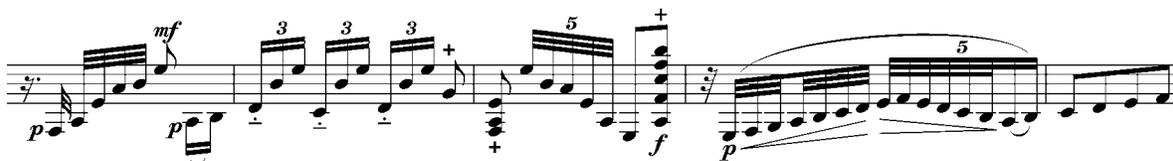


Segunda frase de "Homenaje"

El segundo período comienza con un acorde por cuartas: *do# - fa - si - mi - la - re*, y hace un desarrollo melódico basado en los motivos rítmicos ya señalados. El tercer período comienza con la frase original de la pieza, solo que recorta el compás que tiene el doble quintillo. La segunda frase consta de un desarrollo melódico esta vez sobre un acorde *re - sol - do - fa#*.

El último período tiene en la primera frase, una variante de los primeros cuatro compases de la partitura cambiando *fa* por *fa#*. La segunda frase hace un movimiento melódico por tresillos que desemboca en el acorde por cuartas *fa - si - mi - la*, el cual aparece de forma simultánea y desfasado en un quintillo.

La segunda sección de la pieza abarca los compases 32 a 49 y se puede dividir en dos períodos. El primero, comienza con una frase que combina arpeggios de los acordes por cuartas que aparecieron en la sección anterior, para terminar con una escala frigia sobre *mi*.



Desarrollo del acorde por cuartas y escala frigia

La segunda frase es el clímax de la pieza, pues utiliza la armonía por cuartas para realizar arpeggios rápidos que se enlazan entre sí gracias a un pedal en la voz superior sobre la nota *mi*.

El segundo período es irregular y consta de seis compases, donde el autor hace un juego polifónico entre dos voces, utilizando las notas de los acordes por cuartas como enlace con la tercera y última sección de la pieza, la cual abarca los compases 49 a 70.

Esta última sección está conformada por dos períodos, el primero de los cuales es la repetición de los primeros 15 compases de la partitura, con excepción del compás 7, el cual no aparece en esta ocasión. El período final de la partitura tiene como primera frase, una cita textual de “*La soirée dans Grenade*”, segundo movimiento de “*Estampes*”. La segunda frase es una coda que retoma el motivo original de la pieza, donde aparecen las notas *fa* y *mi*, en un juego formado por los motivos rítmicos de habanera y el de tresillo, hasta perderse en la nota *mi*.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 62 and contains a triplet of eighth notes, followed by a half note with a plus sign, and then a series of chords and notes with dynamic markings *mf*, *pp*, and *mf*. The second staff starts at measure 66 and features a triplet of eighth notes, followed by a series of notes and chords with dynamic markings *mf*, *pp*, and *rit.*. The piece concludes with a final note.

Período final de “Homenaje”

5.3.2 Sugerencias de interpretación

El señalamiento más importante que se puede hacer sobre la ejecución de esta pieza, es que Falla fue muy preciso al escribir las indicaciones dinámicas, agógicas y de articulación en la partitura, por lo que se debe respetar dichas indicaciones en la medida de lo posible. Sin embargo, el entorno de la pieza hace que debamos tomar en cuenta otros factores al abordarla en su estudio.

“Homenaje” es, por un lado, una pieza impregnada del carácter andaluz, lo que plantea una ejecución llena de la fuerza y el misticismo que rodean al cante jondo. Por otra parte, esta partitura es un recuerdo de la música de Debussy, el gran simbolista, así que, si bien el ritmo de la pieza es el de habanera, debemos pensar en una habanera impresionista, es decir, hay que extraer las características esenciales de la danza para enunciarla sin ser literales, utilizando para ello una paleta de timbres muy rica, así como un ámbito dinámico muy amplio.



La Muerte, Fernando Botero

6. Leo Brouwer

“La muerte es una vida vivida.
La vida es una muerte que viene”
Jorge Luis Borges

6.1 Datos biográficos del autor

Juan Leovigildo Brouwer Mesquida nació el 1 de marzo de 1939, en La Habana, Cuba, hijo de Juan Bautista Teodoro Brouwer Lecuona y Mercedes Berta de la Esperanza Mesquida González. Es nieto de Ernestina Lecuona (pianista) y sobrino nieto de Ernesto Lecuona, (compositor cubano de gran renombre).

Sus inicios en la música se dieron cuando su padre comenzó a enseñarle a tocar la guitarra. A pesar de no ser un profesional del instrumento, Juan Brouwer logró enseñarle a su hijo la técnica básica, e incluso algunas composiciones de Enrique Granados y Francisco Tárrega. Poco tiempo después, Leo conoció a Jesús Ortega, quien más tarde se convertiría en su compañero de profesión.

A los catorce años tomó clases con Isaac Nicola, quien comenzó a instruirlo en el repertorio renacentista, barroco y clásico. Al conocer esta música, comenzó a desarrollarse en él la inquietud de experimentar con los conocimientos que iba obteniendo. En 1954 compuso dos suites en estilo barroco, de las cuales, desafortunadamente la primera se encuentra extraviada. Sin embargo, la segunda suite en *re mayor*, es un ejemplo del talento que siempre lo ha caracterizado.

Al año siguiente, Leo presentó un examen en el Conservatorio “Carlos A. Peyrellade” de La Habana, para sustentar los primeros cursos de teoría, que le habían sido enseñados por su tía Caridad Mesquida. Sin embargo, tras algunas pruebas de solfeo, armonía y apreciación musical, los sinodales decidieron acreditarle los seis semestres de la carrera.

Un mes después, Leo presentó el examen de guitarra con las mismas intenciones e idéntico resultado. El jurado escuchó un programa con obras de Milán, Sor, Albéniz y Villa-Lobos, ejecutados magistralmente, por lo que decidió otorgarle el título de concertista.

Su debut profesional se realizó el 22 de julio de ese mismo año en el “*Lyceum Lawn Tennis Club*”, una serie de conciertos tanto como solista, como a dúo con Jesús Ortega. En 1956 empezó la relación de Leo con el Cine Club Visión y en 1957 con el grupo “Los Juglares”, donde interactuó con las artes dramáticas y plásticas. En este mismo año, hizo su debut con orquesta, en la que interpretó el “Concierto” de Luis Abraham Delgadillo.

Para esta época, Brouwer ya había compuesto varias de sus piezas más conocidas de ese período: “Preludio”, “Piezas sin título núms. 1 y 2”, “Fuga n.º. 1”, “5 Micropiezas para dos guitarras”, así como su “Música para guitarra, cuerdas y percusiones”. Además, en 1958 compuso sus “Tres danzas concertantes” para guitarra y orquesta, que es la primera partitura de gran formato hecha por el compositor y donde se encuentran muchos elementos de su estética musical.

En 1959, Brouwer obtuvo una beca del gobierno cubano para ir a estudiar a Estados Unidos, específicamente a la “*Julliard School of Music*”, donde recibió lecciones de composición de Vincent Persichetti, así como de música antigua con el laudista Joseph Iadone. Poco después, Leonard Rose le ofreció ir a Hartford, Connecticut, donde continuó sus estudios.

El 24 de julio de 1960, regresó a La Habana, e inmediatamente continuó con su trabajo, pues de esa época es su “Sonata para Cello solo”, “Pequeñas piezas para piano” y “Estudios sencillos para guitarra” (primeros dos cuadernos). Además, fue invitado por Tomás Gutiérrez Alea para musicalizar “Santa Clara”, tercera parte de su primer largometraje, que incluía también “El herido” y “Rebeldes”, musicalizados por Carlos Fariñas y Harold Gramatges, respectivamente.

Unos meses después, se convirtió en profesor de las clases de Armonía y Contrapunto en el Conservatorio “Amadeo Roldán”. En 1961 obtuvo su plaza definitiva en las disciplinas ya mencionadas, así como en Composición musical. En esta época conoció las teorías de Paul Klee y la *Bauhaus*, las cuales influenciaron su técnica compositiva, la cual se inclinaba hacia el aleatorismo.

El 22 de junio de ese año, Leo contrajo matrimonio con Georgia del Carmen Guerra Valdés, con quien tuvo a sus hijos Pablo (nacido el 8 de junio de 1961) y Alina (nacida el 31 de mayo de 1962). Sin embargo, el 12 de marzo de 1963 la pareja se divorció.

En 1962 comenzó a asesorar trabajos y grabaciones en Radio Habana Cuba. En agosto dio un concierto en el “VIII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes” en Helsinki, Finlandia. En 1963 comenzó sus actividades en el Teatro Musical de La Habana, que había sido fundado el año anterior por el mexicano Alfonso Arau. En 1964 fue designado por el gobierno cubano para representar al país en el festival “Primavera de Praga”, en República Checa, donde ofreció varios recitales como solista de guitarra.

Ese mismo año, Luis Trápaga (coreógrafo con quien Brouwer ya había trabajado) le solicitó una partitura para un nuevo ballet. El resultado de esta petición fue una hoja de música, de la que Jesús Ortega dijo: “[...] estaba escrita en una sola hoja estructurada como hacían las partituras en tiempo de Bach; todo concentrado.”³² Esta música es el “Elogio de la danza” una de las piezas más conocidas y ejecutadas del compositor, la cual está basada en los elementos rítmicos utilizados por Stravinsky en sus obras.

El 11 de noviembre de 1964, Brouwer se casó por segunda vez con la cantante y actriz Yolanda de los Ángeles Brito Lago, a quien había conocido en la época en que trabajó en el Teatro Musical de La Habana.

³² HERNÁNDEZ, Isabelle. **Leo Brouwer**. Editorial Musical de Cuba. Habana, Cuba, 2000. p. 79

El 19 de febrero de 1965, el guitarrista hizo su debut en televisión en el programa “Viernes de Gala”, en el cual tuvo catorce participaciones en los cinco años que duró la emisión. Durante ese año y los dos siguientes, Brouwer continuó dando clases en el Conservatorio y componiendo para distintas dotaciones.

En 1968 compuso “Canticum” para guitarra, que está considerada como una de sus piezas mejor logradas. De hecho, Emilio Pujol escribió a Javier Hinojosa lo siguiente: “[...] desde el homenaje a Debussy de Manuel de Falla no había escuchado una obra para guitarra como Canticum de Leo Brouwer, que se convirtiera, igualmente, en otro punto de partida.”³³

En noviembre de ese mismo año, Leo se consagró a trabajar para el ICAIC, no sólo haciendo música para cine, sino como director del “Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC” (GESI). Este grupo estaba conformado por Pablo Milanés, Eduardo Ramos, Noel Nicola, Sergio Vitier, Leonardo Acosta y Silvio Rodríguez. Poco después se integraron Emiliano Salvador y Leoginaldo Pimentel.

En este grupo se impartían clases de Solfeo, Armonía, Contrapunto, Orquestación e Historia. Silvio Rodríguez las recuerda como clases de “Ética del Arte”, debido al alto contenido de discusión referentes al entorno musical. En 1977 el grupo se disolvió debido a las ocupaciones de sus integrantes, quienes ya estaban haciendo una carrera en el medio musical.

En 1969 llegó a Cuba el compositor Hans Werner Henze, quien trabajó con la Orquesta Sinfónica de Cuba. En ese tiempo, el compositor asistió a algunos conciertos de Leo Brouwer, por lo que no dudó en incluir a la guitarra en la dotación de “El Cimarrón”, compuesta entre noviembre de ese año y enero de 1970 para barítono, flauta, guitarra y percusión. Brouwer ejecutó la parte de guitarra en el estreno el 22 de junio de ese año, en el Festival de Aldeburgh.

³³ HERNÁNDEZ, Op. Cit., p. 112.

En la gira donde se estrenó “El Cimarrón”, Leo viajó por Inglaterra, Escocia, Alemania, Francia e Italia. Además, grabó dos discos para “*Deutsche Grammophon*”, uno con la pieza de Henze y otro con música española y contemporánea. Poco tiempo después, Leo realizó la adaptación de las partes de la guitarra en una pieza para guitarra sola llamada “Memorias del Cimarrón”.

En el mismo año, el compositor terminó “La espiral eterna”, pieza para guitarra basada en las teorías de la sección áurea o regla de oro, así como en la serie de Fibonacci, elementos utilizados para crear los momentos de tensión en la plástica del Renacimiento.

El año de 1971, Brouwer estuvo principalmente en Europa, realizando conciertos en Alemania y Francia, así como grabaciones para el sello “*Erato*” de este último país. El 17 de abril, mientras se encontraba de gira, recibió la noticia de la muerte de su esposa Yolanda.

A principios de 1972, la “*Deutsche Akademische Austauschdienst*” de Berlín, lo invitó a pasar unos meses en un intercambio artístico y cultural con compositores de la talla de Bussotti, Ligeti, Feldman, Takemitsu, Cage y Donatoni. Durante esta época, tocó con la orquesta de cámara de “*Radio Saarbrueccken*” y realizó grabaciones para la radio “*Baden-Baden*”.

El 15 de septiembre de ese año, se casó con Arelys Pardo Bermúdez, con quien engendró a su tercer hijo, Juan Leo, quien nació el 26 de enero de 1973. Poco después la pareja se divorció y Leo volvió a casarse el 20 de septiembre de 1975, con Maria Cristina Carrió Mendía. Al año siguiente, en junio, nació su cuarta hija, Claudia.

En 1976, participó en el “Festival de Guitarra de Martinica”, donde el gran atractivo fue un recital para cuarteto de guitarras titulado: “*Quatre solistes en liberté*”, integrado por Alirio Díaz, John Williams, Rodrigo Riera y el propio Leo.

En 1978, realizó una gira por varias ciudades de Estados Unidos. Unos meses después participó en el Festival “*Guitar’78*” realizado en Toronto Canadá, donde su concierto fue el centro de atención de los asistentes. En septiembre realizó un concierto llamado “Leo Brouwer y los Irakere”, al lado de esta mítica agrupación cubana. Esta reunión fue recogida en un documental realizado por José Padrón, en 1979.

Entre octubre y noviembre de ese año surgió el “Encuentro de Guitarristas de la América Latina y el Caribe”, convocado por la Casa de las Américas. Este festival fue el antecedente de lo que se convirtió en el “Festival de de La Habana”.

En 1979, Brouwer realizó una gira cultural por Hungría, Rusia, Bulgaria y Polonia, como festejo del vigésimo aniversario de la Revolución. Además, fue invitado especial junto con Isaac Nicola de la “IV Bienal Internacional de Guitarra de Esztergom”, en Hungría, donde dirigió a la orquesta de guitarras “*Bálint Barkfark*” en la interpretación de “Acerca del cielo, el aire y la sonrisa”, pieza escrita por el propio Leo, ex profeso para el Festival.

Entre 1980 y 1981, Brouwer tuvo mucha actividad fuera de Cuba. Entre otros festivales, participó como compositor e intérprete, en el “Tercer Foro de Música Nueva”, en México, al lado de Juan Blanco, Carlos Fariñas, Manuel Enríquez, Lejaren Hiller, Federico Ibarra, Mario Lavista, Stanislaw Pierosek y los hermanos Turetzky.

Con la composición del “Concierto de Lieja”, “El Decamerón negro” y “Preludios epigramáticos”, comienza lo que el propio Leo llama “La nueva simplicidad”, que es un estilo más comunicativo y emocional, el cual contrasta con su anterior estética aleatorista.

Del 18 al 25 de abril de 1982 se llevó a cabo el “Primer Concurso y Festival de Guitarra de La Habana”, al cual asistieron guitarristas de la talla de Costas

Cotsiolis, Ichiro Suzuki, Monika Rust Juan Helguera, María Luisa Anido, Robert Vidal, Milan Zelenka, Eli Kassner y Paco de Lucía, entre otros. El 20 de octubre del mismo año, el Consejo de Estado de la República de Cuba entregó a Leo Brouwer (entre otras personalidades) la medalla Alejo Carpentier.

También en ese año, la organización del “Festival de Música de Palomós de Costa Brava”, en España, le encargó una partitura para conmemorar el nonagésimo cumpleaños de Andrés Segovia. Dicha música es “Retratos Catalanes”, con la cual, no solo homenajeó a Segovia, sino que sus dos movimientos se llaman: “F. Mompou (La poesía)” y “Gaudí (El ritmo)”, con lo que también hace alusión a estos dos personajes ilustres de Cataluña.

Esta partitura se estrenó con la Orquesta de Cámara de Barcelona, dirigida por Odón Alonso y se volvió a ejecutar el 21 de octubre de 1983 en el *Gran Auditorium de la Maison de Radio France*, donde el propio Segovia dio muestra de reconocimiento a la música de Brouwer.

Durante los siguientes años, Leo continuó presentándose en distintos festivales y presidiendo el “Concurso y Festival de La Habana”. En 1985, por ejemplo, dirigió a la Orquesta Filarmónica de Lieja en la interpretación del doble concierto “Homenaje a Lieja” de Ástor Piazzolla, con el propio autor y Cacho Tirao como solistas. En 1988 dirigió a la Orquesta de Cámara de *Wallonie*, Bélgica, en el marco del “Sexto Festival de Guitarra de París”, con Sharon Isbin y el dúo Assad como solistas.

En 1989, Leo Brouwer cumplió 50 años de edad, por lo que recibió una larga serie de homenajes en todo el mundo, especialmente en Cuba, donde se organizó una serie de conciertos con obras de este compositor. El 30 de agosto, el consejo directivo de la Institución Italo-Latinoamericana, presidida por Claudio Arrau, lo nombró Miembro del Comité Honorario. En octubre, en el Festival de Música Contemporánea de La Habana, se programaron cuatro de sus trabajos.

En septiembre de 1990, Leo terminó su “Sonata para Guitarra”, dedicada a Julian Bream. A partir de entonces, esta música se ha convertido en un referente del repertorio guitarrístico a nivel mundial.

En octubre de 1992 se fundó la Orquesta de Córdoba, en España. Brouwer asumió su dirección artística y realizó numerosos conciertos y grabaciones con esta orquesta durante diez temporadas. En 2001 cedió la dirección de esta orquesta a Gloria Isabel Ramos Triano.

A partir de esta época, Brouwer dividió su tiempo entre Cuba y España, dirigió a la orquesta y se mantuvo al pendiente del Festival de La Habana. Además, fungió como invitado y miembro del jurado en numerosas competencias de guitarra alrededor del mundo.

En 1996 murió Toru Takemitsu, quien había sido un buen amigo de Leo. Además, la revista *Gendai Guitar* cumplía 30 años, por lo que comisionó al compositor una pieza. “*Hika*” (*In memoriam* Toru Takemitsu), fue dedicada al guitarrista Shin-Ichi Fukuda, quien la estrenó en Tokyo el 31 de enero de 1997. Poco después compuso “Paisaje Cubano con Tristeza”, que es el quinto de una serie de piezas para distintas dotaciones, donde el compositor evoca elementos de la música de su país, impregnados en su estética compositiva.

En 2004 se llevó a cabo la última edición del “Concurso y Festival de La Habana”, el cual, por cierto fue ganado por el mexicano Cecilio Perera. Desde entonces, el maestro se ha dedicado a componer y dirigir orquestas como invitado de honor. Además se presenta en festivales para dictar *Master-Classes* y conferencias.

En 2005 publicó el libro “Gajes del oficio”, donde hace comentarios acerca de la música en la actualidad, los compositores, el mercado musical e incluso sobre técnica guitarrística. Además, presentó el disco *Homo Ludens*, el cual recoge algunas de sus nuevas composiciones para guitarra sola y para conjuntos de

cámara. A la par del disco salió un DVD con el mismo nombre, donde se registraron las sesiones de grabación del disco.

Actualmente el maestro está casado con Isabelle Hernández, musicóloga cubana que escribió el libro “Leo Brouwer” y que actualmente lo acompaña en sus presentaciones e incluso ha dado conferencias sobre la vida del compositor cubano.



Leo Brouwer

6.2 “Hika” (*In memoriam* Toru Takemitsu)

En 1996, Leo Brouwer residía en Córdoba, España, cuando recibió la noticia de la muerte de Toru Takemitsu, a quien había conocido años antes en Alemania y en sus giras de conciertos por Japón y con quien lo unía un gran lazo de amistad. Entonces compuso “Hika”, cuyo título evoca la pieza para violín y piano, compuesta por el compositor japonés en 1966.

“Hika” significa lamento y como tal, la pieza es un emotivo homenaje a su colega, maestro y amigo. El subtítulo “*In memoriam*” nos remite a la pieza “*Rain tree sketch II – In memoriam Oliver Messiaen*” última composición para piano solo hecha por Takemitsu en 1992, cuando murió el compositor francés. En la partitura de Brouwer se pueden encontrar elementos que nos refieren a esta música del japonés, especialmente en las últimas secciones de la pieza.

Otro aspecto interesante de “Hika”, es la *scordatura* empleada por el compositor, con lo que la afinación de la guitarra queda: *E – G – D – G – Bb – e*. De hecho, Takemitsu ya había utilizado una afinación especial muy parecida, en su pieza para guitarra “*Equinox*.” Además, Brouwer trató de evocar y readaptar la sonoridad de la música que el compositor japonés conceptualizaba como “Sueño y número” o “Mar de tonalidad”.

La pieza fue grabada y estrenada por el guitarrista Shin-Ichi Fukuda el 31 de enero de 1997 en la “*Kioi Hall*” de Tokyo, Japón. El propio Fukuda fue quien ayudó al compositor a revisar las digitaciones de la pieza para la edición impresa por *Gendai Guitar*, la cual celebra treinta años de existencia con esta partitura.

6.2.1 Análisis armónico y formal

“Hika” se divide en 8 secciones, definidas por el uso de diferentes materiales musicales. La primera sección es una introducción de tres compases con la indicación “*Tempo Libero*”, la cual consta de dos materiales que se desarrollarán a lo largo de la pieza: un acorde en armónicos naturales con las notas de las cuerdas al aire y un motivo melódico con una segunda mayor y una tercera menor descendentes, colocadas de manera sucesiva.

The image shows the beginning of the piece "Hika". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. It starts with a whole note chord marked with a circled '2' and a circled 'G', indicating the notes Bb and Eb. The tempo is marked "Tempo libero". The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a quarter note E4. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features natural harmonics on the strings, marked with "mf" and the instruction "Like bells".

Motivos iniciales de “Hika”

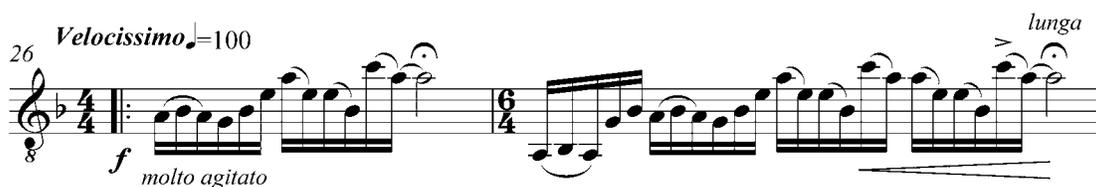
La segunda sección, marcada como A, tiene un *tempo andante* y está constituida por cinco fragmentos musicales separados por espacios en blanco que el autor llama “Cuenta regresiva hacia la muerte”. El primer fragmento se desarrolla a partir de la superposición de dos escalas pentáfonas, la primera de ellas es la escala anhemitónica: *do – re – mi – sol – la*, mientras que la segunda es una escala es: *sol – la – sib – re – mi*. A partir de ahí, el autor utiliza una técnica serial de Anton Webern, en la cual va desapareciendo notas en los siguientes fragmentos, hasta que el último está conformado solamente por las notas *do – sol*.

The image shows the beginning of section A, titled "Cuenta regresiva hacia la muerte". It starts at measure 4. The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of quarter note = 100-104. The music is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/8 time signature. The first fragment is marked "p" and "legatissimo". The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The second fragment starts at measure 9 and is marked "rit.". The third fragment is marked "pizz.". The fourth fragment is marked "pizz." and ends with a comma. The fifth fragment is marked "pizz." and ends with a comma.

“Cuenta regresiva hacia la muerte”

La sección B utiliza las mismas escalas que la sección anterior para crear una textura más vertical con acordes que acompañan un contrapunto entre las voces extremas, el cual se va reduciendo una vez más, gracias al método de Webern, hasta quedar reducido a sólo tres notas.

La sección C es una variante de la introducción, en la cual cambia la posición de las notas en el arpeggio hecho en armónicos y a los motivos melódicos señalados anteriormente se añade una segunda mayor ascendente al final. Inmediatamente después, aparece un motivo melódico con indicación *Velocissimo*, que representa la angustia y el presentimiento de la muerte.



Motivo final de la sección C

La sección D tiene la indicación *vivace* y está conformado por rápidos arpeggios de la segunda escala pentáfona utilizada anteriormente. En el quinto compás y hasta el noveno, aparece una melodía en octavas, que es una cita de un canto popular búlgaro, empleado frecuentemente por el compositor (“Estudio núm. 8”, “Tres apuntes”, “Concierto de Volos”, entre otros). Después aparece una nueva escala: *mi – fa – sol# – la# – si – do# – re*; la cual es tratada también con escalas y arpeggios. Tras una repetición de los compases precedentes, aparece el motivo de segunda mayor ascendente ya mencionado, insertado en arpeggios hechos sobre la escala japonesa. Después, este motivo es transportado a una nueva escala pentáfona: *sol – la – sib – reb – fa*.

La sección E comienza con el mismo motivo de segunda mayor transportado nuevamente, sucedido de una repetición alternada de terceras menores y cuartas justas, dando la sensación de un eco. En el noveno compás de esta sección

comienza un *rallentando* que culmina en el compás 11 con un calderón. En el siguiente compás comienza una sección de arpeggios ligeros sobre una nueva escala: *sol – la – sib – do# – re*, que desemboca invariablemente en el motivo de tercera menor descendente.

La sección F comienza con el arpeggio en armónicos de la sección C *en tempo libero*. Después, inicia un *andante* que se desarrolla sobre la escala del modo locrio transportado: *mi – fa – sol – la – sib – do – re*. Sin embargo, en el tercer compás, el autor utiliza una nueva escala hexáfona: *do – reb – mib – fa – sol – sib*. En los siguientes compases, el compositor recurre nuevamente al tratamiento serial del material, por lo que van desapareciendo notas hasta quedar en tres: *sib – fa – sol*. Luego, transporta el motivo resultante una tercera menor hacia arriba y realiza un juego polifónico que se enlaza con la nueva sección.

La sección G comienza con el motivo final de la sección anterior en un *crescendo* y *accelerando* constante que desemboca en el motivo inicial de la sección C, seguido del motivo *velocissimo* de la misma sección.

La última sección (H) de la pieza comienza con un contrapunto a dos voces sobre una escala pentáfona: *mi – fa – lab – sib – reb*. A medida que se desarrolla el contrapunto, aparecen las notas *do*, *mib* y *sol*, pero luego el autor regresa a la escala del principio de la sección. En el compás 12, Brouwer cambia a una nueva escala pentáfona: *si – do# – re# – fa – sol*, con la que hace un pequeño desarrollo melódico que resuelve a un acorde con *la – mi – la*. Los últimos compases evocan el fragmento inicial de la sección A y tras un *rallentando* culminan con el motivo en armónicos de la sección C y nuevamente la nota *la* octavada en un triple *pianissimo*, utilizada como nota final, a la manera de los modos antiguos.

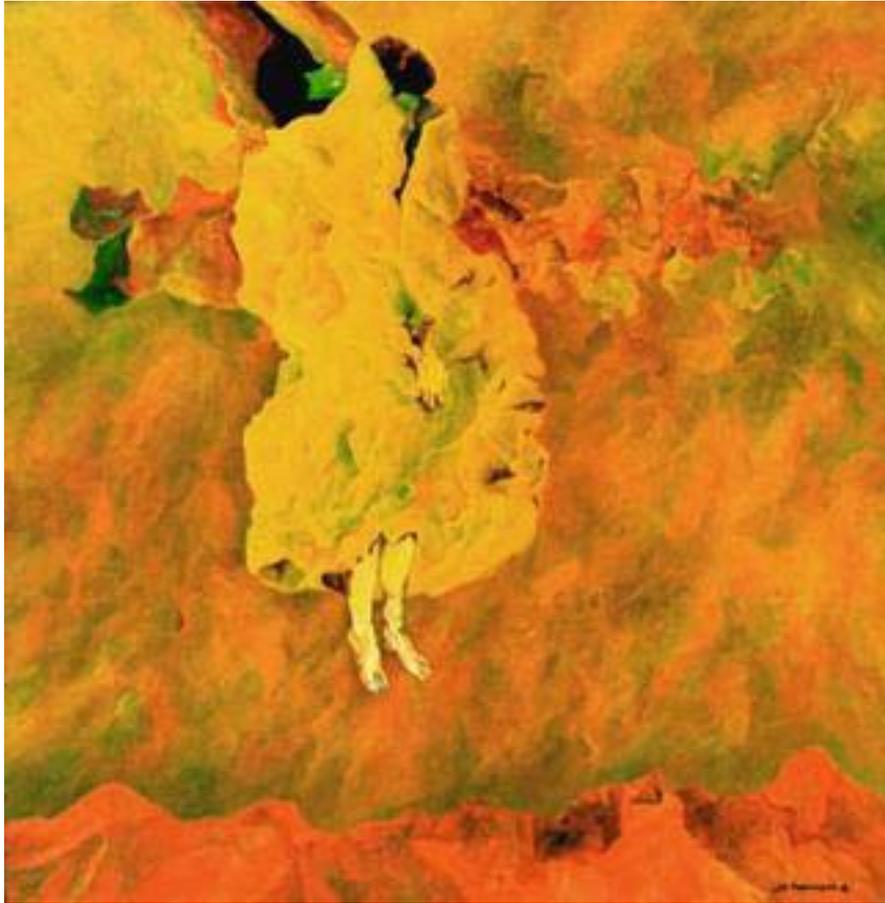


6.2.2 Sugerencias de interpretación

En lo que se refiere a dinámica y agónica, Leo Brouwer es un gran guitarrista, conoce muy bien el instrumento y sus posibilidades, por lo que creo que todas las indicaciones que están en la partitura deben ser seguidas al pie de la letra.

En todo caso, mis sugerencias de interpretación van dirigidas hacia la atmósfera que se necesita para ejecutar esta pieza. En primer lugar, el ámbito dinámico debe ser amplio, pero tendiente al *piano*, pues creo que hay que evocar el carácter taciturno y apacible de Takemitsu.

Por último, creo que esta pieza es un claro ejemplo de ritmo vital y si bien, en la sección A las pausas están marcadas por espacios en blanco, pienso que toda la partitura debe ser planeada y ejecutada a partir de la respiración, la cual nos ayudará a colocar las frases en el lugar correcto, sin encimarlas.



El final es también un nuevo comienzo, Luis Formaiano

7. Leonardo Coral

“Lloras a tus muertos con un desconsuelo tal,
que no parece sino que tú eres eterno”
Amado Nervo

7.1 Datos biográficos del autor

Leonardo Flaviano Coral García nació en la Ciudad de México en 1962. Estudió la carrera de Composición con Federico Ibarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde obtuvo la Mención Honorífica. A lo largo de su carrera ha tomado cursos con compositores de la talla de Franco Donatoni y Mario Lavista, entre otros.

Su producción de cámara y sinfónica abarca más de 90 trabajos, los cuales han sido ejecutados en México, Alemania, Canadá, Cuba, China, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Italia, Japón, Puerto Rico, Rumania, Venezuela y Suiza. En 1997 obtuvo la beca de “Jóvenes Creadores” del FONCA y en 2003 ganó la Beca de Coinversiones del FONCA para grabar 7 de sus composiciones de cámara en el disco “Resonancias nocturnas”.

En 2001 ingresó al Sistema Nacional de Creadores, dentro del cual ha compuesto tres piezas sinfónicas: “El jardín de las delicias” para flauta y orquesta, “Concierto para piano y orquesta No. 2” y “Concierto para violonchelo y orquesta”, además de diversas piezas de cámara.

Ha compuesto partituras por encargo de diversos solistas y ensambles, como “Abstracciones” en memoria de Miguel García Mora, por parte de la UNAM. Recientemente, la Schola Cantorum dirigida por Alfredo Mendoza, estrenó en Cuba “Tras la ventana” para tres coros infantiles y piano con textos de José Juan Tablada.

En los últimos años se han realizado varias grabaciones de la música de Leonardo Coral. En 2001, Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk grabaron la Sonata para Violoncello y Piano en su disco “Tres Compositores, Tres Generaciones”, coproducción FONCA - Quindecim. En 2004, el ensamble Ónix realizó una grabación monográfica con ocho de sus composiciones en el disco *Visiones* (Quindecim). En ese mismo año, Juan Carlos Laguna grabó para Urtext, el “Concierto para guitarra y orquesta”. Además, Armando Zayas grabó “Vivencias” con la orquesta del Instituto Politécnico Nacional.

A lo largo de su carrera, sus conciertos han sido estrenados por diversas orquestas. El “Concierto para piano y ensamble de cámara” fue estrenado por Gonzalo Gutiérrez al piano y el Ensamble de las Rosas dirigido por Sergio Eckstein. Juan Carlos Laguna estrenó el “Concierto para guitarra y orquesta” con la Orquesta “Sinaloa de las Artes”, dirigida por Gordon Campbell.

Mauricio Náder estrenó el “Concierto para piano y orquesta No. 1 *Hálito de viajes y de sueño*”, con la Orquesta “Carlos Chávez” dirigida por Juan Carlos Lomónaco, en el marco del “XXV Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez”. Dos años después, en el mismo foro, fue estrenado el “Concierto para piano y orquesta No. 2”, con María Teresa Frenk y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, dirigida por Juan Trigos.

La Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Bartholomeus van de Velde estrenó “Visiones nocturnas”. Omar Hernández-Hidalgo estrenó el “Concierto para viola y orquesta de cámara” con la Orquesta de Baja California dirigida por José Areán. Jesús Medina estrenó “Alegorías” al frente de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.

“Vivencias” ha sido ejecutada por la Orquesta del Instituto Politécnico Nacional, dirigida por Ildefonso Cedillo, así como por la Orquesta Carlos Chávez con Juan Trigos en la dirección.

En 2004 obtuvo Mención Honorífica con “Tierra de sombra” para coro y orquesta en el “Concurso para rendir homenaje a las víctimas de los sismos de 1985”. En 2005 ganó el 1er. Concurso de Composición “Melesio Morales”, con la partitura para orquesta “Máquina férrea”. En octubre de 2006 ganó el “Quinto Concurso de Composición para Orquesta Sinfónica Juvenil”.

Actualmente, Leonardo Coral se desempeña como profesor de distintas materias teóricas en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza "Ollin Yoliztli".



Leonardo Coral

7.2 Elegía (A la muerte de Masaru Kohno)”

En 1998 murió Masaru Kohno, reconocido constructor japonés de guitarras de concierto. Con el fin de rendirle un homenaje póstumo, el guitarrista Juan Carlos Laguna, (quien tenía un gran lazo de amistad con el laudero) comisionó a Leonardo Coral la composición de una pieza para guitarra dedicada a la memoria de Kohno. En 1999, el compositor terminó “Elegía”, la cual fue publicada en el número 443 de la revista *Gendai Guitar*, correspondiente a diciembre de 2001.

7.2.1 Análisis armónico y formal

La composición de “Elegía” está basada en el sistema armónico por cuartas, utilizando un motivo que se desarrollará a lo largo de la pieza y que se presenta en el primer compás.



Motivo generador 1 (MG1)

Estas notas, más el *fa sostenido* que aparece más adelante, forman un acorde que recuerda al acorde místico de Scriabin, por la presencia de cuartas justas y aumentadas. Además, este acorde es utilizado a lo largo de la pieza por el compositor en distintas posiciones de la guitarra, recordando el tratamiento que Villa-Lobos hace de la armonía en sus obras para el mismo instrumento.

La primera frase abarca los compases 1 al 4, presentando el acorde ya mencionado en tres formas diferentes: como sucesión de cuartos, en un quintillo y por último como blancas con puntillo.

La frase que completa el primer período se basa en un desarrollo rítmico y melódico de las notas del motivo generador 1, presentando en el compás 7, una figura melódica formada por un bordado en triples corcheas que considero el motivo generador 2, pues aparece constantemente a lo largo de la partitura.



Motivo generador 2 (MG2)

El segundo período está conformado por las dos frases anteriores en inversión, es decir, la primera es un desarrollo melódico del MG1, utilizando una fórmula rítmica que va de las dobles a las triples corcheas, creando un acelerando natural en la música. La segunda presenta el MG1 en su forma original, acompañado de tres repeticiones del MG2.

En el compás 17, comienza un nuevo período con la presentación del MG1 sobre las cinco notas superiores del acorde, así como el MG2 en los compases centrales, para concluir la frase con dos compases que presentan el acorde por cuartas en su forma original y transportado medio tono arriba, formando una extensión cadencial. La segunda frase de este período desarrolla las notas del acorde original en un movimiento de tresillos en el bajo. El siguiente período abarca los compases 26 al 33, presentando en la primera frase el mismo movimiento de tresillos en el bajo, así como el MG2 en la segunda.

El nuevo período se enlaza con el anterior a partir del MG2, dando paso a un movimiento melódico en octavas que desemboca, a través de una elipsis, en una nueva presentación del MG1 en el compás 38. La frase se completa con la presentación del MG2 en el siguiente compás y una extensión por repetición del acorde original.



En el compás 45 comienza el sexto período de la pieza, el cual desarrolla nuevamente las notas del acorde original en tresillos, intercalando un nuevo motivo en la voz superior, que aparece en el tercer compás de ambas frases. El siguiente período presenta el MG2 en tres diferentes alturas en la primera frase. A continuación se presenta el MG1, seguido de un desarrollo de sus notas formando un nuevo *accelerando* que culmina en el compás 60.

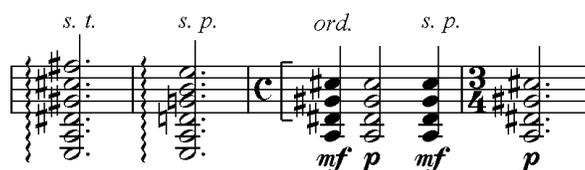
El período que abarca los compases 61 al 68 de “Elegía” representa la parte climática de la pieza. En estos compases encontramos el mayor desarrollo de las notas del acorde original, tanto rítmicamente, como en su amplitud dinámica. Además, estas notas son transportadas a distintas posiciones del instrumento, culminando en el compás 68 con un acorde en blancas con puntillo, acompañado de un calderón que permite mantener el sonido hasta que se disipa completamente de manera natural.



El período que precede al final de la pieza está basado nuevamente en los tresillos en el bajo. El último período tiene en su primera frase tres presentaciones del MG2, que dan paso a la frase final, la cual presenta en el penúltimo compás el MG1, sobre las notas que producen las cuerdas al aire de la guitarra, terminando con un acorde menor sobre la nota *mi*, seguido de una variante del MG2, que también termina con la nota *mi*.

7.2.2 Sugerencias de interpretación

El aspecto más importante de la ejecución de “Elegía” es el manejo tímbrico del instrumento, ya que las distintas fórmulas rítmicas y melódicas se repiten constantemente y es el timbre el elemento que permite hacer diferencia entre ellos. El autor propone, en la mayoría de los casos, el momento de hacer un cambio en el timbre, por ejemplo:



En este ejemplo observamos la indicación de tres timbres distintos: *Sul tasto* (*s. t.*), *Sul ponticello* (*s. p.*) y *Ordinario* (*ord.*).

Recomiendo que en el primer caso, se toque por encima de los trastes XV-XVII de la guitarra, con lo que se obtendrá un timbre cálido y pastoso. Para el segundo caso, me parece que se debe tocar lo más cerca del puente que se pueda, obteniendo un sonido muy brillante y metálico. Por último, creo que el sonido ordinario debe tocarse a la altura de la roseta, pues es el lugar donde la guitarra produce su sonido en la forma más natural.



La Catrina, José Guadalupe Posada

8. José Luis Segura

“Alguien me habló todos los días de mi vida al oído,
despacio, lentamente. Me dijo: ¡vive, vive, vive!
Era la muerte.”
Jaime Sabines

8.1 Datos biográficos del autor

José Luis Segura Maldonado nació en la Ciudad de México el 18 de junio de 1980. En agosto de 1996 ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria Núm. 8 de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde comenzó sus estudios de guitarra con el profesor Juan Manuel Olguín.

Dos meses después ingresó al Ensamble de guitarras de la ENP 8, con el cual obtuvo el 2º. Lugar en el “Concurso Interpreparatoriano de Guitarra” en febrero de 1997 y el 1er. Lugar en abril de 1999. En ese mismo año obtuvo el 3er. Lugar en el mismo concurso en la categoría de solistas.

En octubre de 1999 ingresó al Ciclo Propedéutico de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, bajo la guía de René Viruega. En el año 2000, tras la jubilación del profesor Viruega comenzó a tomar clases con Pavel Meza y en 2001 con José Francisco Gómez.

En abril de 2002 participó en el “*XI Concorso Chitarristico Simone Salmasso*” en *Viareggio*, Italia, donde obtuvo el tercer lugar de su categoría. En junio de ese año concluyó el Ciclo Propedéutico e ingresó de manera oficial a la Licenciatura de Guitarra de la UNAM.

En 2003 formó un dúo con el violinista Juan Luis Matuz, con quien ofreció recitales en diversas salas de la ciudad de México. En octubre, el dúo se presentó en un concierto de la “Temporada de Conciertos radiofónicos” de Radio UNAM, transmitido en vivo desde la sala Julián Carrillo de dicha institución.

En agosto de 2004 ingresó a la Cátedra del Maestro Juan Carlos Laguna, con quien concluyó la Licenciatura dos años más tarde. Al mismo tiempo comenzó su labor como asistente del compositor Ariel Waller en las clases de Armonía, Contrapunto y Análisis musical que imparte en la ENM. En diciembre de ese mismo año, participó como solista con la Orquesta de Cámara de la ENM, dirigida por el propio Ariel Waller.

Por otro lado, en octubre de ese mismo año formó junto con el guitarrista Mario García el dúo *Novae Musicae*, dentro de las Cátedras de Néstor Castañeda y Francisco Viesca. En abril de 2005 el dúo se presentó por primera vez en un concierto en la Sala Julián Carrillo de Radio UNAM, el cual fue transmitido a nivel nacional.

Durante el 2006, la actividad profesional de José Luis Segura tuvo un gran desarrollo en diversas áreas. En febrero participó como invitado de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México bajo la dirección de Neil Gittelman. En mayo, *Novae Musicae* realizó un concierto en la comunidad de *Cadoneghe*, Italia.

Además, en junio se presentó en el *XX Festival International de Musique Universitaire* en Belfort, Francia, participando además en un recital radiofónico transmitido por *France Blue*, una de las estaciones principales de ese país. En julio se presentaron en el “9º. Concurso y Festival de Guitarra” de Taxco, Guerrero y ofrecieron dos conciertos en la ciudad de Oaxaca, Oaxaca.

En agosto del mismo año, José Luis Segura ingresó como becario al Proyecto Musicat del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, para participar en la catalogación del Archivo Musical de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Dos meses después comenzó a impartir clases de Guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, labor que desempeña actualmente.

En Enero de 2007 *Novae Musicae* participó en el “Festival de Arte Guitarrístico” en la ciudad de Oaxaca, donde el autor fungió como director artístico. En Marzo, el dúo se presentó en el “Festival Internacional de Guitarra de Culiacán”, donde ofreció tres conciertos en distintas ciudades del Estado de Sinaloa.

En Abril, *Novae Musicae* realizó una pequeña gira de conciertos por el norte de Italia, donde participó en el “*International Music Meeting*” en la ciudad de Padova, así como en las comunidades de Limena y Udine.



José Luis Segura

8.2 Lamento por la hija de Jefté

Esta pieza para guitarra y soprano fue compuesta en marzo de 2002, tomando como tema el texto bíblico del Libro de los Jueces (Capítulo 11), que narra la historia de *Jefté*, quien al tener que luchar contra los Amonitas prometió a Jehová de los Ejércitos que si salía victorioso, sacrificaría al volver a cualquiera que saliera de su casa a recibirlo.

Tras su victoria, Jefté regresó a su casa y fue recibido por su única hija, lo cual causó gran pena en él, pues debía cumplir lo prometido. Sin embargo, al saber esto, ella le pidió dos meses para llorar su virginidad, con sus compañeras y luego regresar para dar cumplimiento de la promesa. De ahí surgió la costumbre de que las jóvenes israelitas acudan cada año a entonar cánticos en honor de la hija de Jefté. El texto de la canción es un poema que intenta evocar estos cánticos.

Lamento por la hija de Jefté

¡Ay! Te lloramos mujer
todas las hijas de Israel.
Pues el amor por tu padre
te orilló a sacrificarte.

La tristeza y la alegría
se mezclaron en Jefté
En el fatídico día
que hubo de prometer:

Que vendría con victoria
y honraría su memoria
ofrendándole al primero
que le saliera al encuentro.

Y dos meses te lloraste
Y junto con tus compañeras.
Al vientre que no estrenaste
pues varón no conocieras.

Por eso venimos hoy
a llorarte a ti mujer,
gran símbolo de valor
y de gran virtud. Amén.

8.2.1 Análisis armónico y formal

Lamento por la hija de Jefté es una composición en forma de rondó en la tonalidad de *la menor*, con una estructura: A – B – A' – C – A''. Su textura es básicamente homofónica, es decir, una melodía en la soprano, acompañada por la guitarra; la cual en algunos momentos crea un juego polifónico sutil que refuerza el dramatismo de la línea principal.

La pieza comienza con una introducción de cuatro compases donde la armonía se desarrolla sobre una cadencia frigia que resuelve a la tónica, dando paso a la sección A, donde aparece la primera cuarteta del poema en una extensión de siete compases armonizados con la tónica, la subdominante y la dominante.

Inmediatamente después la guitarra hace un interludio de cinco compases que comienza con una imitación del último motivo cantado por la voz, dando paso a una nueva cadencia frigia en la tonalidad de *la menor*, que sin embargo, utiliza la melodía para modular a la tonalidad de *re menor*.

La sección B tiene también siete compases y en ella aparece la segunda cuarteta del poema. Tras dos compases de transición moduladora reaparece la sección A' presentando la tercera cuarteta en 8 compases debido a una extensión cadencial

utilizada para la correcta colocación del texto. El interludio que precede a la sección C es de características similares al anterior, sólo que en este caso no es de carácter modulador, sino que se mantiene en *la menor*.

La sección C tiene nuevamente siete compases y presenta la siguiente cuarteta del poema basándose una vez más en los acordes de I, IV y V grado. El último interludio está conformado una vez más por una cadencia frigia en *la menor* en el bajo y un motivo melódico en contrapunto imitativo que desemboca en una modulación a *mi menor*, que prepara la última presentación de la sección A.

La sección A” consta de siete compases en los cuales aparece la línea melódica original (transformada por adaptaciones del texto) en la tonalidad de *mi menor*, para dar paso a una frase final que hace las veces de colofón con el texto “Amén”, culminando en la nueva tónica de *mi menor*.

8.2.2 Sugerencias de interpretación

El carácter de la pieza está marcado al inicio de la misma como “Lento, fúnebre”. Sin embargo, hay que añadir que su interpretación debe estar impregnada de un profundo sentimiento religioso, en imitación de una plegaria. El tiempo aproximado de la ejecución deberá ser 50 golpes por minuto.

La soprano debe utilizar un timbre con muy poco vibrato y más bien ligero. Para mantener la atmósfera mística de la canción, la distancia entre las diferentes indicaciones dinámicas no debe ser muy amplia.

El acompañamiento de la guitarra debe ser sutil, a la manera de una vihuela. Con este fin, las digitaciones deberán buscarse en primera posición siempre que se pueda, obteniendo así, mayor brillantez en el timbre de las cuerdas. En los interludios el intérprete podrá usar discretas ornamentaciones que enriquezcan la línea melódica.

Conclusiones

Una vez hecho el análisis de las obras contenidas en el programa “*Tombeau...* ¿Es la Muerte un ocaso o un amanecer?”, además del breve panorama acerca de sus autores, se puede concluir que a lo largo de la historia de la Música, los compositores han utilizado diversos elementos en común para realizar sus homenajes.

Por ejemplo, casi todas las piezas se tocan en un *tempo* lento, lo que nos remite al paso de un cortejo fúnebre; lo que contrasta con los pasajes de velocidad, utilizados para representar desesperación. Otro elemento que tienen en común los distintos compositores de estas partituras, es el uso del silencio musical como elemento dramático, el cual representa la incertidumbre acerca de lo que sucederá a continuación.

Así mismo, predominan las partituras escritas en tonalidades menores, las cuales reflejan congoja o melancolía. En este punto en particular, cabe señalar que casi todas las piezas giran en torno a la nota mi (sea la tonalidad de *mi menor*, acordes por cuartas a partir de esa nota o incluso el modo frigio), ya que es la nota más grave que produce la guitarra en su afinación normal, lo que añade una sensación de profundidad a la música.

Sin embargo, también existen diferencias muy claras entre algunas de las piezas, como por ejemplo la extensión de las mismas, pues algunas no exceden los tres minutos de duración, mientras que la *Fantaisie élégiaque* de Sor ronda los dieciséis minutos. Además, mientras *Tarleton's riserrectione* muestra una tonalidad muy incipiente, propia del siglo XVI, las canciones fúnebres de Johann Kaspar Mertz utilizan progresiones armónicas más complejas, pertenecientes a la estética del romanticismo.

La conclusión final que puedo hacer a partir de este trabajo, es que la Música es uno de los principales medios que utiliza el ser humano para comunicarse; es un lenguaje universal destinado a expresar las emociones más escondidas del hombre y como tal, debemos enfrentarla con respeto desde todos los ángulos posibles, sea como compositor, intérprete o público.

Agradezco al hipotético lector de estas páginas por compartir conmigo su lectura y espero que este trabajo pueda ayudarle a comprender un poco más la música, así como me ayudó a mí el escribirlo.

José Luis Segura Maldonado
México, Diciembre de 2007

Bibliografía

- BENEDETTO, Alessio di. **Manuel de Falla: Homenaje pour le Tombeau de Debussy.** Nuova Carisch, Milán, 1996.
- CHIESA, Ruggero. **Intavolatura di Liuto, Trascrizione in notazione moderna dall'originale del British Museum.** Suvini Zerboni, Milán, 1981.
- DART, Thurston. **The First Booke of Songs And Ayres.** Steiner and Bell, Londres, 2002.
- HERNÁNDEZ, Isabelle. **Leo Brouwer.** Editorial Musical de Cuba, La Habana, Cuba, 2000.
- JEFFERY, Brian. **Fernando Sor: Composer and Guitarist.** Tecla Editions, Preacher's Court, Charterhouse, Londres, 1994.
- NOAD, Frederick. **The Frederick Noad Guitar Anthology-The Renaissance Guitar.** Ariel Publications, New York, 1974.
- OROZCO DÍAZ, Manuel. **Falla.** Salvat Editores S. A., Barcelona, 1985.
- PERSICHETTI, Vincent. **Armonía del Siglo XX.** Real Musical, Madrid, 1985.
- PISTON, Walter. **Armonía.** Idea Books, Barcelona, 2001.
- POULTON, Diana. **John Dowland.** Faber and Faber Limited, Londres, 1972.
- POULTON, Diana. **The collected Lute Music of John Dowland.** Faber Music, Londres, 1974.
- SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Oxford University Press, Estados Unidos, 2001.
- SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Musical Instruments and Instrument Makers.** Oxford University Press, Estados Unidos, 1985.
- WYNBERG, Simon. **Johann Kaspar Mertz Guitar Works.** Chanterelle, Heidelberg, 2003.

Anexos

a) Notas para el programa de mano

“Tombeau... ¿Es la Muerte un ocaso o un amanecer?”

La muerte es el arcano más poderoso que ha regido la historia de la humanidad. Es por esto que a lo largo de la historia, el hombre ha utilizado diversas manifestaciones artísticas para expresar sus emociones al respecto. La música no es la excepción, por lo que los compositores de todas las épocas han reflejado en algunos de sus trabajos el respeto hacia la muerte y sus misterios. Este programa, hace un recorrido por distintas épocas de la historia de la música, con el fin de mostrar un panorama general de las composiciones de carácter elegíaco más representativas para la guitarra y algunos de sus ancestros.

El nombre de John Dowland siempre ha estado asociado con la melancolía; de hecho, su lema era “*Semper Dowland, semper dolens*”, (Siempre Dowland, siempre doliente). Por consiguiente, no es sorprendente que “*Tarleton’s riserrectione*” sea una de sus piezas más significativas, pues, a pesar de ser una pieza muy corta, refleja perfectamente la personalidad del autor, convirtiéndose en un sincero homenaje para Richard Tarleton, uno de los más grandes actores de la corte de la reina Isabel, en la época de Shakespeare. En 1721 murió Johann Anton Logy, uno de los mejores laudistas de finales del siglo XVII. En ese mismo año, Silvius Leopold Weiss, quien había conocido a Logy en sus viajes a lo que hoy conocemos como República Checa, compuso su famoso “*Tombeau*”, una pieza de gran profundidad e introspección religiosa, que actualmente se encuentra en el “Manuscrito de Londres” de este autor.

Si bien la muerte de un ser querido es siempre motivo de gran pesar, la muerte de Charlotte Beslay, quien murió dando a luz, fue un duro golpe para quienes la conocían. Este es el caso de Fernando Sor, quien era su maestro de música y

quien escribió para honrar su memoria "*Fantaisie élégiaque*", cuya marcha fúnebre es considerada uno de los momentos más emotivos de la historia de la música. El "Homenaje" de Manuel de Falla, es una de las piezas fundamentales del repertorio guitarrístico del siglo XX. En esta pieza, el compositor captura la esencia de la música de Claude Debussy, quizá el músico francés más importante del siglo pasado.

De igual forma, Leo Brouwer escribió en 1996 "*Hika*", pieza que retoma elementos de la música de Toru Takemitsu para crear este homenaje para el compositor japonés. Con silencios que representan la espera de la muerte y motivos llenos de desesperación y angustia, Brouwer despide a quien fuera una de sus mayores inspiraciones musicales. Otro japonés homenajeado con música es Masaru Kohno, reconocido constructor de guitarras. En este caso, Leonardo Coral escribió "Elegía", como un encargo de Juan Carlos Laguna, quien ha tocado por años las guitarras del laudero japonés, además de tener un fuerte vínculo de amistad con el mismo.

De vuelta en el siglo XIX, Johann Kaspar Mertz escribió "*Nänien Trauerlieder*" para su amigo Joseph Floderer. Se trata de un ciclo de tres piezas de carácter fúnebre (*Am Grabe der Geliebten, Ich denke Dein y Trauermarsch*), impregnadas de una profunda carga emocional, propia de la estética del período romántico. En otro contexto aparece "Lamento por la hija de Jefté", pieza para voz y guitarra escrita en 2001, basada en un relato del libro de los Jueces, de la Biblia. La última pieza del programa es "*Come heavy sleepe*", de John Dowland, que no es una elegía propiamente, sino que habla del sueño como una imagen de la muerte que se repite cada noche, dándonos esperanza de renacer con cada nuevo día.

Este programa está dedicado a todos mis muertos, porque sé que están aún conmigo.

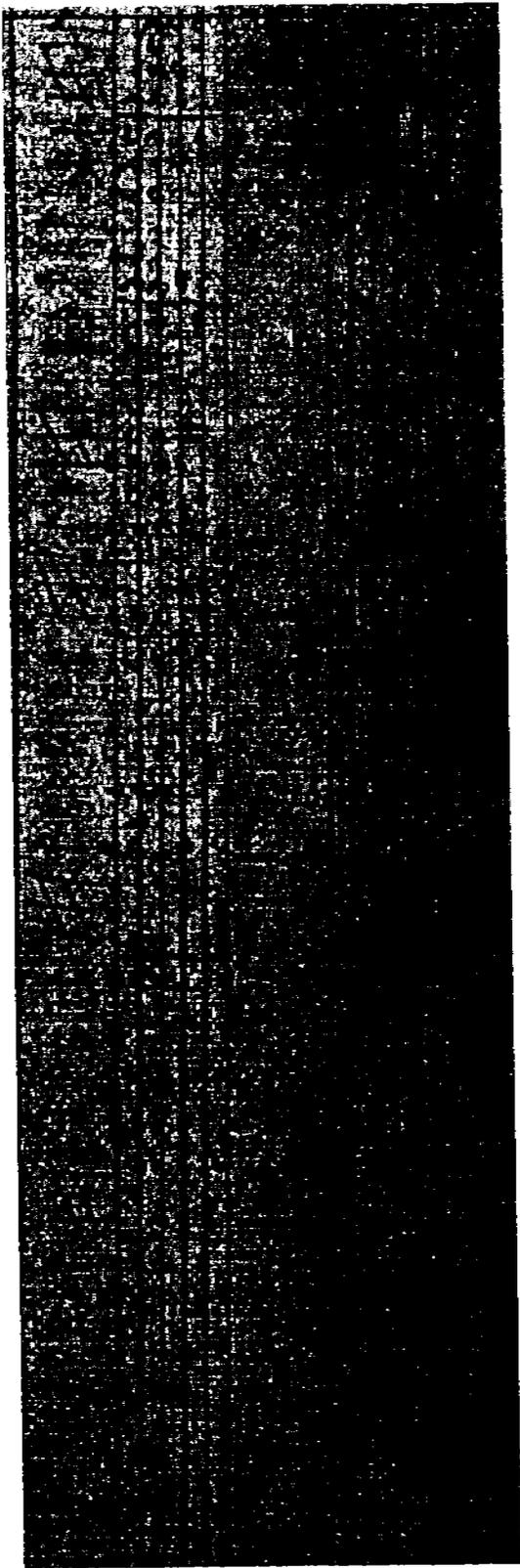
José Luis Segura Maldonado

b) Partituras

El objetivo de este apartado es presentar los documentos originales (en los casos pertinentes), así como la edición que hice de todas las piezas que conforman el programa “*Tombeau... ¿Es la Muerte un ocaso o un amanecer?*”.

El orden en que aparecen las partituras es el siguiente:

2. DOWLAND, John. ***Tarleton's riserrectione***, “*Wickhambrook Lute Manuscript*” p. 11.
3. DOWLAND, John. ***Tarleton's riserrectione***, edición moderna.
4. WEISS, Silvius Leopold. ***Tombeau sur la mort du Mn. Comte d'Logy***, “*London Manuscript*” f. 150v y 151r.
5. WEISS, Silvius Leopold. ***Tombeau sur la mort du Mn. Comte d'Logy***, edición moderna.
6. SOR, Fernando. ***Fantaisie élégiaque***, “Colección Rischel & Birket-Smith” Ms. 214.
7. SOR, Fernando. ***Fantaisie élégiaque***, edición moderna.
8. FALLA, Manuel. **Homenaje**, “Archivo Manuel de Falla”.
9. FALLA, Manuel. **Homenaje**, edición moderna.
10. CORAL, Leonardo. **Elegía**, edición moderna.
11. BROUWER, Leo. “**Hika**”, edición moderna.
12. MERTZ, Johann Kaspar. ***Nänien Trauerlieder***, “Colección Boije” Mss. 415-417.
13. MERTZ, Johann Kaspar. ***Nänien Trauerlieder***, edición moderna.
14. SEGURA, José Luis. **Lamento por la hija de Jefté**.
15. DOWLAND, John. **Come heavy sleepe**, edición moderna.



Tarleton's riserrectione
(P. 11 del Manuscrito Wickhambrook)

John Dowland
Transc. José Luis Segura

Guitarra
♩ sf#
Capo en III

The first staff of music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of chords and single notes, primarily in the lower register of the guitar. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some chords. The staff ends with a double bar line.

2

The second staff of music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of chords and single notes, primarily in the lower register of the guitar. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some chords. The staff ends with a double bar line.

4

The third staff of music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of chords and single notes, primarily in the lower register of the guitar. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some chords. The staff ends with a double bar line.

6

The fourth staff of music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of chords and single notes, primarily in the lower register of the guitar. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some chords. The staff ends with a double bar line.

360

*Chambreau un lauchon de la Comte de Ley amovet
Companie par Silvio Legard. Nele.*

The musical score consists of approximately 12 staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive script below the staves. The piece appears to be a vocal or instrumental composition with a complex structure, possibly including multiple voices or instruments. The handwriting is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

401

157

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is somewhat difficult to decipher due to the high contrast and grain of the scan, but it appears to be a complex piece of music. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the tenth at the bottom. The handwriting is in black ink on a light-colored paper.

Tombeau sur la mort de M. Comte D'Logy

Arrivé 1721

(P. 300-301 del Manuscrito de Londres)

Silvius Leopold Weiss

Adagio

Guitarra
Capo en I

The image displays a musical score for guitar, titled "Tombeau sur la mort de M. Comte D'Logy" by Silvius Leopold Weiss. The score is in G major and 3/8 time, marked "Adagio". It begins with a capo on the first fret. The notation is written on a single staff in treble clef. The piece consists of 33 measures, with measure numbers 3, 6, 10, 14, 18, 21, 25, 29, and 33 indicated. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and grace notes throughout the piece. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a printed musical score.

Op. 11
Fr. Binkels, Berlin

Fantaisie Elégiaque

pour Guitare seule

à la mort de Madame Berlay, une Lemmassin,

composée par

Ferdinand Loe

Opus 59



à Paris.

Chez M. Binkels, Rue de Valenciennes, N. 105, 106
et chez M. Loe, Boulevard des Nations, 11

Andante. Largo.

Introduction

avec la main gauche seule

36

marcato

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The page contains ten systems of music, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The paper is aged and shows signs of wear, including dark spots and some fading. The handwriting is in black ink on a light-colored background. The music appears to be in a common time signature, possibly 4/4 or 3/4. There are some markings that look like 'p' for piano and 'f' for forte. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

Handwritten musical notation on a single staff. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are some handwritten annotations: "in la 5^a Corda" and some numbers like "4" and "5".

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece with similar rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a change in the melodic line.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring some longer note values and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, with some dynamic markings like "ff" and "p".

Handwritten musical notation on a single staff, showing a dense texture of notes.

Handwritten musical notation on a single staff, with some articulation marks.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the melodic development.

Handwritten musical notation on a single staff, with some phrasing slurs.

Handwritten musical notation on a single staff, concluding the piece with some final notes and rests.

Andante

Handwritten musical score for the first system, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are bass clefs with accompaniment. The music features a steady eighth-note rhythm. Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII are written above the staves. The word "Andante" is written above the first staff.

Andante moderato
Mancato pesante

Handwritten musical score for the second system, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with accompaniment. The music features a slower tempo and a more rhythmic accompaniment. Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII are written above the staves. The words "Andante moderato" and "Mancato pesante" are written above the first staff.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with accompaniment. The music features a steady eighth-note rhythm. Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII are written above the staves.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with accompaniment. The music features a steady eighth-note rhythm. Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII are written above the staves.

Handwritten musical score for the fifth system, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with accompaniment. The music features a steady eighth-note rhythm. Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII are written above the staves.

Handwritten musical score for the sixth system, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with accompaniment. The music features a steady eighth-note rhythm. Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII are written above the staves.

Handwritten musical score for the seventh system, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with accompaniment. The music features a steady eighth-note rhythm. Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII are written above the staves.

Handwritten musical score for the eighth system, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with accompaniment. The music features a steady eighth-note rhythm. Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII are written above the staves.

F. Cantata

Handwritten musical score on four staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff includes a dynamic marking of *dol.* (dolce). The third staff includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a tempo marking of *Andante*. The fourth staff includes a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *12 min.* (12 minutes). The score concludes with a double bar line and a signature: *Wm. B. Schmitt* and the date *4/2-1926*.



Fantaisie élégiaque Op. 59
à la mort de Madame Bestay, née Lewovasseur

Fernando Sor

INTRODUCCIÓN Andante largo

Guitarra

avec le main gauche seule

7
avec les deux

14

20

25
cresc. marcando

29

35

39

43

91 *Smk.*

95

100

105 *ppb* *ff* *p*

113

117 *cres.* *dim.*

120

123

127 *dolce*

131 *dolce* *p*

136 *dim.*

Detailed description: This page of a musical score contains nine staves of music, numbered 91 through 136. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are used throughout, including *Smk.* (smorzando), *ppb* (pianissimo), *ff* (fortissimo), *p* (piano), *cres.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), and *dolce* (dolce). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

MARCHE FUNÈBRE *Andante moderato*

4

Musical staff 4-6: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 4-6. Key signature: one sharp (F#). Dynamics: *f*.

Musical staff 7-11: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 7-11. Key signature: one sharp (F#). Dynamics: *f*, *p*. Includes a repeat sign and a first ending bracket labeled *XVII*.

Musical staff 12-16: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 12-16. Key signature: one sharp (F#). Dynamics: *f*, *p*. Includes a repeat sign and a first ending bracket labeled *XVII*.

Cantabile

Musical staff 17-21: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 17-21. Key signature: two sharps (F#, C#). Dynamics: *p*.

Musical staff 22-26: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 22-26. Key signature: two sharps (F#, C#). Dynamics: *p*.

Musical staff 27-32: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 27-32. Key signature: two sharps (F#, C#). Dynamics: *p*.

Musical staff 33-39: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 33-39. Key signature: two sharps (F#, C#). Dynamics: *pp*.

Musical staff 40-45: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 40-45. Key signature: two sharps (F#, C#). Dynamics: *p*.

Musical staff 46-51: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 46-51. Key signature: two sharps (F#, C#). Dynamics: *p*.

53 *tout sur la 5^{me} corde*

58

63 *XII*

68

73 *p*

79

85 *dolce* *Char - lo - tel!* *pp*

92 *A - dieu!* *peu f*

97 *XII* *XII* *XII* *pp*

Homage

2

Wesley

Handwritten musical notation on a single staff. It features a complex sequence of notes and rests, with several large, bold annotations: a '+' sign at the beginning, a '5' above the staff, and 'f p 6' further along. The notation is dense and appears to be a sketch or a specific performance instruction.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with 'f p' and continues with a series of notes and rests. The word 'Cappone' is written below the staff in a cursive script. The notation is somewhat abstract and expressive.

Archivio Manuel de Falla
 Centro de Investigación y Estudios de la Música
 patrocinado por el ICSO (Instituto de Estudios de la Música)

SEMANA

Centro de Investigación y Estudios de la Música
 patrocinado por el ICSO (Instituto de Estudios de la Música)
 Tel. 1959 22 53 18 - 1958 25 31 17
 Fax 1959 22 53 18

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes and rests with dynamic markings. 'p p p' is written below the staff, and 'p p p' is written above it. The notation is dense and rhythmic.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes and rests with dynamic markings. 'p p p' is written below the staff, and 'p p p' is written above it. The notation is dense and rhythmic.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes and rests with dynamic markings. 'p p p' is written below the staff, and 'p p p' is written above it. The notation is dense and rhythmic.

1959
 1958
 1957

2 37 *p* 6 *f* *p* *f* *p* *f* *p*

41 *leggiero* *pp*

47 *Tempo l* 5 *rit. poco a poco*

52 5 3 *p* *mf* *f* *p*

57 *f* *p* *poco affr.* *f* *f* *affr.*

62 *Più calmo* *mf* *p marc.* *pp*

66 *Tempo l* *pp* *rit.* *perdendosi*

A Juan Carlos Laguna
Elegía
en memoria de Masaru Kohno

Leonardo Coral

Guitarra

Espressivo $\text{♩} = 60$

5

11

15

21

26

31

37

s. p.

p

mf

f

ord.

poco rubato

poco rit.

ff

s. t.

s. p.

ord.

s. p.

"Hika"

In memoria Toru Takemitsu

Leo Brouwer

Tempo libero

♯ = Bb
♮ = G

Guitarra

mf Like bells *mf* *p*

4 [A] Andante (♩ = 100-104)

p *legatissimo*

9 *rit.* *pizz.* [B] *legatissimo*

16 *A tempo* *rit.* *ppp*

23 [C] Tempo libero

p

26 *Velocissimo* ♩ = 100 *lunga* [D] *Vivace* ♩ = 90

f *molto agitato* *f* *son. ord.*

29 *son. ord.* *metallique* *metallique* *f* *son. ord.*

34 *p sub*

38

42 *p* *f* *mf*

46 *f* *pp* *f p* *marcato*

50 *p* *pp* *legato* *poco* *(eco)*

54 *sul tasto* *(diff. colour)* *rall...* *pp* *rit.* *(♩=♩)*

59 *pp* *leggierissimo* *cresc. molto* *sf marcato*

63 *pp* *ritmico* *rit.* *(♩=♩) a tempo* *pp* *leggierissimo* *(diff. colour)*

67 *cresc. molto* *f marc.*

Tempo libero

71 *rit.* *mf* *f marcato molto*

76 *Andante* (♩=100-104) *p legatissimo* *legatissimo*

80

86 *PP* *sub. cresc. molto e accel.*

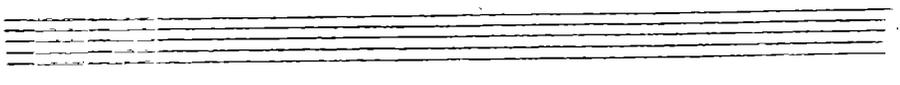
88 *marcatissimo* *ff* *PP cresc. molto e accel.* *Velocissimo* *lunga*

91 *Andante* (♩=100-104) *legatissimo* *poco rit.*

95 *dolce* *sul tasto* *dolcissimo*

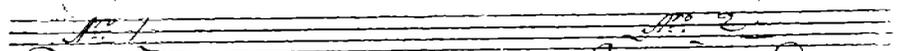
100 *vii* *poco rit.* *vii*

104 *Come prima* *legatissimo* *rail.* *ten.* *mf* *ppp*



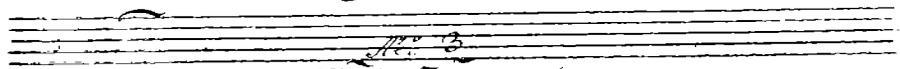
Närrer

Trüerlieder.

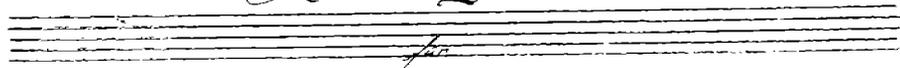


N^o 1
Am Grabe der Geliebten

N^o 2
Ich denke Dein

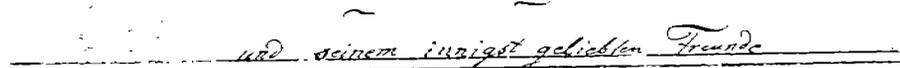


N^o 3
Trüermarsch



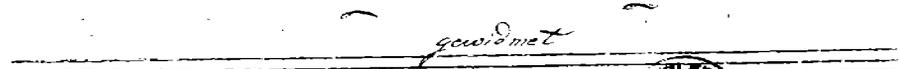
2 Gitarren

komponirt



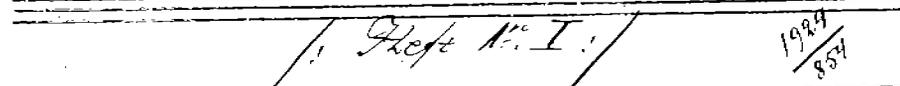
und seinen innigst geliebten Freunde

Jos. Floderer



gewidmet

J. K. Herb



Heft N^o I

1924
854

Am Grabe der Geliebten.
Elegie No. 1

Adagio

This is a handwritten musical score for a quintet, specifically for the second part (Quint II). The piece is titled "Am Grabe der Geliebten. Elegie No. 1" and is marked "Adagio". The score is written on ten staves. The first four staves are for the piano, and the last six staves are for the clock (Cloches). The piano part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features various dynamics such as *f*, *p*, *mf*, *ff*, *cresc.*, and *dim.*, along with expressive markings like *espressivo*. The clock part is marked *a tempo* and *p dolce*. The notation includes complex rhythmic patterns, accidentals, and articulation marks. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The notation includes slurs and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The notation includes slurs and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The notation includes slurs and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The notation includes slurs and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The notation includes slurs and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The notation includes slurs and dynamic markings.

Four empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with stems, some beamed together. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). There are also some markings that look like *ff* and *ppp*.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with stems, some beamed together. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The word *espr* (espressivo) is written at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with stems, some beamed together. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The word *arcs* is written at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with stems, some beamed together. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The word *dim:* (diminuendo) is written in the middle of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with stems, some beamed together. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The word *rit:* (ritardando) is written in the middle of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with stems, some beamed together. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The word *Dolce* is written in the middle of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with stems, some beamed together. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The word *Dolce* is written in the middle of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with stems, some beamed together. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are some markings that look like *ppp*.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of notes with stems, some beamed together. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are some markings that look like *ppp*.

Two empty musical staves at the bottom of the page.

Am Grabe der Geliebten

Op. 1

Heft No. 1



1924
854.

Am Grabe der Geliebten.

Opus 17

Adagio

This is a handwritten musical score for a piece titled "Am Grabe der Geliebten" (At the Grave of the Beloved). The score is written in ink on aged paper and consists of ten staves of music. The notation includes treble clefs, a 4/4 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked "Adagio" at the beginning. The score includes several performance instructions: "a impo" (allegro impetuoso) on the fifth staff, "tristemente" (tristly) on the sixth staff, "solace" on the seventh staff, and "solisimo" (solisimo) on the tenth staff. There are also dynamic markings like "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The score is densely written with musical notation, including slurs, ties, and fingerings.

p dolce

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of several measures of music, including quarter notes, eighth notes, and a half note. The dynamic marking *p dolce* is written above the first measure. There are some handwritten annotations, possibly '10' and '20', below the staff.

p

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the melody from the previous staff. The dynamic marking *p* is written above the first measure. There are some handwritten annotations, possibly '4' and '2', below the staff.

Cloches

Handwritten musical notation on a single staff. The word *Cloches* is written above the first measure. The music features a series of chords, likely representing bell sounds. The dynamic marking *p* is written above the first measure.

Handwritten musical notation on a single staff. It continues the chordal texture from the previous staff. The dynamic marking *p* is written above the first measure. There are some handwritten annotations, possibly '3' and '5', below the staff.

Five empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically. They are completely blank and contain no musical notation.

This image shows a handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in black ink on aged paper.

Key markings and annotations include:

- tristamente* (written on the 7th staff)
- molto* (written on the 2nd staff)
- sollec* (written on the 3rd staff)
- cresc.* (written on the 4th staff)
- ff* (written on the 5th staff)
- fz* (written on the 6th staff)
- pp* (written on the 8th staff)
- a impo* (written on the 7th staff)

The score concludes with several empty staves at the bottom of the page.

GI Boije 416

GÅVA fr. Ing. C. O. Boije af Gennäs
1924

Joh. Denke Deins

Quint I^{mo}

f. Hefte N^o II



1924
528

Ich denke Dein

Opus 1^{ma}

Adagio

Handwritten musical score for the piece "Ich denke Dein". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The piece begins with the tempo marking "Adagio" and the performance instruction "con dolore". The score includes various dynamic markings such as *p*, *ff*, *ppp*, *espressivo*, *ritardando*, *sub. ff*, *a tempo*, *molto*, *cras.*, *pp. co*, *tristemente*, and *espress.*. There are also performance markings like "ritardando" and "a tempo". The score is filled with musical notation, including notes, rests, and slurs, with some handwritten annotations and corrections.

tristamente

A handwritten musical score consisting of five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript. The tempo marking "tristamente" is written above the first staff. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings like "p" and "f". The fifth staff ends with a double bar line and a fermata over a final note.

Five empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically below the first section of the score.

con dolore

p

ppp

espressivo

rit.

calando

arco:

con

con anima

rit. = dim.

tr. *loco*

leg. *loco*

Ma in 28. Maj
1880

Detailed description: This is a handwritten musical score for a string quartet, consisting of ten staves. The music is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The score includes various performance markings such as dynamics (*p*, *ppp*), articulation (*espressivo*), and phrasing (*rit.*, *calando*). There are also specific instructions for the strings, including *arco:* and *con*. The notation features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, along with rests and slurs. A large, stylized flourish is present at the bottom of the page, and a handwritten signature and date, "Ma in 28. Maj 1880", are located in the bottom right corner.

Op. Dentie Dein

Op. II²⁰

Op. II²⁰



1924
828

Ich denke Dir

Adagio

Handwritten musical score for Quint II 2, titled "Ich denke Dir". The score consists of ten staves of music. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include "con dolce", "p", "pp", "sotto", "rit.", "cresc.", "tristemente", "cresc.", and "dim: erit:". The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line with some chromaticism and a more rhythmic accompaniment.

a tempo

tristamente

Handwritten musical score for piano, consisting of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff contains dense chordal textures with many notes. The fourth staff has a treble clef. The fifth staff has a bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "cresc." and "dim.". There are also some handwritten annotations and a circled "p" at the end of the fifth staff.

Five empty musical staves, consisting of five sets of five-line staves, arranged vertically.

con dolore

A handwritten musical score consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with the instruction *con dolore*. The second staff has a *p* marking. The third staff has *pp* markings. The fourth staff has a *dolce* marking. The fifth staff has a *loco* marking. The sixth staff has a *dolce* marking. The seventh staff has a *p* marking. The eighth staff has a *con anima* marking. The ninth staff has *rit:* and *dim:* markings. The tenth staff ends with a large, decorative flourish. The handwriting is in black ink on aged paper.

Gl Bolje 417

GÅVA fr. Ing. C. O. Bolje af Gennäs
1924

Fruermarsch

Quint. I. e.

Hof. Nr. 3.



1924
829

Trauer-Marsch

Marcia

This is a handwritten musical score for a piece titled "Trauer-Marsch" (Funeral March), marked "Marcia". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is characterized by a somber and rhythmic melody. Performance markings include "p" (piano) at the beginning, "cres." (crescendo) in several places, and "dolce" (softly) in the middle section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations, possibly indicating fingerings or articulation. The overall style is that of a personal manuscript or a composer's draft.

This image shows a page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The score is annotated with several performance instructions and dynamic markings:

- Staff 1:** Starts with a *Sfz* marking and a fermata.
- Staff 2:** Features a *Sfz* marking and a long horizontal line.
- Staff 3:** Includes a *ppp* marking and the number *555*.
- Staff 4:** Contains a *Sfz* marking and a *1000* marking.
- Staff 5:** Shows a *p* marking.
- Staff 6:** Includes a *crs.* marking.
- Staff 7:** Features a *sfz* marking.
- Staff 8:** Contains a *ppp* marking.
- Staff 9:** Includes a *crs.* marking.
- Staff 10:** Ends with a *p* marking.

Truenermarsch

Opus II^o

Heft No. III



1921
829.

Frauen Marsch

Marcia

Handwritten musical score for guitar, titled "Frauen Marsch" and "Marcia". The score consists of ten staves of music. The first staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is written in a style typical of 19th-century guitar manuscripts, with many notes beamed together and some dynamic markings like "p" (piano) and "cres." (crescendo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "Dolce" and "Sotto". There are also some markings that look like "I.E." and "II" above some staves. The paper shows signs of age with some dark spots and a small number "2" in the bottom left corner.

Nänien Trauerlieder

J. K. Mertz

I. Am Grabe der Geliebten

Adagio

Guitarra
(Capo on III)

Guitarra

Musical notation for measures 1-6. The score is in 3/4 time and B-flat major. The guitar part (Capo on III) features a melody with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. The piano accompaniment has dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. A triplet of eighth notes is marked in both parts.

Musical notation for measures 7-12. The piano part includes dynamics *p*, *ff*, *p*, *ff*, *p*, and *ff*. The guitar part includes dynamics *p* and *ff*. Performance markings include *dolce*, *espress*, and *tricc.* (trill).

Musical notation for measures 13-18. The piano part includes dynamics *ff*, *ff*, *p dim.*, *dim.*, *dim.*, *f*, and *p*. The guitar part includes dynamics *ff* and *ff*. Performance markings include *rit.* (ritardando) and *dim.* (diminuendo).

Musical notation for measures 19-24. The piano part includes dynamics *rit.*, *rit.*, *p dolce*, *p*, *p*, and *p*. The guitar part includes dynamics *p* and *p*. Performance markings include *a tempo*, *tristemente*, and *Cloches* (crescendo).

Musical notation for measures 25-30. The piano part includes dynamics *p*, *p*, *p*, *p*, and *p dolce*. The guitar part includes dynamics *p* and *p*. Performance markings include *dolce* and *espress.* (espressivo).

2
31

Musical score for measures 31-36. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melody with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

37

Musical score for measures 37-43. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *dolce*. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf*, *p*, *cres.*, and *p dolce*.

44

Musical score for measures 44-49. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked *p dolce*. The left hand has eighth-note accompaniment with dynamics *p*, *pp*, *f*, and *pp*.

50

Musical score for measures 50-55. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *Cloches*. The left hand features eighth-note accompaniment with dynamics *sf*, *p*, *f*, and *pp*.

56

Musical score for measures 56-61. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *p*. The left hand features eighth-note accompaniment with dynamics *p* and a triplet of eighth notes marked *p*.

61 *Adagio*

61 *Adagio*

67

f *p* *f* *p* *p*

68

68

p dolce *p* *f* *ff*

cresc. *cresc.*

74

74

ff *p dim.* *dim.* *f* *p*

80

a tempo *tristemente*

80

a tempo *tristemente*

p *p*

Cloches

p dolce *p* *p* *p*

86

86

p *f* *pp* *pp*

65

65

p *f* *p* *f* *ff* *ppp* *p*

p *f* *p* *f* *ff* *ppp* *p* *dolce*

Measures 65-72: This system contains two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of chords and melodic fragments with dynamic markings *p*, *f*, *ff*, and *ppp*. The lower staff begins with a bass clef and contains a more active melodic line with dynamic markings *p*, *f*, *ff*, *ppp*, and *dolce*. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 72.

73

73

espressivo

dolce

Measures 73-78: This system contains two staves of music. The upper staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a *tr* (trill) marking and a *espressivo* instruction. The lower staff starts with a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a *dolce* instruction. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 78.

79

79

ritardissimo *dim.*

Measures 79-84: This system contains two staves of music. The upper staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a *ritardissimo* instruction and a *dim.* (diminuendo) marking. The lower staff starts with a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 84.

85

85

cresc. *loco*

Measures 85-90: This system contains two staves of music. The upper staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking and a *loco* instruction. The lower staff starts with a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 90.

91

91

con anima *p* *rit.* *dim.* *rit.* *dim.* *p*

con anima

Measures 91-96: This system contains two staves of music. The upper staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with dynamic markings *p*, *rit.* (ritardando), and *dim.* (diminuendo). The lower staff starts with a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *p*, *con anima*, *rit.*, *dim.*, and *p*. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 96.

3. Trauermarsch

Alucia

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The music is written for piano with two staves. The first staff contains the right-hand part, and the second staff contains the left-hand part. The dynamics are marked *p* (piano) in both hands.

Musical notation for measures 6-10. The right-hand part features a first ending (1.) and a second ending (2.). The dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). The word *dolce* (sweetly) is written above the right-hand part in measures 8 and 10.

Musical notation for measures 11-15. The music continues with a steady accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamic *p* (piano) is indicated.

Musical notation for measures 16-20. Similar to the previous system, it includes first and second endings. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. The word *dolce* is written above the right-hand part in measures 18 and 20.

Musical notation for measures 21-25. The piece concludes with a first ending. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *dim.* (diminuendo).

8 27

27

f *dim.* *f* *fff* *ppp*

31

dim. *dolce* *dim.* *dolce*

35

Tempo I

p *p4p* *sf*

42

cresc. *sf* *p* *dolce* *dolce*

47

cresc. *sf* *p* *dolce* *cresc.* *sf* *p*

31

y hon-ra-ri - a su mé-mo - ria a-fren-dán-do-le-al pri-me-ro que le sa-le - raal en - cuen - tro.

36

mp Y dos

42

me - ses te llo - ras - te y jun-to con tus com - pa - ñe - ras, al vien-tre que maes-tre - us - te

47

mp pues va - rón no co - no - cie - ras.

53

mf Por e - so ve-ni-mos hoy a llo-rar-tea tí mu - jer gran - sim - bo-lo de va - lor

59

y de gran vir - tud *f* A - - - - - *men.*

20. *Come heavy sleepe*
de "The First Booke of Songes or Ayres"

John Dowland

Voz

Come, hea - vy sleep, the im - age of true death; and close up

Guitarra

4

these my wea - ry weep - ing eyes, whose spring of tears doth stop my

7

vi - tal breath, and tears my heart with sor - row's sigh - swoll'n cries:

9

Come and pos - sess my tir - ed thought - worn soul, that liv - ing dies, that liv - ing

12

dies, that liv - ing dies, till thou on me be - stole.

Detailed description: This is a musical score for a lute or guitar and voice. The piece is titled '20. Come heavy sleepe' and is attributed to John Dowland. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (labeled 'Voz') and a guitar line (labeled 'Guitarra'). The lyrics are: 'Come, hea - vy sleep, the im - age of true death; and close up these my wea - ry weep - ing eyes, whose spring of tears doth stop my vi - tal breath, and tears my heart with sor - row's sigh - swoll'n cries: Come and pos - sess my tir - ed thought - worn soul, that liv - ing dies, that liv - ing dies, that liv - ing dies, till thou on me be - stole.' The score includes bar lines, repeat signs, and a double bar line at the end of each system. The guitar part features a mix of chords and melodic lines, often with a rhythmic accompaniment.

2 15

Come, sha - dow of my end, and shape, and shape of rest, al-lied to death,

18

— child to this black, — this black-faced night: Come thou and charm these re - bels

21

in my breast, whose wa - king fan - cies do my mind af - fright.

23

O come sweet sleep come or I die for - e - ver. Come ere my last, my last sleep

26

comes, my last sleep comes, or come, — or come ne - ver.