



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música

***Vanitas* de Hebert Vázquez:**

Reflexiones teóricas para una interpretación integral

Tesis

Que para obtener el título de

Licenciado en Música – Instrumentista (Guitarra)

Presenta

Manuel Alejandro Mejía González

Asesor de tesis: Mtro. José Luis Segura Maldonado

Ciudad de México, agosto de 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

Quiero agradecer a mi madre porque es una mujer ejemplo de lucha y fuerza de voluntad; a mi hermano, que es mi compañero incondicional y un gran ser humano; y a mi padre, por enseñarme a su manera.

A Natividad y José que siempre están presentes, a la familia González: tíos y tías, primos y primas que siempre me reconfortan con su calidez y alegría, con un abrazo especial mi tía Maruca y Felipe que ahora son los pilares.

A mis abuelos paternos Manuela y Abelardo gente de trabajo y disciplina.

A José Luis Segura porque estuvo en el principio y en el final de este ciclo y que sin su consejo, guía y amistad no hubiese conseguido este importante logro.

A Pablo Garibay por su paciencia y ejemplo a seguir.

A la Dra. Sonia porque cada clase era única e increíble.

A mis sinodales Gabriela Perez y Alejandro Nava por su tiempo en leer estas letras juntas.

A la familia Dusanter por hacerme sentir parte de algo en esta nueva etapa.

A Don Alexis y Doña Agnes Dusanter por su apoyo, cariño y comprensión.

Y al final pero muy en especial a Caroline, por todo... *Je t'aime tellement ma chérie.*

Índice general

Agradecimientos	i
Índice general	ii
Introducción	iii
1. <i>Vanitas vanitatis</i>: lo efímero en el arte, en la música y en la vida	2
1.1. De la <i>Vanitas</i>	2
1.2. Juan de Valdés Leal y sus <i>Jeroglíficos</i> ...	8
1.3. <i>De Lamentatione</i>	13
1.4. Rizoma: enlazando el pasado con nuestro presente	15
2. <i>Vanitas</i> de Hebert Vázquez: claroscuro hecho con cuerdas	24
2.1. ¿Quién? ¿cómo? ¿cuándo? ¿dónde?	24
2.2. Análisis integral de la obra	24
2.3. Reflexiones desde la estética	47
Conclusiones	55
Obras de referencia	58
Anexos	
<i>Vanitas</i> de Hebert Vázquez (partitura inédita, dibujo del compositor)	

Introducción

El presente proyecto tiene como objeto de estudio *Vanitas* para guitarra y cuarteto de cuerdas, escrita por Hebert Vázquez, quien es hoy en día una de las figuras más relevantes en el medio musical de México. El catálogo de este compositor ha favorecido muchísimo a la guitarra solista y en diversos ensambles de música de cámara, como se puede apreciar en muy variadas grabaciones hechas por instrumentistas como Pablo Garibay, Juan Carlos Laguna, Carlos Larrauri, Gonzalo Salazar o Norio Sato, además de agrupaciones de cámara como el ensamble Ónix, *Nomad Ensemble* o el Cuarteto Latinoamericano, por mencionar algunos ejemplos.

La justificación principal para la realización de este trabajo de investigación es que en *Vanitas* convergen todos mis intereses musicales e intelectuales como intérprete y como universitario, pues me identifico con el lenguaje musical del compositor; me siento muy cómodo haciendo música de cámara; y desde que conocí la obra, me atrajo mucho el pensamiento filosófico y la estética de esta corriente pictórica. Además, considero que la formación universitaria en artes y especialmente la interpretación musical necesitan trascender la simple ejecución y nutrirse a través de procesos de reflexión y análisis no sólo formal o estilístico, sino también interdisciplinar.

En ese sentido, la clase de Filosofía de la Música impartida por la Dra. Sonia Rangel fue crucial para revitalizar mi interés por la música al comprenderla en un sentido más amplio. Y es que la filosofía juega un papel central en la creación artística como estudio de la realidad y como creadora de conceptos que enriquecen a los artistas y los ayudan a innovar.

Específicamente hablando de la música contemporánea, resulta paradójico que sea muy difícil lograr una interpretación sólida y expresiva de este tipo de repertorio sin ninguna conceptualización de por medio, pero al mismo tiempo, son relativamente pocos o muy nuevos los trabajos sistemáticos sobre el particular. Es por ello que hacen falta textos que tracen la relación de la música de Vázquez o cualquiera de los compositores vigentes con las

corrientes filosóficas o las teorías científicas que de una u otra manera facilitan la búsqueda de territorios sonoros inexplorados.

Es en este contexto que esta tesis encontró su razón de ser como un posible vehículo que ayude a acercar a los jóvenes instrumentistas —empezando por mí, claro— a la música de los compositores vivos. En este sentido, el presente documento aborda *Vanitas* de Hebert Vázquez desde una perspectiva musical-filosófica, y está dividido en dos partes: primeramente, el marco teórico y contextual de la obra y del compositor; y después, el análisis musical y estético de *Vanitas*.

El primer capítulo comienza con una descripción general de la *Vanitas*: su origen, sus conceptos principales y algunos ejemplos de sus alcances. Inmediatamente después aparece una breve semblanza biográfica de Juan de Valdés Leal, pintor español cuyos *Jerogíficos de las postrimerías* sirvieron de inspiración a Hebert Vázquez para componer e intitular los movimientos extremos de *Vanitas: In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*.

Después de una descripción de estas pinturas, se incluye una reflexión sobre el libro de las Lamentaciones que forma parte del Antiguo Testamento y cuyos temas centrales se alinean con los conceptos de la *Vanitas*, además de dar título al segundo movimiento de la obra.

La última parte del capítulo es un recuento de la trayectoria artística y compositiva de Hebert Vázquez, donde se pone especial énfasis en los momentos que fueron definiendo su técnica y estilo para componer, desde su acercamiento a la música atonal, pasando por la creación del concepto de “mega-instrumentación” y la influencia que recibió de músicos como Franco Donatoni o de filósofos como Gilles Deleuze y su concepto de “rizoma”.

El segundo capítulo contiene un análisis lo más sintético posible de los tres movimientos de *Vanitas*, sustentado en el marco teórico desarrollado previamente, aunque evidentemente desde la perspectiva de un intérprete que se acerca por primera vez a este lenguaje musical y no desde la de un experto. Por último, se presenta un análisis estético de

la obra basado en las ideas de Deleuze-Guattari, guiado por la explicación contenida en la tesis doctoral de la Dra. Sonia Rangel; motivado por el interés en comprender el carácter rizomático de esta música; y ejemplificado con la aplicación de algunos de estos conceptos en pasajes específicos de la obra.

Estoy convencido de que este estudio ha derivado en una propuesta de interpretación más adecuada para la obra, que si bien puede ser descrita superficialmente en este trabajo, encontrará su validación en la ejecución de esta maravillosa música en mi examen profesional; no me queda sino desear que este trabajo sea útil para quienes decidan hojear esta tesis y que alimente su curiosidad e interés por este repertorio.



In ictu oculi, primera parte de los *Jeroglíficos de las postrimerías*
Juan de Valdés Leal

Vanitas vanitatis: lo efímero en el arte, en la música y en la vida

Muchas veces la música de autores contemporáneos tiene referencias a elementos estéticos no necesariamente ligados a la teoría musical pura y dura. En *Vanitas* de Hebert Vázquez encontramos un ejemplo *quasi* paradigmático de esto, pues más allá de la técnica compositiva y el estilo del compositor, la obra está inspirada principalmente en el díptico denominado *Jeroglíficos de las postrimerías* pintado por Juan de Valdés Leal, pero también en el libro de las *Lamentaciones* atribuido a Jeremías.

En ese orden de ideas, antes de adentrarnos en el estudio de la partitura es importante crear un marco teórico —y en este caso filosófico— que si bien no será exhaustivo, si será suficiente para entender mejor no sólo su contexto de composición, sino también las relaciones intertextuales que motivaron a Vázquez al momento de concebir y componer la obra, y que lo llevaron a seleccionar los materiales musicales que pudieran representar con sonidos sus reflexiones sobre las imágenes creadas por Valdés Leal, así como la desazón que transmiten los poemas que conforman las *Lamentaciones*.

1.1. De la *Vanitas*

Este término se utiliza para describir un subgénero de la pintura de naturaleza muerta, cuyo origen se sitúa alrededor de 1650 en los Países Bajos y que se extendió por un siglo prácticamente; es importante precisar que se trata de un estilo muy amplio que se nutrió de la Teología y que también tuvo eco en la literatura y el teatro e incluso llegó a convertirse en una especie de filosofía de vida para quienes estaban en contacto con estas ideas.

A partir del siglo XIII y por aproximadamente 200 años, las manifestaciones artísticas en Europa incorporaron cada vez más diversos elementos de lo macabro, como resultado de una abrumadora conciencia de la muerte, derivada de la aparición de la peste negra y de la presencia constante de la guerra y sus consecuentes crisis económicas en el continente. Así, podemos incluir en este género a las obras artísticas y/o temas que se caracterizan por su atmósfera lúgubre y su relación con la muerte, conceptos que sirvieron de inspiración para una nueva forma de moralidad que poco a poco derivó en las ideas centrales de la *Vanitas*.

Eventualmente, este género pictórico se convirtió en un vehículo para retratar lo desolador y lo nefasto de aquel momento histórico.

Los orígenes etimológicos, culturales, religiosos y filosóficos del concepto *Vanitas* se remontan a las palabras del Rey Salomón recogidas en el libro *Eclesiastés* del Antiguo Testamento: *Vanidad de vanidades, todo es vanidad*. Pareciera que este Rey, hijo de David, se cuestionaba el propósito de la vida a partir de una lamentación profunda por su propia naturaleza humana, sin encontrar consuelo ni respuesta: ¿Qué provecho tiene el hombre de todo su trabajo con que se afana debajo del sol?. En ese sentido, la idea de la muerte se convirtió en una preocupación patente una vez que el hombre tuvo que enfrentar y asumir su fatalidad.

El estilo de la *Vanitas* recurre a tópicos, símbolos, alegorías y figuras retóricas para crear un discurso cimentado en temas angulares como la brevedad de la vida (*vita brevis*), la fugacidad del tiempo (*tempus fugit*), la certeza de la muerte (*memento mori*), además del menosprecio por la vida mundana y por las posesiones materiales; formando así un universo simbólico plagado de clichés que ayudaban al artista y al espectador a conformar e interpretar la obra, respectivamente.

En estas pinturas se representa la vida humana en todas sus transiciones temporales y la futilidad del deseo por tener bienes terrenales que pierden todo su valor en el momento de la muerte. Quizá uno de los propósitos más importantes de este género pictórico era establecer un lenguaje simbólico donde se pueda identificar los diferentes tópicos que sirvieran de puente entre la *Vanitas* y la religión, la filosofía o cualquier otra expresión humana.

En resumen, la vida debía ser entendida como una preparación para la muerte, tal como preconizaba el cristianismo y la iglesia católica, institución que impulsó y patrocinó a varios artistas de aquel tiempo para que se adhirieran a la *Vanitas* para crear obras con un propósito edificante que mostrara la finitud del hombre en la tierra, la plenitud de “la otra

vida” en el reino de Dios; y la necesidad de aprovechar el tiempo en esta vida para recibir la recompensa de la vida eterna.

En ese sentido, el concepto religioso e hispano del desengaño, vigente en aquella época, define la *Vanitas* como: “una especie de sabiduría que permite mirar las cosas al margen de su apariencia”,¹ pero además como: “adquirir un sentido de la duración del tiempo y la insignificancia de los bienes terrenos con su consiguiente menosprecio”².

Podemos resaltar tres conceptos clave que ayudan a comprender mejor la idea general de la *Vanitas*: Mirar, Verdad y Tiempo: mirar para desengañarnos, para alcanzar la verdad eliminando las apariencias, y así preparar nuestra vida para el ineludible paso del tiempo. Este concepto de Verdad está ligado al desengaño, entendiendo que el mundo se presenta ante nuestros ojos desde una perspectiva engañosa y hay que revalorar y reaprender nuestra forma de “mirar” para ver el mundo como es en realidad.

El desengaño comprime el tiempo en un solo momento: el de la vista cuando “mira” sin engaños; en este instante se junta el nacer con el morir, y esto se manifiesta en la figura de la calavera, elemento crucial para la *Vanitas*: “La visión de la calavera, equivale al momento de desengaño porque la mentira y el engaño quedan desplazados por la verdad”.³ Mirar con la vista desengañada requiere de una profunda introspección que se resume en el concepto *nosce te ipsum*;⁴ donde el conocimiento no tiene porqué acumularse puesto que su propósito es totalmente pragmático: vivir una vida sin engaño; así, una vez que el hombre conoce su destino, el intelecto proyectará su mirada al interior de sí mismo.

Cuando una persona logra desengañarse se convierte en un observador óptimo del mundo y en una persona prudente que “planea una acción futura desde el presente a partir de la experiencia del pasado”. El tiempo se convierte entonces en un recurso muy valioso que se centra en el ahora. Para el cristiano, este presente es el momento donde asume su

¹ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas: Retórica visual de la mirada* (España: Encuentro, 2011), 32.

² Vives-Ferrándiz, *Vanitas*, 33.

³ Vives-Ferrándiz, *Vanitas*, 38.

⁴ “Conócete a ti mismo”, traducción de Manuel Mejía.

mortalidad y comienza a preparar su alma para la vida eterna, dando al tiempo un valor cualitativo, siguiendo las palabras de Vives-Ferrandiz:

Los ojos de la prudencia miran hacia el presente y el pasado para descubrir que el ser humano es perecedero, mortal, en definitiva, es una calavera. En el fondo de lo que se habla es de colocar el tiempo en el centro de la problemática, de mirar al tiempo.⁵

En el ámbito literario de este género podemos destacar a Francisco de Quevedo,⁶ quien no sólo cultivó la *Vanitas* en su obra poética, sino que también abordó de manera moral y filosófica los temas centrales del estilo. Un ejemplo de esto último lo encontramos en *La cuna y la sepultura* —basada en su obra anterior *Doctrina moral*—, que está dividida en dos partes: *La cuna y la vida* y *Muerte y entierro o la Doctrina de morir*, donde establece que el humano es esclavo de sus necesidades, de sus deseos y de su estado físico; asimismo, describe los peligros del mundo que son la belleza, la riqueza y los honores; además, habla de la preocupación de la muerte y de las verdades que deben guiar la vida cristiana.

Por su parte, en la poesía de Quevedo los ejemplos ligados a la *Vanitas* son numerosos y de hecho tiene un *corpus* de poemas morales y religiosos que apuntan sin ninguna duda a las ideas centrales de la *Vanitas*, como podemos observar en los dos tercetos de su soneto *¡Ah de la vida!...*:

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.⁷

Desde el punto de vista semiótico, es importante mencionar y describir algunos de los elementos que constituyen la simbología de la pintura de *Vanitas*. Dado que se trata de un catálogo muy amplio donde cada uno de estos rasgos representa ideas y conceptos muy

⁵ Vives-Ferrándiz, *Vanitas*, 78.

⁶ Francisco Gómez de Quevedo Villegas y Santibáñez Cevallos (Madrid, 14 de septiembre de 1580-Ciudad Real, 8 de septiembre de 1645).

⁷ Francisco de Quevedo, *¡Ah, de la vida!...* (consultado el 28 de agosto de 2022): <https://bloqs.xtec.cat/batcast1/2014/11/21/ah-de-la-vida-francisco-de-quevedo/>

elaborados, mencionaremos los más recurrentes y que por lo tanto servirán para establecer un panorama general.

El historiador Jan Białostocki delimitó tres grupos de símbolos en la *Vanitas*: los que se refieren a la existencia terrena, los que tratan la mortalidad de la vida humana y los que apuntan a la resurrección a la vida eterna. Los dos primeros se refieren a la vida humana en su cotidianeidad, dividida a su vez en tres conceptos: *vita contemplativa* (libros, objetos relacionados con las artes y las ciencias), *vita practica* (joyas, armas, coronas, cetros) y *vita voluptuaria* (copas, vasijas, instrumentos musicales, naipes y dados).⁸ Como vemos, se trata de un sistema simbólico amplio y complejo que, si bien es muy interesante, un estudio detallado escapa a los alcances de este trabajo.

Más allá de los símbolos, la *Vanitas* recurre también a figuras retóricas que se circunscriben en los grupos ya mencionados; atendiendo a la sugerencia de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez en su libro *Vanitas: Retórica visual de la mirada*, es importante enumerarlos de acuerdo con la manera en que se mira el mundo: el desengaño, que utilizamos anteriormente como concepto y que ahora vemos como personaje, tiene el propósito de enseñar a mirar, y se representa con los anteojos, que simbolizan la posibilidad de ver el mundo de manera real y desengañada; de hecho, en la cultura barroca hispana la *Vanitas* funciona casi como sinónimo del “desengaño”, específicamente del “desengaño del mundo”.

En contraste, la ceguera se atribuye a una persona engañada que ha caído en las trampas de la apariencia; sin embargo, también se le puede conferir un significado positivo, al representar el cierre de los ojos exteriores para abrir los interiores: “La ceguera es símbolo de una visión portentosa, abre la mirada hacia lo extraordinario, que sólo alcanza con los ojos del alma, abiertos cuando los ojos físicos se cierran para siempre”.⁹

Por otra parte, el ahora y el tiempo adquieren una gran importancia en el presente, sobre todo desde la perspectiva del desengaño. Si bien nos podemos preguntar como San Agustín ¿qué es el tiempo? y llegar a una conclusión similar en donde sólo existe el ahora

⁸ Jan Białostocki, *Vanitas*, (consultado el 03 de agosto de 2023): <https://es.wikipedia.org/wiki/Vanitas>

⁹ Vives-Ferrándiz, *Vanitas*, 44.

que a su vez es una manifestación del pasado y una proyección del futuro, nos enfrascaríamos en una discusión amplia e interesante; pero centrándonos en el tema que nos ocupa, la imagen del reloj representa una sucesión de instantes que nos acercan a la muerte.

En otro orden de ideas, ese mismo reloj representa el tiempo —y su valor cualitativo en el presente— en el contexto de la transición de una economía feudal a una burguesa y por consiguiente la prisa de la vida citadina. Además, el crastinar que materializa la revaloración del tiempo tiene su origen en la transcripción onomatopéyica del graznido del cuervo (*cras cras*), simbolizado por el ave mencionada,¹⁰ que representa la consabida frase: “no dejes para mañana lo que puedes hacer hoy”.

Por otra parte, el cráneo, la calavera o el esqueleto representan el verdadero rostro de quien contempla una pintura una vez que han sido desengañados. Como ya mencionamos, esta figura reduce el tiempo al momento mismo de la muerte, pero paradójicamente también simboliza una manera de vivir: asumir que al estar muerto no puedes mirar al mundo engañado: “El que está muerto en la carne no habla, no huele, no gusta, ni hace obra alguna, ni oye la vanidad de este mundo”.¹¹

Junto a la calavera está la memoria, y para hablar de ésta, Vives-Ferrándiz se apoya en el pensamiento filosófico de Walter Benjamin y su noción del *jetztzeit* o “tiempo ahora”, invitando a leer el presente con los ojos del pasado: “Para Benjamin, el origen es la meta, pasado y presente se revelan afines y es la memoria la que debe buscar esa correspondencia”.¹² En ese sentido, la calavera tiene presencia desde el momento del nacimiento, y quien la contempla la reconoce porque ya la ha visto previamente y al mismo tiempo le permite reconocer su futuro; el ser humano conoce su naturaleza perecedera, pero necesita esta imagen para tener presente su verdadera condición de lo que fue, es y será.

¹⁰ Vives-Ferrándiz, *Vanitas*, 78-79.

¹¹ Vives-Ferrándiz, *Vanitas*, 109.

¹² Vives-Ferrándiz, *Vanitas*, 116.

Por último, el *teatrum mundi* representa una metáfora acerca de saber mirar al mundo como una ficción donde el ser humano vive una representación, un simulacro de lo fingido y lo aparente. Al entender al mundo como una obra de teatro se le asume como una gran farsa, como un escenario donde fluye la vida, pero en el que al caer el telón de la muerte, pobres y ricos se desenmascaran para ver la verdad: todos somos iguales.

1.2. Juan de Valdés Leal y sus jeroglíficos...

Juan de Valdés Leal nació en Sevilla el 22 de mayo de 1622 y murió en la misma ciudad en octubre de 1690. Se tienen muy pocas referencias acerca de su formación artística, sin embargo, sabemos que entre 1649 y 1656 vivió en Córdoba, donde probablemente comenzó su aprendizaje en la técnica y el estilo pictóricos de su tiempo.

Por otra parte, el *San Andrés* que se encuentra en la iglesia hispalense de San Francisco ofrece algunos indicios de quiénes pudieron ser los maestros del joven pintor; así, los entendidos en el estilo refieren por una parte al dibujante y paisajista Antonio del Castillo y Saavedra,¹³ y por otra al pintor y grabador Francisco de Herrera “el Viejo”.¹⁴

De la época en que Valdés Leal trabajó en Córdoba destacan los cuatro cuadros que hizo para el presbiterio de la Iglesia de Santa Clara en Carmona, a la que pertenece la *Huida de los sarracenos ante la custodia*, lienzo de gran formato “de un vigor y dramatismo extraordinario”.¹⁵ Asimismo hay que mencionar el *Retablo con pasajes de la vida de San Elías*, hecho para el altar mayor del convento de Carmelitas de esa ciudad.

En 1656 el pintor se trasladó a Sevilla, donde realizó sus trabajos más importantes y donde consolidó su trayectoria. Se tiene documentado que en 1660 se contaba entre los creadores de la Academia de Dibujo de dicha ciudad, institución que llegó a presidir tres años después. En 1667 ingresó a la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, justo cuando la institución estaba a cargo de Miguel de Mañara,¹⁶ autor de *Discurso de la Verdad*, texto que

¹³ Antonio del castillo y Saavedra (Córdoba, 10 de julio de 1616-2 de febrero de 1668).

¹⁴ Francisco de Herrera (Sevilla, ca. 1576-Madrid, ca. 1654).

¹⁵ Pedro Massa, *Juan de Valdés Leal* (Buenos Aires: Poseidon, 1942), 11.

¹⁶ Miguel Mañara Vicentelo de Leca (Sevilla 3 de marzo 1627-Sevilla 9 de mayo 1679).

se convertiría en referencia ineludible para varias de las pinturas más famosas de Valdés Leal.

Entre las numerosas obras de este periodo creativo de Valdés Leal podemos mencionar *Alegoría de la vanidad* —título que nos remite ineludiblemente a la *Vanitas*—, *Las bodas de Caná* y *La comida en casa de Simón*, todas estas firmadas el mismo año de su llegada a Sevilla. Además, en 1673 el Palacio Arzobispal de Sevilla le encargó una serie de siete cuadros inspirados en la vida de San Ambrosio, de entre los cuales destacan *Ambrosio absolviendo al emperador Teodosio* y *El milagro de las abejas*.

Para la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, Valdés Leal pintó varias obras que actualmente son de las más reconocidas de su catálogo: *Los jeroglíficos de las Postrimerías: In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*, que fueron encargadas específicamente por Miguel de Mañara para el hospital de la Caridad de Sevilla; además, en 1681 y 1685, Valdés de Leal pintó dos retratos póstumos del propio Mañara; y, con ayuda de su hijo Lucas Valdés compuso su cuadro más ambicioso: *La exaltación de la cruz*: “es un auténtico eficaz despliegue de la oratoria barroca más exaltada puesta al servicio de la fe”.¹⁷

Hacia 1680 Juan de Valdés Leal se hizo cargo de importantes ciclos decorativos para el monumento parroquial de Santa María de Arcos de la Frontera y en diciembre del mismo año hizo trabajos de pintura y dorado para el retablo mayor del Real Monasterio de San Clemente. Su última pintura firmada data de 1682: *Cristo disputando con los doctores en el templo*. En 1690 el así llamado “pintor de los muertos” enfermó y decayó, por lo que hizo preparativos para su muerte pidiendo ser enterrado en la iglesia de San Andrés, de la que era feligrés. Aunque no se tiene certeza de la fecha exacta de su deceso, se sabe que fue enterrado el 15 de octubre de ese mismo año.

En relación con el mote de *pintor de los muertos* hay que apuntar que en 1894 José María Rodríguez de Losada,¹⁸ exponente del retrato historicista, pintó un cuadro donde se

¹⁷ Museo Del Prado, *Valdés Leal, Juan de*, (consultado el 2 de mayo de 2022): <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/valdes-leal-juan-de/7c7effac-9bec-467f-ab6b-cc3e8b7e1e4f>

¹⁸ José María Rodríguez de los Ríos y Losada (Sevilla, 20 de julio de 1826-Jerez de la Frontera, 1896).

observa a Valdés Leal dentro de una cripta observando atentamente un par de cadáveres, mientras su acompañante se tapa la nariz presumiblemente por el olor de los cuerpos en descomposición. A raíz de esto, se creó un mito en el que cualquier pintura macabra o pestífera era atribuida casi en automático a Valdés Leal:

No conocemos, entre los artistas españoles, ningún otro que más se complaciese en representar asuntos tétricos y horripilantes para poner de manifiesto ante sus contemporáneos las terribles victorias de la muerte, a la cual basta un ligero soplo para convertir la juventud, la belleza, el talento, la santidad, el heroísmo y cuantas cualidades, virtudes y grandezas sirven al hombre de poderoso estímulo en la vida, en inertes masas, en repugnantes despojos, en vil carroña, festín de gusanos y carcomas.¹⁹

En 1672 Miguel de Mañara mandó construir una capilla consagrada a San Jorge en el Hospital de la caridad de Sevilla; dicha construcción serviría también como hospedaje temporal para los transeúntes más pobres. A Mañara se le describe en su juventud como: “galante, aventurero, bizarro, generoso, con todos los rasgos característicos de un mozo rico y linajudo, que, por su ilustre cuna y por sus bienes, creíase autorizado a dar rienda suelta á sus ardientes pasiones”.²⁰

Sin embargo, su vida cambió completamente tras la muerte de su esposa ocurrida el 17 de septiembre de 1661, momento en el que estrechó su vínculo con la hermandad de la Santa Caridad. En 1663 fue elegido como “hermano mayor” de la institución, cargo que ocupó hasta su muerte, acaecida el 9 de mayo de 1679. Su principal legado quedó plasmado en su testamento ideológico denominado *Discurso de la verdad*, libro donde reflexiona sobre la muerte con un espantoso realismo: la oscuridad, el silencio, la descomposición del cuerpo, no olvidar la popular expresión polvo eres y en polvo te convertirás.

Como ya se dijo, esta obra literaria constituye además la base ideológica de *los jeroglíficos de las postrimerías*, puesto que además de lo que dejó escrito, Mañara encargó a

¹⁹ José Gestoso y Pérez, *Biografía de Juan de Valdés Leal* (Sevilla: Oficina tipográfica de Juan Gironés, 1916), 206

²⁰ Gestoso y Pérez, *Juan de Valdés Leal*, 110-111.

Juan de Valdés Leal, conocido por su característico estilo tenebroso, dos pinturas que adornaran la recién construida capilla de San Jorge.

En la biografía que escribió sobre Valdés Leal, José Gestoso y Pérez ahonda en el texto de Mañara y reflexiona profundamente para tratar de encontrar los fragmentos del *Discurso* que sirvieron de inspiración para ambos cuadros; por ejemplo, argumenta que es muy probable que en *In ictu oculi* esté representado el siguiente fragmento:

Repara la diversidad de santos que ocupan las faldas de este santo monte, y, por subir a su cumbre con más ligereza, cómo se van desnudando de todo lo que les hace estorbo a subir a lo alto. Mira a aquel Rey arrojando la corona; el otro poderoso, el dinero; el letrado, los libros y el soldado las armas; y todo lo que les embaraza el camino es despreciado de su denuedo. Repara que, como van subiendo, el paso del camino es la fatiga y el ardor con el que al principio podía sufrir la toga y dignidad; a los primeros pasos la deja, a los segundos la capa y a los postreros hasta la camisa les hace peso.²¹

Por otra parte, el título mismo del cuadro nos remite al concepto de “saber mirar” ya mencionado en el apartado anterior, pues la muerte llega en un abrir y cerrar de ojos; en ese sentido, encontramos una referencia a la *Vanitas* en el pensamiento católico en esta cita del apóstol San Pablo: “En un instante, en un pestañear de ojos, el toque de la trompeta final, pues sonará la trompeta, los muertos resucitarán incorruptibles, y nosotros seremos transformados”.

En *In ictu oculi*, la Muerte aparece representada con un féretro bajo el brazo izquierdo y una guadaña en esa mano; con la otra mano extendida apaga la llama de un cirio y alrededor de su palma se puede leer: IN ICTV OCVLI, que significa: En un abrir y cerra de ojos, refiriéndose a lo efímero de la vida, lo que hace inútiles y sin sentido todas las aspiraciones mundanas: el poder, la riqueza y la gloria adquirida por las armas o las letras, representadas por el báculo, la tiara, el cetro y la corona imperial, los terciopelos púrpuras y las armaduras; se ven además los libros abandonados, descuidados y desordenados, junto a algunos otros que hablan de la erudición, de la ciencia y de la fama adquiridas a través del tiempo; todos estos objetos aparecen pisados por la Muerte que manifiesta su inevitable triunfo.

²¹ Gestoso y Pérez, *Juan de Valdés Leal*, 114.

En cambio, para *Finis gloriae mundi*, Gestoso refiere los siguientes párrafos del *Discurso*:

Si tuviéramos delante la verdad, esta es, no hay otra, la mortaja que hemos de llevar, había de ser vista todos los días; por lo menos con la consideración, que si te acordaras que has de ser cubierto de tierra y pisado de todos, con facilidad olvidarías las honras y estados de este siglo; y si consideras los viles gusanos que han de comer ese cuerpo, y cuán feo y abominable ha de estar en la sepultura, y cómo esos ojos, que están leyendo estas letras, han de ser comidos de la tierra; y esas manos han de ser comidas y secas; y las sedas y galas que hoy tuviste se convertirán en una mortaja podrida; los ámbares en hedor; tu hermosura y gentileza en gusanos; tu familia y grandeza en la mayor soledad que es imaginable. Mira una bóveda: entra en ella con la consideración y ponte a mirar tus padres o tu mujer (si la has perdido), los amigos que conocías; mira qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. Y el estruendo de pajes y lacayos, ¿dónde está? Acá se queda todo; repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra y la corona? También acá la dejaron. Repara, hermano mío, que esto, sin duda, has de pasar, y toda tu compostura.²²

En *Finis gloriae mundi* se ve una cripta donde apenas entra la luz; en la parte inferior del cuadro hay dos cadáveres en descomposición: el de un obispo con la cara carcomida y llena de gusanos que deja entrever su esqueleto; además, el de un caballero calatravo —como lo era Miguel de Mañara— reconocible por la cruz roja distintiva de esta orden; ambas figuras representan que la muerte es el paso necesario hacia el juicio del alma. En la parte superior de la pintura, con un rompimiento de luz, podemos ver la mano llagada de Cristo que sostiene una balanza con las inscripciones “ni más” “ni menos”.

En el platillo de la izquierda están representados los pecados capitales con animales: el pavoreal simboliza la soberbia; el murciélago posado sobre un corazón, la envidia; el perro, la ira; el cerdo, la gula; la cabra, la avaricia; el mono, la lujuria; y el perezoso, la pereza; y si bien no se necesita más para caer en pecado mortal, se necesita aún menos para salir de él, a través de la práctica de la oración y la penitencia que a su vez están representadas por las disciplinas, los rosarios y los libros de devoción que se ven en el platillo derecho. Por último, se aprecia una Lechuza reposada en las escaleras al fondo que simboliza el sueño, la muerte

²² Gestoso y Pérez, *Juan de Valdés Leal*, 114.

o la noche; esta ave era de mal agüero y funciona como un símbolo de *memento mori* “recuerda que eres mortal”.

1.3. De lamentatione

La lamentación es una expresión humana ligada siempre a un evento lúgubre, funesto o también es un concepto que apunta hacia un sentimiento negativo, como el desamor o la pena. En las religiones judeocristianas la lamentación se manifestaba como un canto que se entonaba en rituales donde se conmemoraban calamidades públicas como guerras, exilios o pestes. Como parte del imaginario religioso, una lamentación representa un recordatorio de la presencia de Dios en el momento de una catástrofe colectiva y por consecuencia se asocia la desgracia con un castigo divino por los pecados de un pueblo que a través del canto se confiesa culpable y arrepentido para entonces pedir perdón; al mismo tiempo que reafirma su confianza en lo divino y convoca al renacimiento de la esperanza.²³ *Las lamentaciones* del antiguo testamento constan de cinco poemas que recuerdan la destrucción de Jerusalén en el año 587 antes de nuestra era por las tropas de Nabucodonosor.

El primer poema describe el dolor por la caída de Jerusalén y las causas que provocaron esta tragedia; así, se hace una analogía entre la ciudad y una mujer viuda y solitaria que entona su canto con el horror que ha dejado la destrucción.

El segundo canto se centra en la caída del templo de Jerusalén y en la idea de justicia divina a partir de la resignación: si Dios permite esta desastrosa situación también es el único que puede salvarlos de ella.

El tercer canto está narrado en primera persona, lo que confiere una experiencia más cercana al dolor; en este canto se exalta y se clama la misericordia de Dios, que es quien castiga y quita, pero también quien perdona y provee.

²³ Alexander Sánchez, *Las lamentaciones de Jeremías y la reconquista de Talamanca*, archivo PDF, Kañina, Universidad de Costa Rica, 2007.

El cuarto canto es el que plantea una conexión más fuerte entre la idea de la fugacidad del mundo y el desprecio de lo mundano; en este se describen escenas dantescas: mujeres y hombres sufriendo las penas del hambre y la sed, los bienes materiales como el oro tirados por doquier en la ciudad, ¿de qué sirve si no quita las inclemencias de la carne?; gente de alta cuna, orgullosa y pulcra convertidos en seres mugrientos que deambulan cadavéricos entre las ruinas; el deseo de muerte y la dicha de los que fueron asesinados por la espada y que no sufren al ver a las madres comer los cadáveres de sus hijos que con ironía comparan sus gritos con los de una celebración donde se goza y se disfruta, se embriaga, encontrando en su vida pecaminosa una antesala a la catástrofe.

El quinto se desarrolla más como una especie de plegaria tras la invasión babilónica; se describen las condiciones de los derrotados como esclavos de otros pueblos, como huérfanos de patria, como madres y padres que a causa de sus pecados sufren la ira implacable de Dios; en esta plegaria se siente un tono de reproche y se clama por la abundancia y felicidad del pasado.²⁴

Las lamentaciones hacen referencia a una de las mayores crisis políticas y religiosas del pueblo judío donde se manifiesta la justicia divina en sus pecados y en sus faltas, pero también vislumbra en su castigo un propósito de purificación espiritual y de restauración de la alianza con Dios.

En el siglo VIII de nuestra era se hizo un paralelismo entre la muerte de Cristo y la caída de un templo, es decir, se simbolizó a Jesús como una iglesia tras su crucifixión, por lo que el canto *De lamentatione Jeremiae prophetae* se incorporó a la liturgia de la Semana Santa como parte del *Oficio de tinieblas*, del que se extrae un canto y una plegaria a la muerte de cristo donde se reclama la misericordia divina de Dios padre ante un presente de miseria en la Tierra y un futuro en el Cielo lleno de esperanza.²⁵

²⁴ Bibleclaret, *Lamentaciones*, s.f, archivo PDF, recuperado de: <https://www.bibleclaret.org/bibles/lbnp/AT/42Lamentaciones.pdf>

²⁵ Alexander Sánchez, *Las lamentaciones de Jeremías y la reconquista de Talamanca*.

1.4. Rizoma: enlazando el pasado con nuestro presente

El pensamiento musical y la técnica compositiva de Hebert Vázquez están bastante bien detalladas en diversos textos escritos por el propio autor, entre los que podemos resaltar los libros *Fundamentos teóricos de la música atonal* (2006) y *Cuaderno de viaje: Un posible itinerario analítico en torno a Simurg y Ficciones de Mario Lavista* (2009); así como dos artículos publicados en la revista *Pauta: Rizoma y gestualidad en la música atonal* (2005) y *La técnica de relectura de Donatoni Una breve prespectiva analítica* (2011).

Más recientemente, Vázquez participó en una serie de charlas, conciertos y conferencias magistrales que tuvieron lugar del 25 de septiembre al 1 de octubre de 2021 en el marco del XVI Festival internacional *Callejón del Ruido*, organizado por la Universidad de Guanajuato bajo la dirección y coordinación del celebre compositor Víctor Ibarra.

La conferencia magistral titulada “*Un recorrido sonoro a través de mi obra*”²⁶ ofrece una idea clara y concisa del estilo compositivo, influencias, recursos musicales, conceptos y experiencias que sustentan la producción musical de Hebert Vázquez. Aunque el mismo compositor dice: “el recorrido es uno, es único”, él mismo reconoce ciertas etapas en su producción, que más bien reconoce como “puntos de articulación” configurados a partir de un “análisis interno”, aunque es importante señalar que estas etapas no pueden concebirse de manera lineal, sino como partes de un proceso multidimensional y dialéctico que han ido nutriendo su música.

La primera etapa tiene que ver con su formación estudiantil en el Conservatorio Nacional de Música que va de 1981 a 1989, donde comenzó sus estudios de guitarra con René Viruega y Marco Antonio Anguiano.²⁷ Poco después se incorporó al taller de composición de Mario Lavista.

²⁶ Callejón del ruido, *Un recorrido sonoro a través de mi obra*, Facebook, septiembre 26, 2021. <https://www.facebook.com/callejondelruido/videos/473179287010717>

²⁷ René Viruega (Ciudad de México, 19 de octubre de 1946); Marco Antonio Anguiano (Ciudad de México, 29 de julio de 1951-9 de junio de 2000)

En ese sentido, Hebert señala que la guitarra lo ha acompañado de manera natural desde sus inicios, sobre todo porque sus primeras obras fueron escritas para sus colaboradores cercanos y familiares, como sucede con el dueto para flauta dulce y guitarra que tocó con su hermano Germán. De entre los colaboradores cercanos de esta etapa temprana destaca el guitarrista Gonzalo Salazar²⁸ con quien tuvo un intercambio de ideas y exploración de recursos técnicos sobre la guitarra que devino en la composición de *Elegía* (1988). Más allá de la técnica, en esta obra es importante señalar la forma en que está escrita, pues el compositor asigna un pentagrama para cada cuerda de la guitarra:

esto es con el objeto de que la mano izquierda de la guitarra quede fijada en la escritura misma, es decir, que no dependa del guitarrista; de las elecciones del guitarrista, del interprete, sino que ya sea una calidad-cualidad intrínseca de la obra, de la partitura; esto no por una cuestión de vanidad o de imposición, sino porque la densidad que el número de cuerdas que interactúan, que confluyen hacia unísonos... y que van creando un urdimbre de sonoridades, tiene un recorrido particular en cada cuerda, que es un trazo muy importante, no se puede hacer de otra manera²⁹

Por otra parte también explica la forma en que ocupa las tensiones y distensiones con base en notas que actúan como centros o pivotes que se rodean de tonos y semitonos cercanos a las notas-centro para crear lo que el autor denomina como *urdimbres* sonoras, las cuales crean una tensión permanente que confluye en unísonos y donde también se destaca la tímbrica, derivada del ataque de las cuerdas y otros recursos que ofrece la mano derecha que sirven para crear *texturas, dialogos*.

También es importante destacar cierta conexión con la tradición musical tonal-diatónica que se refleja en el tratamiento de las consonancias y las disonancias en *Elegía*. A grandes rasgos, las notas disonantes son generadoras de sonoridades que por momentos tienen cierta resolución tonal al descansar en *organizaciones triádicas* que no son rígidas pero que aportan un “cambio en la narrativa y un equilibrio precario” entre tradición y búsqueda; como él mismo señala:

²⁸ Se puede decir que Gonzalo Salazar abrió la puerta de la guitarrística de Vázquez, aunque luego se sumaron Pablo Gómez, Juan Carlos Laguna, Dieter Hennings y Pablo Garibay a esta lista. Callejón del ruido, *Un recorrido sonoro a través de mi obra*, 9:27.

²⁹ Callejón del ruido, *Un recorrido sonoro a través de mi obra*, 12:53”.

Ahora retrospectivamente me doy cuenta que entonces este juego, este equilibrio precario, entre tradición y búsqueda está presente en mi obra desde el inicio, en este compositor de 24 años... es decir, mi música se ha transformado y permanece, un aspecto de ella permanece, otro se transforma y hay que aceptar esas aparentes contradicciones, que en realidad no lo son... nos transformamos pero nuestra forma de escuchar permanece... no creo en el desarrollo en el arte sino en nuestras transformaciones...³⁰

La segunda etapa está definida por tres hitos: el primero de ellos fue el curso de composición que tomó en 1994 con el compositor italiano Franco Donatoni,³¹ experiencia que Vázquez considera como una *revelación* ya que aportó a su música el código de re-lectura Donatoniana que consiste en tomar sonoridades provenientes de obras anteriores de su catálogo para que sean el punto de partida hacia una re-lectura y una re-codificación que den continuidad a la pieza.

Además, el compositor resalta la idea de la gestualidad: *un gesto es un trazo simple que le confiere personalidad propia a una serie de codificantes, ...el desarrollo de ese gesto, la transformación de ese gesto, tiene que ver con el código de relectura...*³² En este punto, es importante hacer un breve resumen de las ideas del compositor veronés ayuden al análisis de *Vanitas*:

Proceso y figura

La *figura* explicada desde el compositor es cualquier fragmento que, a través de su estructura, permita identificar su tipo, no sólo como un objeto individual que tiene un significado temático y subjetivo, sino también como una singularidad reconocible por las características que son comunes a su categoría general. Se podría decir que las “figuras” no tienen una identidad individual, sino que sólo existen en una condición de estatismo real o asumido. La generalización de las figuras, de “tipo constante y singularidad variable” es lo que Donatoni llama "evento", que es “estático en su unidad pero dinámico en su multiplicidad”³³

³⁰ Callejón del ruido, *Un recorrido sonoro a través de mi obra*, 19:44”.

³¹ Franco Donatoni (Verona, 9 de junio de 1927-Milán, 17 de agosto de 2000).

³² Callejón del ruido, *Un recorrido sonoro a través de mi obra*, 28:15”

³³Donatoni, Franco. “Proceso y figura”. *Spirali. Giornale internazionale di Cultura. Ancora la Poesia. Anno IV, núm. 33* (septiembre de 1981). Scribd <https://es.scribd.com/doc/262709821/4-Donatoni-Proceso-y-Figura>, consultado el 11 de mayo de 2023.

Con base en lo anterior, el compositor afirma que la *figura* se genera de manera automática a través de una serie de “operaciones codificantes” y su manipulación inicial puede ser vista como una sucesión de “operaciones abstractamente combinatorias” que incluso podrían estar completamente extrañas y alejadas de la *figura* que se escribe u oye. Por lo que para Donatoni el *proceso* del “acto composicional” es inseparable de la *figura*.

...Yo busco dentro de lo posible, describir los procesos e ilustrar las figuras en su generalidad, evitando toda sugestión que pueda eventualmente ser acogida como un “modelo”. La estimulación proceso-figura obtiene resultados bastante más pregnantes...³⁴

Material

Otro concepto interesante del Veronés es el *material* musical, el cual es una proyección subjetiva del compositor y que por sí misma no tiene la capacidad de mantener o determinar algo. El proceso de composición no es una imposición de ideas, sino una actividad de creación; la elección del *material* no se basa en privilegiar uno sobre otro, como solía suceder en el pasado -entre un *material* tonal o atonal por ejemplo-, sino que hoy en día no hay una naturaleza histórica o jerárquica que privilegie un *material* musical de otro, incluso puede ser indiferente a los *materiales* que lo precedieron y que cualquiera puede servir como punto de partida; en cambio los *procesos* son el verdadero *material* de la música. Al final de un *proceso* se encuentra la forma, mientras que al principio se encuentra el *material*.

Forma

En este punto y haciendo una conexión con uno de sus discos monográficos de Hébert Vázquez *Bestiario* (2012); cito el concepto de *forma* desde la perspectiva de Donatoni:

La momentaneidad, la efimeridad del fragmento son tales que no que no pueden constituirse como totalidad en su suma. La obra, en ese sentido, no es más que una adición de fragmentos que se transforman, crecen, se refinan, disminuyen, desaparecen resucitan... Las formas de la música pertenecen a una zoología fantástica donde no existe lo monstruoso, donde todo es monstruoso y no monstruoso porque se trata de un crecimiento orgánico hacia formas vivientes.³⁵

³⁴ Donatoni, *Proceso y figura*, 2

³⁵ Cori, Luca y Medina, Juan Pablo, *Franco Donatoni: Un retrato a través de las ideas*. Scribd, <https://es.scribd.com/document/439663147/Franco-Donatoni-Un-Retrato-a-Traves-de-Las-Ideas-Final-22-7-2005>, consultado el 31 de diciembre de 2022, 4.

Gesto

Para finalizar con los conceptos que consideramos importantes de la estética Donatoniana, el *gesto*, dice el compositor, carece de manipulación por su “carácter primitivo, instantáneo e intuitivo”³⁶ y está en oposición al concepto de *figura*, el cual es completamente manipulable. El *gesto* por sus características es componente básico de la *figura* y que ayuda al análisis e identificación de las estructuras en esta. El *gesto* carece totalmente de profundidad analítica, dimensión temporal y correlación lógica.

A modo de conclusión, Franco Donatoni nos explica la dificultad del análisis de las obras musicales contemporáneas ya que no hay una *homogeneidad* en estilos, teorías y un largo etcétera, sin el peligro de caer en descripciones básicas o parciales:

En este contexto, creo que es más aceptable tener una posición parcial explícita que pueda coexistir con otras posiciones, en lugar de caer en vagas indeterminaciones al tratar de encontrar una homogeneidad comunitaria en el paisaje musical actual. Para una escuela que se identifica con la persona en lugar de con principios generales, la única opción es coexistir en la distinción, debido a la naturaleza "incontornable" del artesanado musical actual, donde la necesidad de reinventarse es constante y no puede ser negada por la moda efímera.³⁷

Además de la influencia de Donatoni, durante sus estudios doctorales en Canadá Vázquez tuvo un acercamiento crucial a la teoría de la música atonal; de hecho, de ese trabajo resultó el libro *Fundamentos teóricos de la música atonal*, donde propone una nueva notación para las operaciones básicas del espacio-a; además, como parte de esta etapa de divulgación, escribió una serie de suplementos teórico-analíticos sobre obras musicales de varios compositores como Mario Lavista (2009), György Ligeti (1997) y Franco Donatoni (2011), por mencionar algunos.

Por otra parte, en *Cuaderno de viaje* hizo una conexión entre su obra teórica-analítica y las ideas de los filósofos Deleuze y Guattari a partir de conceptos como *rizoma*, *arborescencia*, *devenir*, *multiplicidad* o *cuerpo sin órganos*; que encuentran resonancia en la

³⁶ Cori, Luca y Medina, Juan Pablo, *Franco Donatoni: Un retrato a través de las ideas*, 5

³⁷ Donatoni, *Proceso y figura*, 3.

música de Lavista y de otros compositores contemporáneos y posmodernos. Ya se verá en el próximo capítulo que en este contexto cabe también la música de Vázquez, dicho esto no como encasillamiento, sino como vía para explicar su trabajo.

El tercer y último aspecto que caracteriza esta etapa es el de la “mega instrumentación”, concepto que desarrolló en su tesis doctoral en la Universidad de la Columbia Británica de Canadá; y que consiste en tomar dos o más instrumentos de un mismo tipo para crear una *entidad instrumental ampliada* con mayores recursos técnicos que los de un solo instrumento, que además proveen una textura diferente que funciona como una *técnica instrumental*. Un ejemplo casi paradigmático de esta técnica es *Los laberintos del sueño*, una obra para ensamble de cámara dedicada a Juan Carlos Laguna,³⁸ donde el autor conecta los tres aspectos ya mencionados y explicados:

La guitarra juega un rol bastante de solista... ..está escrita en dos pentagramas... ..la guitarra da lugar a una textura de *mega guitarra mixta*, donde las cuerdas: violín, viola y chelo, van extrayendo *pizzicatos* de la textura de la guitarra, no son notas independientes; extrae de la guitarra estos elementos colorísticos³⁹

El autor hace hincapié en la utilización del gesto para crear un diálogo entre el *mega-instrumento guitarra mixta* y la flauta, y señala el juego de intensificaciones en el *mega-instrumento* y los elementos que la conforman pero también una intensificación de la música misma a partir de una serie de elementos, ideas o gestos —que podríamos decir conforman una sección— que conducen a un clímax donde no hay proliferación de los que ya han aparecido, así, el compositor siempre debe cambiar de idea, textura o narrativa.

Su tercera etapa compositiva se basa en su relación colaborativa con el guitarrista japonés Norio Sato y la consecuente interacción con su país y su cultura. Fruto de esta relación de trabajo se publicaron dos discos monográficos con música de Hebert Vázquez: *Bestiario* (2012) y *Pruebas de vida* (2016) con la participación del *Nomad Ensemble* que

³⁸ El ensamble está conformado por flauta, guitarra, violín, viola, violonchelo y xilófono. La obra fue grabada por el ensamble *Ónix* y Juan Carlos Laguna en ONIX ensemble, *Laberintos*, Urtext, 2006.

³⁹ Callejón del ruido, *Un recorrido sonoro a través de mi obra*, 41:32.

dirige el guitarrista nipón. Según comenta Vázquez, en el primer disco *Jabberwock* es la pieza representativa de la etapa de acercamiento a la teoría de conjuntos y la atonalidad; en ella, el flujo musical está definido por “procesos de conjuntos de clases de altura” y que representan “sonoridades”, además de una presencia sutil de la famosa serie de Fibonacci:

Todos los números que tienen que ver con las notas y los silencios, son números de la serie de Fibonacci, pero además hay un conteo silente de la serie de Fibonacci a lo largo de la obra... estuve manejando ciertas operaciones... entre conjuntos para que nunca se escuchara la clase de altura 6 (sol^b)⁴⁰

Esta clase de altura detona eventos especiales dentro de la obra y se escuchan de manera constante dentro de la misma, mientras que el piano, representa la aparición del *Jabberwock* en la narrativa de la obra.

Otro aspecto importante para tomar en cuenta dentro de este periodo es la apertura del compositor a la posmodernidad. Vázquez se define a sí mismo y antes que nada como “oyente al mundo”, a su diversidad de músicas y estilos que conviven dentro de un sistema globalizado, lo que le hace más fácil acceder e interactuar con éste; en ese sentido, la transformación que opera internamente en el compositor es justamente la de asumirse como escucha. Esta diversidad auditiva que va desde el rock y el jazz a la música de la India o sobre todo a la japonesa y sus diferentes expresiones artísticas se hace evidente en *Pruebas de vida*, que gira en torno a la fugacidad de la vida, al duelo, a la muerte y a las pequeñas escenas que conforman el *teatrum mundi*. Una pieza de este disco que ejemplifica este acercamiento multicultural es *Pinturas del mundo flotante: Una lluvia repentina en Shono* escrita para Koto de 21 cuerdas y guitarra; dicha pieza se basa en un grabado de Utagawa Hiroshige⁴¹ donde se aprecian unos campesinos que se ven sorprendidos por una lluvia repentina mientras transitan por su camino.

Es importante subrayar que Vázquez encuentra o busca en diferentes campos artísticos una potencia o deseo que —antes de llamarlo intermedialidad— se puede conceptualizar como *agenciamiento* en el sentido que determina Deleuze, es decir, como una apropiación de *flujos*: “hay líneas de articulación o de *segmentaridad*, estratos,

⁴⁰ Callejón del ruido, *Un recorrido sonoro a través de mi obra*, 54:03.

⁴¹ (Tokio, 1797-1858).

territorialidades; pero también *líneas de fuga*, movimientos de *desterritorialización* y de *desentratificación*.”⁴²

Así, el compositor articula campos de diferente naturaleza que si bien no están tan alejados unos de los otros como en el caso de la pintura y la música, que conviven dentro del espectro artístico; también pueden aparecer teorías en apariencia dispares que convergen en su obra: *multiculturalidad*, *multipluralidad*, *multiciplidad*.⁴³

En conclusión, no es viable tratar de asignar una estructura tan formal a la música de Hebert Vázquez con miras a explicar cómo funciona; más bien habría que tratar de encontrar las conexiones de *agenciamiento* y su carácter *rizomático*⁴⁴ para tratar de saber si se da el proceso poético que a su vez es el chispazo que articula las *líneas de fuga*⁴⁵ de su obra, entendiendo este lado poético como la configuración de dos o más elementos, realidades, músicas o teorías —todos ellos heterogéneos— que confluyen en un nuevo espacio, el intersticio que supone la música de Vázquez.

⁴² Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, 2000. 9-10

⁴³ Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad) Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, 14.

⁴⁴ Ser rizomorfo es producir tallos y filamentos que parecen raíces, o, todavía mejor, que se conectan con ellas al penetrar en el tronco, sin perjuicio de hacer que sirvan para nuevos usos extraños. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, 20.

⁴⁵ Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y tortuosa de n dimensiones, de direcciones quebradas. Conjugar los flujos desterritorializados. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* 17.



Finis gloriae mundi, primera parte de los *Jeroglíficos de las postrimerías*
Juan de Valdés Leal

2. *Vanitas*: claroscuro hecho con cuerdas

Después de la revisión somera de los elementos esenciales de la *Vanitas*; del sucinto análisis de los *Jeroglíficos de las Postrimerías* y del texto de las *Lamentaciones*; y habiendo repasado los datos biográficos más relevantes de Hebert Vázquez, especialmente los que están relacionados con su formación y con la configuración de su pensamiento creativo, es posible abordar la obra que es objeto de estudio de esta tesis de una manera más informada y sobre todo analizarla con herramientas más adecuadas desde mi perspectiva, siempre con miras a lograr una interpretación más expresiva y menos mecánica, que es un problema habitual en la ejecución de música contemporánea con un lenguaje alejado de la técnica convencional.

2.1. ¿Quién? ¿cómo? ¿cuándo? ¿dónde?

Vanitas es una obra para guitarra y cuarteto de cuerdas escrita por Hebert Vázquez entre 2009 y 2010 que consta de tres movimientos intitulados *In ictu oculi*, *De lamentatione* y *Finis gloriae Mundi*. La partitura está dedicada al guitarrista mexicano Juan Carlos Laguna y al Cuarteto Latinoamericano; sin embargo, el estreno de la obra fue realizado por el guitarrista japonés Norio Sato junto con Natsumi Tamai en el violín primero, Tomogana Aoyama en el violín segundo, Kaoru Ohono en la viola y Syoko Fukutomi en el violonchelo —todos ellos integrantes de *Nomad Ensemble*— en un concierto que se llevó a cabo el 3 de abril de 2014 en Matsuyama, Japón, en el marco del *Dogo Nagomi Music Festival*.

Esta música fue grabada por los propios integrantes de *Nomad* en el primer disco dedicado exclusivamente a la música de Hebert Vázquez intitulado *Pruebas de vida* y publicado por *Urtext Digital Classics* en 2016. La partitura de *Vanitas* aún está inédita y su difusión se da a través del dibujo electrónico realizado por el propio compositor.

2.2. Análisis integral de la obra

Como ya se dijo, conocer el contexto de creación de *Vanitas* nos ha permitido consolidar las herramientas necesarias para realizar un análisis integral de la obra que a su vez resulte en una propuesta de interpretación más adecuada y consistente, que vaya más allá de la resolución técnica de los pasajes —que ya de por sí es un reto— para crear un discurso

articulado y convincente para los ejecutantes, pero sobre todo para el público. En este primer apartado, el análisis armónico, rítmico, melódico y estructural está dividido en tres partes que se corresponden con los movimientos de la obra.

In ictu oculi

El primer movimiento de *Vanitas* consta de 215 compases; en esta pieza el cuarteto de cuerdas funciona como una entidad que dialoga de manera antifonal con la guitarra. Si bien la estructura de la pieza es poco convencional, se pueden establecer nueve secciones a partir de la utilización de los diversos elementos armónico-melódicos, así como de los cambios texturales tal como podemos observar en el siguiente esquema:

Estructura de <i>In ictu oculi</i>										
Secciones	A	B	C	D	E	F	G	H	I	Coda
Compases	1-33	34-53	54-87	83-105	106-109	110-120	121-131	132-157	158-197	207-215

La sección A empieza con el *Violoncello*⁴⁶ tocando un *re* y su armónico a la octava como nota pedal en los primeros treinta y tres compases. Es importante señalar que Vázquez utiliza además los pedales figurados como “centros de gravedad” o generadores que van apareciendo en los otros tres instrumentos del cuarteto cada 10 compases; así, en el compás 3 se incorpora el *Violino 2* con un *re* en pedal, en el compás 13 el *Violino 1* con un *la* y en el compás 23 la *Viola* con un *sol*.

A partir de estas notas *tenor* se generan algunos motivos que identifican a cada instrumento pero que guardan cierta relación entre sí y que forman un ciclo que en el caso del primer instrumento en entrar se repetirá tres veces, mientras que en el último sólo se escuchará una vez. Los sonidos que acompañan a la nota central parten de los grados conjuntos que la rodean y se van extendiendo. Así, cuando suenan separadas del pedal por

⁴⁶ Los nombres de los cinco instrumentos se escriben tal como aparecen en la partitura.

una cuarta, quinta, sexta o séptima, crean un color modal, mientras que cuando suenan a una segunda de distancia favorecen la disonancia.

The image displays musical notation for three instruments: Violino 1, Violino 2, and Viola. Each instrument has two staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter notes, eighth notes, sixteenth notes) and melodic lines. Some notes are marked with accents or slurs, indicating specific rhythmic-melodic groupings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Agrupaciones rítmico-melódicas de la sección A

Todos estos materiales se pueden enmarcar en un contexto armónico más amplio; por ejemplo, a partir del *re* que da inicio a la obra como pedal y como primer *ostinato* se puede construir una escala frigia con doble tercera: *re-mi^b-fa-fa[#]-sol-la-si^b-do* que, si bien abona a la indefinición modal, da más espacio al compositor para desarrollar sus ideas. Así, aunque el *ostinato* en *re* se mantiene presente en toda la sección, la adición de los otros *ostinato* en *la* y en *sol* cambian un poco el rumbo y al mismo tiempo sugieren una escala locria/dórica y una eólica/menor armónica, respectivamente.

De manera general debemos resaltar que el compás de cuatro cuartos se mantiene constante desde el principio de la obra y a lo largo de toda esta sección; asimismo, la utilización muy puntual del compositor de recursos expresivos en los diversos materiales musicales que dotan de singularidad cada momento del desarrollo y muy posiblemente nos acerca al concepto de *gestualidad* que hemos abordado en el capítulo anterior.

Con la incorporación del *Violoncello* a la propuesta de los otros instrumentos comienza la sección B puesto que el *tutti* rítmico propone una segunda enunciación de los

motivos muy similar a lo que se ha escuchado hasta el momento. El compositor expone dichos motivos en una progresión melódica por grados conjuntos ascendentes que van *in crescendo* hasta llegar a la nota *la* sobreaguda en el *Violino 1*.

Esto sumado a la nota pedal en *re* se presenta de manera más ordenada rítmica y melódicamente, reforzando la intención *sforzando* que caracteriza este fragmento. Desde el punto de vista armónico, aunque el *re* sigue siendo el centro de gravedad, el material utilizado conforma una nueva escala: *re-mi-fa-fa[#]-sol[#]-la-si-do[#]* que, si bien mantiene la doble tercera, esta vez se puede reconocer como el modo lidio.

En el compás 46 se presenta por primera vez una variante motívica que será muy característica de la sección y que se escuchará constantemente a partir de este punto; esta variante se basa en el intervalo de cuarta (justa, aumentada y enarmonizada). El primer motivo —que enumeraremos por orden de aparición— aparece en la parte de *Viola* y consiste en un tritono *fa-si* que se desplaza en *glissando* a *la^b-re*; para que luego la nota superior “resuelva” a un *mi*; inmediatamente después se invierten las notas (*si-fa*) para conducir con otro *glissando* a la inversión del segundo intervalo (*re-la^b*) con la “resolución” esta vez a *la* natural. El *Violoncello* repite este diseño idéntico, mientras que el *Violino 2* comienza con la inversión del primer intervalo (*fa-si*), y repite el procedimiento de la *Viola*.

De estos dos diseños se desprenden un par versiones extendidas con una especie de apoyatura superior *fa-mi* que observaremos en los dos violines y *sol[#]-la* en los instrumentos graves.

The image contains two musical staves. The left staff is in treble clef and the right staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes with glissando markings. Above each staff, an arrow points to the text 'Versión extendida'. The notes in the treble clef staff are: F4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. The notes in the bass clef staff are: C3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The glissando markings are placed under the notes, indicating a sliding motion between them.

Ejemplo de motivos en *glissando* en *Violino 2* y *Violoncello*

Todos estos motivos serán presentados en canon en el siguiente orden: *Viola*, *Violino II*, *Violoncello* y *Violino I*, construyendo un nuevo *crescendo* de *pianissimo* a *fortissimo* para luego retomar las primeras ideas de la sección B. En esta pequeña *coda* que precede a los motivos con tritonos se sugiere la siguiente nota-centro con un cromatismo en las notas inferiores de los primeros tres instrumentos agudos que apuntan a la nota *si* y ésta a su vez casi como un comportamiento tonal-modal a la nota *mi*, que será el nuevo generador para la siguiente sección. Este mismo motivo se presentará a lo largo del desarrollo, aunque variado y transportado, como sucede en la *Chitarra* en el compás 81.

La sección C comienza con la aparición de la *Chitarra*, quien tiene el rol protagónico, presentando el material melódico que ya se había escuchado en las secciones anteriores, en una textura homofónica donde la voz superior armoniza con una o más notas a la voz baja que tiene la melodía principal. A diferencia de las otras secciones, en ésta el compás cambia casi cada barra sumando o restando un octavo de acuerdo con la extensión del motivo melódico que por otra parte siempre está conformado por estructuras moleculares de dos y tres octavos, como se ve en la siguiente figura:



Ejemplo de estructuras moleculares en la *Chitarra*

La voz *cantabile* tiene como centro de gravedad el *mi* y en el compás de 3/4 se rodea de los grados segundo y séptimo del modo frigio; sin embargo, al final del siguiente compás aparece un *fa*[#] que manifiesta una cierta indefinición modal que se refuerza por la aparición en los dos compases siguientes de dos cromatismos: *la*[#]-*si* que funciona como apoyatura y *re*-*re*[#]-*mi*) que sugiere una especie de sensible para volver al centro de gravedad.

La voz de acompañamiento se construye a partir de las notas *sol* y *si*, a las que se van sumando grados conjuntos cromáticos y diatónicos para formar estructuras triádicas y posteriormente clústeres. A partir del compás 69 el compositor agrega a este material el *glissando* entre intervalos de cuarta y quinta que ya habíamos escuchado al final de la sección

B, primero de un tiempo y cada vez más presente para acumular toda la tensión que se libera en el 77 con los potentes rasgueos que representan el primer punto climático del ensamble.

Este material se convertirá en la señal para delimitar las secciones venideras en el resto de la pieza. Durante los cuatro compases de rasgueos, el cuarteto —que se había mantenido tácito, con excepción del *Violino 2* que tocaba un pedal con nota real y armónico similar al arranque de la obra en el *Violoncello*, sólo que esta vez con el *mi*— hace una variación del motivo en *glissando* pero ahora con intervalos de sexta menor para dar paso a una última repetición de este mismo material en la *Chitarra* que desemboca en la siguiente sección.

La sección D es prácticamente análoga a la anterior, sólo que el nuevo centro de gravedad es la nota *sol*; esta especie de modulación a la tercera menor hacia arriba es muy característica de la armonía modal. La otra diferencia importante es la interrupción de los motivos melódicos por clústeres rasgueados en las seis cuerdas del instrumento para mantener la dinámica esforzada y la tensión acumulada hasta este punto de la pieza. Dichos acordes están basados en una posición fija que combina notas pisadas que se pueden desplazar por el diapasón para mantener el diseño melódico frigio y cuerdas al aire que sirven como punto de fuga.

Asimismo, la nota superior de los acordes rasgueados sugiere una especie de melodía *quasi* gritada que acompaña a la línea principal. Nuevamente, en el compás 88 aparece el motivo *glissando* en la guitarra que desemboca en los consabidos rasgueos y por lo tanto en el final de la sección. La participación del cuarteto en esta sección se limita a mantener la nota *sol* como pedal en los violines, mientras que la viola contrasta con una cuarta justa *fa-si^b*, mientras que el *Violoncello* realiza el pedal figurado que caracterizó a los otros instrumentos de cuerda en la primera sección. En el compás 99 los cinco instrumentos se unen para enunciar el mismo motivo en *glissando* en un nuevo punto climático.

La sección E es muy breve y en ésta el cuarteto reelabora el material de la sección A, pero nuevamente una tercera menor arriba de la sección precedente, es decir en *si^b*. Sin embargo, este material es sólo transicional, puesto que inmediatamente comienza la sección F, donde la *Chitarra* se incorpora nuevamente con el material de la sección C en *mi*. El

acompañamiento del cuarteto es similar al de la sección anterior, pero ahora es el *Violino I* quien tiene el pedal figurado.

La sección G es una reexposición de A y B desde el punto de vista rítmico-melódico. Sin embargo, tal como sucedería en un hipotético *allegro de sonata*, la armonía se transforma y ahora los violines tienen como centro de gravedad el *do*[#] que da origen a una escala en modo mixolidio: *do*[#]-*re*[#]-*mi*- *fa*[#]-*sol*[#]-*la*[#]-*si*; mientras que los instrumentos graves tienen como eje al *sol*[#] en el modo eólico: *sol*[#]-*la*[#]-*si*-*do*[#]-*re*[#]-*mi*- *fa*[#]. Si bien aparece el motivo en *glissando*, esta vez no tiene el carácter tenso de las secciones precedentes y por lo tanto su carácter es más anecdótico que disruptivo.

Esta reexposición continúa en la sección H con tres nuevas narrativas: en la primera de estas (132-139) aparece el motivo a dos voces de la sección C *Chitarra* en *sol* y el característico motivo *glissando* en tritonos. La segunda narrativa (140-146) aprovecha el *la*^b del modo frigio en *sol* como nota común para instalarse ahora en un modo locrio sobre *re*. Así, los acordes de la *Chitarra* tienen tres niveles reconocibles: la voz aguda de acompañamiento con un pedal sobre el tercer grado de la escala; la voz melódica central sobre la nota final del modo; y la voz baja caracterizada por la disonancia que producen el cuarto y quinto grados de la escala ejecutados simultáneamente.

En esta sección aparecen dos materiales rítmicos inéditos que son rasgueos en abanico para la *Chitarra* escritos como *acciacature*. La tercera narrativa (147-157) se asemeja a la anterior pero ahora el modo locrio tiene como nota final *sol*. El material de la *Chitarra* no cambia de manera notoria, pero en los instrumentos de cuerda aparecen por primera vez notas tremoladas que nos remiten a los rasgueos de abanico ya escuchados. Todos estos materiales serán utilizados en la sección final de la pieza.

La sección I sintetiza y reorganiza todos los materiales ya presentados, además de presentar nuevos materiales melódicos en el cuarteto, por lo que se constituye como la sección más compleja de la pieza.



Motivos rítmico-melódicos y estructuras celulares de la *Chitarra*

La figura anterior muestra algunos ejemplos representativos de los motivos de la *Chitarra*: que tienen diversas extensiones y por lo tanto requieren del constante cambio de compás, pero al mismo tiempo tienen varios elementos en común. Por ejemplo, se pueden discernir tres planos sonoros. La voz más baja puede ser una nota repetida o un bordado descendente; en cambio la voz central puede tener saltos melódicos más amplios o modelos escalísticos; mientras que la voz superior siempre es una nota pedal.

Por su parte, los motivos del cuarteto se entrelazan entre sí y van apareciendo de una manera caótica —al menos en apariencia—. Por lo mismo, no es posible reconocer las estructuras modales, puesto que entre tanta densidad están presentes los doce semitonos de la escala cromática y es más difícil aún definir el centro de gravedad, por lo que la guía para el escucha será más bien la organización rítmica, donde se pueden identificar cinco motivos diferentes: a) seis dieciseisavos que se mueven por grados conjuntos o terceras; b) cuatro dieciseisavos con las mismas características; c) dos dieciseisavos en notas repetidas que cierran un conjunto a o b; d) seis octavos con la configuración del motivo en *glissando* y e) un octavo en fabordón. La combinación *quasi* aleatoria de estos motivos le da una carácter único e irrepetible a esta sección.



Ejemplos motivicos del cuarteto en el *Violino I* (sección I)

Antes de dar paso a la *Coda*, en el compás 198 aparece un motivo en la *Chitarra* caracterizado por un tritono que asciende cromáticamente en la voz baja. Poco a poco, el cuarteto se alinea rítmicamente con este nuevo motivo en estructuras de dos y tres octavos. El clímax de este material se da en el compás 206 donde los cinco instrumentos se alinean en un mega acorde tremolado a *tutta forza* que se ve interrumpido súbitamente por el silencio con calderón, el cual sólo mantiene la tensión acumulada para dar paso al motivo en *glissando* centrado en *sol#* y sólo entonces resolver y soltar toda la energía en el mega acorde final que se ejecuta acentuado y *staccato*.

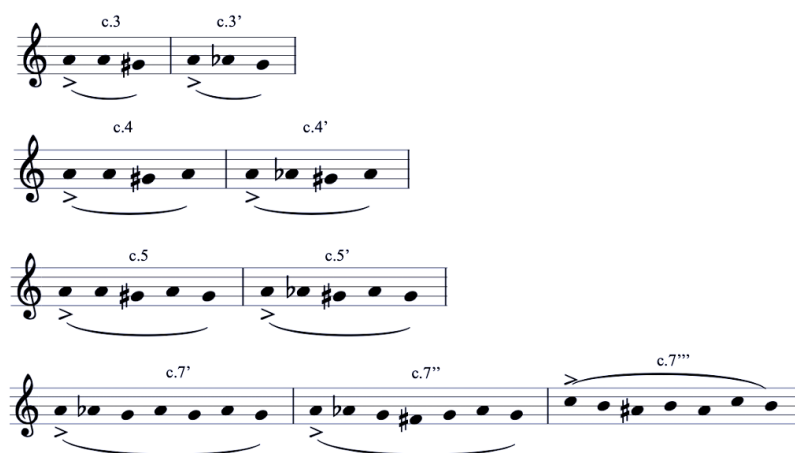
De lamentatione

Este segundo movimiento consta de 134 compases que se dividen en cuatro secciones, cada una más breve que la anterior, como se puede ver en la siguiente tabla:

Estructura <i>De lamentatione</i>				
Secciones	A	B	C	D
Compases	1-43	44-81	82-109	116-134

En la parte de las cuerdas podemos reconocer varios conjuntos de notas que tienen algunos puntos en común: la figura rítmica de octavo, la nota pedal con ligadura de prolongación, la

nota acentuada al principio de cada conjunto, y una ligadura de fraseo que determina su duración:



Secuencias melódicas empleadas en *De Lamentatione*

A dichos conjuntos se les ha asignado un número que corresponde con el número de notas que los conforman para poder clasificarlos e identificarlos a lo largo de la pieza. Los conjuntos 3, 4 y 5 tienen como característica principal que la primera nota se repite (*la-la*); en cambio, los conjuntos 3', 4' y 5' tienen como particularidad que la segunda nota desciende un semitono; curiosamente no hay un conjunto de siete notas que comience con dos notas iguales como sucedió con los otros tres conjuntos, sin embargo, los conjuntos de siete notas tienen más variaciones: C7' tiene tres notas que descienden por semitonos y dos apoyaturas descendentes; C7'' tiene las 4 primeras notas que descienden por semitonos, dos más que ascienden y apoyatura descendente al final; C7''' tiene tres notas que descienden por semitonos, después una nota que asciende y genera una apoyatura para brincar una tercera mayor ascendente que también genera otra apoyatura análoga a las anteriores.

Es importante señalar que la imagen muestra los conjuntos empezando por la nota *la* o *do*; sin embargo, a lo largo de la pieza estas estructuras pueden empezar desde cualquier nota; en ese sentido, para una mejor identificación de los conjuntos se ha colocado en superíndice la nota generadora de cada conjunto c.Xⁿ. Por ejemplo, en los compases 11 a 17 los conjuntos se conforman de manera cíclica e incluso palindrómica —como lo podemos

observar en el *Violino I*—. Al estar las notas tan cerca unas de otras crean una textura sonora para toda la sección A.

Compas 11-17

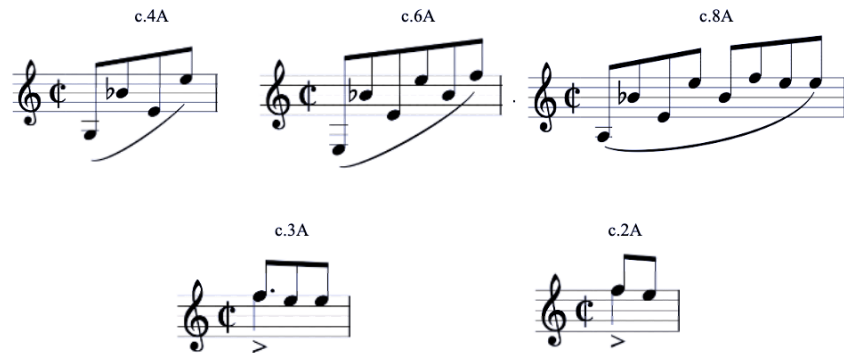
Violín 2 c.5^{la} - c.3^{la} - 5^{la} - 5^{la} - 3^{la} - 5^{la} - 5^{la} - 3^{la} - 5^{la} - 5^{la} - 3^{la} - 5^{la}

Viola c.3^{la} - c.4^{la} - 3^{la} - 5^{la} - 3^{la} - 4^{la} - 3^{la} - 5^{la} - 3^{la} - 4^{la} - 3^{la} - 5^{la} - 3^{la} - 4^{la}

Correspondencias motivicas

En los compases 17-41 se presenta el *Violino I*, conformada por el c.7^{mi} y c.5^{mi} que se van alternando en lo sucesivo hasta el compás 33 donde cambian a c.7^{sol#} y c.5^{fa} para retornar al c.7^{mi} y c.5^{mi} en la última nota del compás 36. El *Violino 2* y la *Viola* también van a cambiar su nota generadora a *mi* y para crear ciclos similares a los de apertura. De hecho, el *Violino 2* estará conformado por el c.5^{mi} y c.3^{mi} con ciclos de tres conjuntos 3-5-3 que cambian su nota generadora hacia *sol* y *sol#*: c.5^{sol} - c.3^{sol#} - c.5^{sol}. Por su parte, la *Viola* retoma su participación con los c.3^{mi}, c.4^{mi} y c.5^{mi} que conforman un ciclo 3-4-3-5 para cambiar a la nota generadora *fa* y regresar a *mi* en los compases señalados anteriormente.

En el caso de la *Chitarra*, el compositor utiliza en los primeros cuatro compases una técnica extendida que consiste en entrecruzar la quinta y sexta cuerdas a la altura del quinto traste para obtener un sonido percusivo parecido a una tarola que será ejecutado simultáneamente con un armónico natural de *la* en la cuarta cuerda. Posteriormente, en los compases 26 a 39 se tocan en el instrumento los siguientes conjuntos:



Ejemplos de pasajes en *De Lamentatione*

Como podemos observar, existen elementos que agrupan las notas de manera similar a lo que hace el cuarteto, aunque con algunas diferencias: el c.4^a, c.6^a y c.8A no tienen una cualidad melódica sino armónica y se van alternando de la siguiente manera: primero el 4A con el 6A, después el primero y dos veces el segundo para terminar con 4A y 3 veces 6A con el último conjunto alargado a 8 notas (c.8A). Inmediatamente después se escuchan los conjuntos 3A y 2A que son presentados en espejo de sus homólogos y se alternarán 3A-2A y 3A-2A-2A y también en una secuencia palindrómica; el compás 39 cierra abruptamente con un rasgueo con las notas del c.6A, para terminar con dos compases de silencio y calderón.

En la parte B aparecen materiales análogos a la sección anterior: en la *Chitarra* se repite la estructura que se formó con los c.4A y c.6A; sin embargo, los conjuntos se han transformado en su forma armónica para sugerir una organización triádica: *la-re[#]-la-do* (c.4A') y *la-re[#]-la-do-la-fa[#]* (c.4A'). Especialmente en el segundo conjunto se forma un acorde simétrico disminuido con séptima menor que da paso en el compás 51 a un rasgueo con las notas de c.4A'. En el compás 67 se retoman los siguientes conjuntos 3A' y 2A' ahora en la nota *mi^b-re*, de la misma manera que los descritos anteriormente —más no necesariamente con el mismo número de ciclos ni en secuencia palindrómica— para terminar con un rasgueo con las notas *mi^b-re- sol-si-mi*.

En el cuarteto tenemos la incorporación del *Violoncello* y también la incorporación del c.4A' y c.6A' en los cuatro instrumentos y un nuevo conjunto c.4A'': *fa[#]-la-fa[#]-la*. Todos

los instrumentos comienzan en el mismo compás que la *Chitarra* y también con *la* como generador. El *Violino 1* alterna c.7^{1a} y c.5^{1a} hasta el compás 51 donde aparece el ciclo c.4^a - c.6A' - c.4A'' para que en el compás 54 retome c.7^{do#} y c.5^{si#}, después en el compás 57 regresa a los c.4A - c.6A' - c.4A'' que se repite un par de veces seguido de nuevo por los primeros conjuntos ahora en la nota *mi*: c.7^{mi} - c.5^{mi}. En el *Violino 2* se reconocen los c.5^{1a} - c.3^{1a} - c.5^{1a} en un ciclo que se ve interrumpido en el compás 51 por el c.4A'' ligado a una figura rítmica de 4 pulsos seguido por el ciclo c.4A- c.6A'- c.4A'' y que cambia a c.5^{do#} - c.3^{do} - c.5^{si}; después se escucha un par de veces el ciclo c.4A - c.6A' - c.4A'' para volver al primer ciclo de la pieza. La *Viola* presenta los ciclos c.3^{1a} - c.4^{1a} - 3^{1a} - c.5^{1a} y para el compás 51 cambia el sentido del ciclo y las notas generadora: 5^{do#} - 3^{do#} - 4^{do} - 3^{do} después el ciclo c.4A- c.6A'- c.4A'' que se repite otra vez más y termina 5^{1a} - 3^{1a} - 4^{1a} - 3^{1a}.

En el *Violoncello* tendremos al inicio el ciclo c.3^{1a} - c.7^{1a}, después el mismo ciclo con los conjuntos A escuchados anteriormente y repetidos un par de veces: c.3^{do#} - c.7^{do}; luego vuelven los conjuntos A y hacia el compás 57 cambiar a c.3^{re} - c.7^{re} y termina con - 3^{fa#} - 7^{fa}. En el compás 69 el cuarteto se alinea a la nota generadora *re* con los mismos ciclos que vimos al inicio de cada instrumento en el compás 44. En el *Violino 1* los ciclos utilizarán las notas *re*, *mi^b* y *fa[#]* con los conjuntos 7', 5' y 7''; en el *Violino 2* con las notas *re*, *mi*, *fa* y *fa[#]* y los conjuntos 5' y 3'; la *Viola* con las notas *re*, *fa* y *fa[#]* con los conjuntos 3', 4' y 5'. En el compás 78 veremos un espaciado de los conjuntos que se aparecen ligados a notas con duración de dos y cuatro pulsos para conducir al final de la sección en el compás 81.

En la parte C (compases 82 a 109) aparecen nuevos conjuntos más cercanos a lo que ya se utilizó en la *Chitarra*, aunque ya sin la ligadura de fraseo que los agrupaba.

Conjuntos de la sección C

La *Chitarra* utiliza los C.9A y 3A' y 2A' —estos dos últimos conformados por las notas *sol-mi* de manera descendente— repitiendo ese orden cinco veces más; hacia la última repetición aparece una versión un poco más larga de los conjuntos de 3 y 2 notas para después cambiar en el compás 95 a C.9A' y nuevos conjuntos de 3 y 2 notas que dibujan una trayectoria cromática descendente de *la* a *sol*; esta secuencia se repite cuatro veces más y en la última repetición se alarga la trayectoria cromática desde *la* hasta *mi^b*. En los compases 81-109 la *Viola* alterna los c.6A' Y c.8A'', mientras los violines tendrán una participación similar entre ellos, con los mismos conjuntos y ciclos ahora generados desde la nota *re* para después cambiar a c.8A'' y C.6A respectivamente.

El *Violoncello* aparece con c.6A'' que en el compás 94 marca una entrada en canon con los demás instrumentos del cuarteto, del más grave al más agudo, a una distancia de dos octavos hasta el compás 106, donde hacen un *trino in crescendo*, para dar paso a los conjuntos de 3 y 2 notas en *tutti*, todos en forma cromática y descendente.

La sección final (D) es análoga a la primera de la obra: comienza en el compás 116 con la *Chitarra* tocando las cuerdas entrecruzadas y marcando los bloques de participación de los instrumentos, donde los violines tocan el *sol* como generador y los otros dos instrumentos repiten los ciclos de la sección A. Ya en el compás 121 aparecen los últimos conjuntos, en indicación de *mormorando* y con notas en armónicos: *si^b* como para los violines y *mi^b* para *Viola* y *Violoncello*.

Finis gloriae Mundi

El tercer movimiento consta de 193 compases y se caracteriza por el ir y venir de estructuras multi-instrumentales donde a veces la *Chitarra* antagoniza con el cuarteto de cuerdas y a veces se integra a éste para formar un discurso único de los cinco participantes. De acuerdo con estas incorporaciones o alternancias de participación, así como con los diversos materiales rítmico-melódicos, la pieza se divide en ocho secciones y una *coda*, de la siguiente manera:

Estructura de <i>Finis gloriae mundi</i>									
Secciones	A	B	C	D	E	F	G	H	Coda
Compases	1-22	23-37	24-57	58-83	84-101	102-122	123-130	131-186	187-193

The image displays three staves of musical notation. The top staff is for Violino 1, the middle for Violino 2, and the bottom for Viola. Each staff shows a sequence of rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The notation includes various accidentals (flats) and dynamic markings. Notably, there are 'gliss.' markings under certain notes in the Violino 1 and Violino 2 staves, indicating glissando effects. The Viola staff shows a more complex rhythmic pattern with some longer note values.

Motivos de la sección A

En la sección A las cuerdas presentan una serie de motivos con características rítmicas y melódicas afines que se van ordenando de manera “aleatoria” y caracterizan a cada uno de los instrumentos. Por ejemplo, los motivos ejecutados por el *Violino 2* desde el compás 1 tienen agrupaciones rítmicas de dos y cuatro dieciseisavos con las notas *sol-si^b* que pueden o no estar acompañados por otro motivo de tres octavos: *do-la-si^b* y un fabordón con una octava de *sol* también en octavos; además, hay un motivo con un doble bordado sobre el *si^b* en *glissando*.

En el compás 12 se suma a este discurso el *Violino 1* con agrupaciones de dieciseisavos de dos, cuatro y seis elementos a partir de las notas *si^b-re*; de manera particular, el motivo de dos dieciseisavos tiene un *sol* sobre el *si^b*. El elemento en común con el material del *Violino 2* es el motivo del doble bordado en *glissando*, pero esta vez sobre el *re*. Cinco compases después se incorpora la *Viola* con motivos de dos y cuatro dieciseisavos sobre las notas *si^b-sol* y nuevamente, en el motivo de dos notas el *si^b* tiene un *re* por encima; además de que el motivo con *glissando* vuelve a bordar al *si^b*. El *Violoncello* aparece sólo en los dos últimos compases de la sección para presentar una suerte de arpeggio sobre las notas *do-mi-fa-sol-si^b*.



Arpeggio del *Violoncello* al final la sección A

Por otra parte, en toda esta primera sección la *Chitarra* presenta una serie de acordes que resumen el material armónico utilizado por el compositor y que puede sintetizarse en una escala eólica de *sol*.



Secuencia de acordes de la *Chitarra* (sección A)

Como se aprecia en la imagen, estos acordes sugieren cierta organización triádica refuerza la idea de armonía modal. Esta progresión se divide en dos bloques de cuatro acordes que parten del mismo origen pero que en la segunda frase amplían el registro para acumular tensión a partir del pedal de *mi*. Dicha tensión se acrecienta cuando en el último acorde aparece el *re*[#] que pareciera fungir como sensible. Esto es muy interesante, porque propone una especie de bi-modalidad donde la *chitarra* tiene como centro de gravedad al *mi* y el cuarteto a al *sol*.

La sección B es completamente diferente a su predecesora, puesto que ahora la *Chitarra* tiene el material melódico mientras que las cuerdas tocan notas largas que sirven como soporte armónico: además, a diferencia de la primera parte donde siempre se mantuvo el compás de 4/4, esta sección tiene cambios de metro casi cada compás. El motivo principal de la *Chitarra* tiene dos voces donde la más grave de ellas toca las notas de la triada disminuida de *mi* con apoyaturas cromáticas ascendentes ocasionales para cada una de las notas de la triada —sugiriendo el modo locrio y el eólico—, mientras que la voz superior va bordando al *mi* con *re*[#] y alternando *fa*[#] y *fa* natural, para reforzar la ambigüedad modal.



Motivo a dos voces de la *Chitarra* (sección B)

El mega-acorde ejecutado por el cuarteto también abona a la bi-modalidad, puesto que propone una escala de *sol* que puede ser al mismo tiempo eólica y dórica. Por momentos, el *Violoncello* elabora algunos motivos melódicos que sugieren un contrapunto con la parte de

Chitarra, pero es innegable el carácter predominantemente armónico del cuarteto como entidad.

La sección C se caracteriza por la aparición de técnicas extendidas en la *Chitarra* — *tappings* con la mano izquierda y percusiones sobre la tapa o sobre las cuerdas— que forman tres estructuras complejas que van metamorfoseando sonido en percusión en diferentes puntos, alternando con motivos melódicos sobre la escala frigia de *mi*.

The image shows two musical staves for guitar. The top staff is in 7/16 and 9/16 time signatures, featuring complex rhythmic patterns with various note values and rests. The bottom staff is in 7/16 and 9/16 time signatures, showing a simpler rhythmic structure. Arrows point from the top staff to the bottom staff, indicating specific techniques. The annotations below the bottom staff are: 'Tapping' (three times), 'Rasguo', 'Apagado-percusivo', 'Golpe-pulgar', and 'Slap'. A bracket under the right side of the bottom staff is labeled 'Ejemplo de desarrollo "aleatorio"'. There are also arrows pointing upwards from the top staff, likely indicating fingerings or specific techniques.

Agrupaciones rítmicas y recursos técnicos de la *Chitarra*

Además, todos los instrumentos presentarán una progresión melódica cromática: *mi-fa[#]-sol / mi^b-fa-sol^b*, hasta volver eventualmente a la utilización del material de las dos secciones anteriores, concretamente el motivo a dos voces de la *Chitarra* en la sección B y las agrupaciones rítmicas características de la sección A en el *Violino I*.

En el compás 50 la *Chitarra* presenta una nueva progresión de acordes y las cuerdas reelaboran el material de la sección A, pero ahora de la siguiente manera:

Violino 1

Violino 2

Viola

Reelaboración de los motivos de la sección A

Nuevamente el centro de gravedad es *mi*, como sugiere la organización triádica presentada. Sin embargo, esta sección conlleva una mayor acumulación de tensión con un *crescendo* y una ampliación de registro que lleva la línea melódica de la voz más aguda de la *Chitarra* a un *la* sobreagudo.

La sección D comienza con un motivo en la *Chitarra* tomado de la sección B, pero ahora centrado en la nota *si* que irá cambiando de centro de gravedad en los siguientes compases a *fa*[#], *si* y *do*, para volver en el compás 73 al diseño original. Este comportamiento se repite en el *Violino 2* y en la *Viola* hasta que en el ya mencionado compás 73 se alinean todos los ejecutantes para formar nuevamente un mega-instrumento.

The image displays a musical score for five instruments: Chitarra, Violino 1, Violino 2, Violino, and Violoncello. The time signature is 14/16. The Chitarra part is written in treble clef and features a unique melodic design where the first five notes are followed by the next five notes in reverse order. The other instruments (Violino 1, Violino 2, Violino, and Violoncello) play the same melodic design in a more traditional forward order. The Violino part is written in bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Diseños en arpeggio y *mega-texturas*

En la imagen anterior se observa el diseño que comienza y termina la sección D y del cual se desprende una serie de variaciones que escucharemos en los cinco instrumentos; se trata de dos motivos de cinco y nueve dieciseisavos respectivamente, que comienzan con una nota grave y desarrollan una especie de arpeggio; para generar un contraste, la *Chitarra* es el único instrumento que presenta estos motivos a la inversa, es decir, nueve y cinco notas. Este diseño será transportado en el compás 79 para dar paso a una nueva parte climática con los rasgueos de la *Chitarra*.

La sección E es una relectura de sección anterior donde veremos en la guitarra un diseño análogo con una voz grave generada en re y un arpeggio más amplio en lo que se refiere a los intervalos, compuesto con las notas sol[#]-do-fa[#]-do que servirá de modelo para el cuarteto en la forma y desarrollo.

El diseño melódico seguirá rítmicamente igual, intercalando los grupos de nueve y cinco notas, sin embargo, en cada compás subsiguiente tendremos una nota que cambia de

manera ascendente, ya sea en la voz grave o en el arpeggio, y que desemboca en un rasgueo que marca otra serie de acordes rasgueados como hemos visto anteriormente.

Por su parte, los instrumentos del cuarteto se irán incorporando a partir del compás 84 en este orden: *Viola*, *Violino 1*, *Violino 2* y *Violoncello*, con agrupaciones de 4 y 5 dieciseisavos con un comportamiento similar al de la *Chitarra* hasta el compás 92, donde se da una desarticulación por la irrupción de intervalos de sexta mayor y menor tal como en la sección anterior.

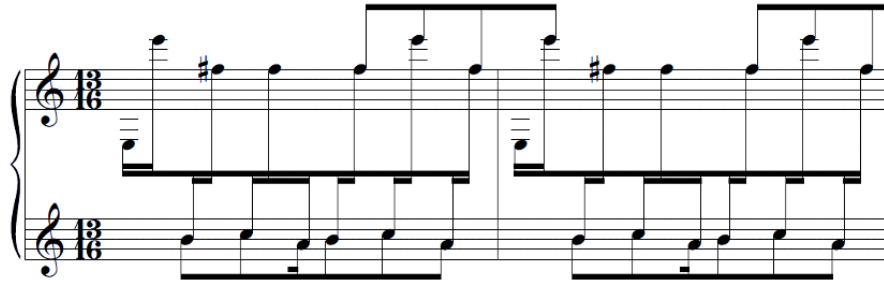
En el compás 94, la *Chitarra* presenta un acorde de séptima disminuida en inversión acompañado de un pedal conformado por las dos cuerdas más graves de la guitarra al aire, las cuales están escritas en un pentagrama aparte para diferenciar su estatismo con el desplazamiento del acorde a lo largo del diapasón, el cual se da en *glissando*. Mientras tanto, el cuarteto responde con las estructuras en conjunto de las primeras agrupaciones y los intervalos de sexta para después alinearse con las sextas mayores en *glissando* hasta llegar al compás 101, donde la *Chitarra* comienza a hacer un grupo de percusiones y las cuerdas hacen *pizzicatti allà Bártok*.

The diagram illustrates the rhythmic correspondence between the guitar and Violino I. On the left, the guitar part is shown in two staves. The first staff contains a sequence of chords, and the second staff contains a pedal point. The Violino I part is shown in a single staff, with a bracket indicating a section of music that corresponds to the guitar's first staff. The notation includes various time signatures and dynamic markings like 'p'.

Correspondencia rítmica entre *Chitarra* y cuarteto (parte de *Violino*)

La parte F configura una nueva narrativa con una serie de motivos bien definidos y constantes. En esta sección es especialmente útil que la parte de *Chitarra* esté escrita en dos pentagramas, pues esto clarifica las tres dimensiones de su discurso.

Sección F



Fragmento de la *Chitarra* (compas 102)

Por una parte tenemos el *mi* de la sexta cuerda que marca el inicio de cada compás; además, el pedal figurado en la voz superior, conformado por un intervalo de séptima menor descendente que se presenta con un ritmo sincopado; y especialmente, en el pentagrama inferior podemos observar la línea melódica en registro central que nos remite a la parte final de la sección anterior, usando como centro de gravedad la nota *si*.

Este conjunto de sonidos irá transformándose cíclicamente cada dos compases con el desplazamiento descendente sistemático de la posición fija de la mano que al llegar a la primera posición deriva en un acorde rasgueado de las cuerdas abiertas con excepción de la quinta, que es un *la#* que sugiere el modo lidio.



Relectura estructural del cuarteto

El cuarteto en conjunto tiene un discurso muy similar al de la *Chitarra* con la adición de un elemento “contaminante” en el *Violino 2* que consiste en notas arpegiadas en *staccato*; hasta que en el compás 121 tenemos un nuevo *flashback* de las secciones A y E en las cuerdas graves.

En el compás 123 comienza la parte G con la aparición del motivo que antes había propuesto el *Violoncello* esta vez en canon y conformado por las notas *mi-sol[#]-la-si-re*; tres compases después los cuatro instrumentos se alinean en un motivo isócrono que plantea una cierta ambigüedad modal por la alternancia de las notas *sol[#]-mi-sol-mi* que en este contexto parecieran dibujar una triada mayor y una menor. Este material se corta de golpe en el compás 130 con un acorde *sforzando*.

En contraste, la sección H empieza con la *Chitarra* sola haciendo el motivo a dos voces de la sección B aderezado con elementos disruptivos basados en las diversas técnicas extendidas ya propuestas anteriormente. A partir del compás 136 podemos observar que los patrones rítmicos se van intercalando de manera “aleatoria”.

Tipos de compases y patrones rítmicos

Rasguco
Slap
Tapping
 Golpe-
Pulgar
Tapping
 Slap
Tapping

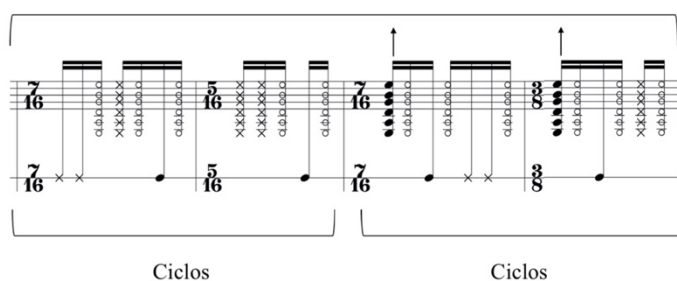
Elementos y recursos técnicos constitutivos de la *Chitarra* (sección H)

En el compás 148 los cinco instrumentos se vuelven a convertir en uno solo para presentar un acorde por cuartas que en las cuerdas repartido equitativamente y en la *Chitarra* va rasgueado alternando tres cuerdas al aire con una posición fija de la mano izquierda, la cual se irá moviendo ascendentemente hasta el compás 167 para luego descender y alternarse nuevamente con los recursos percusivos que hemos venido escuchando.



Ejemplo de desplazamiento, desarrollo y retorno del motivo rasgueado

Ejemplos de patrones rítmicos (compases 174-184)



Reconfiguración de patrones y agrupaciones

En este punto, el cuarteto hace un material análogo al de la *Chitarra*, con notas en *pizzicato* y con *Bártoks* que refuerzan la tensión y la dirigen hacia el final de la obra. En el compás 186 aparece un silencio abrupto que funciona como elemento dramático, para dar paso a la *coda* donde la *Chitarra* retoma la primera parte del motivo característico de la parte B y el cuarteto retoma varios de los materiales de la pieza, pero esta vez en armónicos, lo que le confiere un carácter espectral a su discurso. Esta sección vuelve a ser interrumpida abruptamente, esta vez por tres *pizzicati* *Bártok* en la guitarra que dan paso al último motivo *deciso*, el cual desemboca en una triada menor de *mi* hecha en *fortissimo* y en un ataque seco por el mega-instrumento.

2.3. Reflexiones desde la Estética

En su libro *Cuaderno de Viaje* (2009) Hebert Vázquez hace un meticuloso análisis de dos obras compuestas por Mario Lavista: *Simurg* y de *Ficciones*; en el texto, Vázquez expone varias de las ideas de Deleuze y Guattari, así como sus conceptos más conocidos —*rizoma*, *arborescencia*, *cuerpo sin órganos*, *territorialización* y *desterritorialización*— para formar un

marco teórico que afortunadamente nos servirá ahora para proponer algunas reflexiones acerca de *Vanitas*.

Además, en su artículo *Rizoma y gestualidad en la música atonal* (2005) Vázquez tiende un puente entre las ideas de Deleuze-Guattari y los postulados del compositor italiano Franco Donatoni; y los ejemplifica con una serie de análisis de piezas atonales de diversos autores, incluida música propia. En el texto, el autor cuestiona el pensamiento *jerárquico* y *centralizador* del método cartesiano que ha servido y sigue sirviendo de sustento para muchas de las ideologías occidentales que suelen hacer una división entre el ser humano y la naturaleza, y que encarnan estilos de vida enfocados casi por completo en un pensamiento racional que dicta formas, genealogías, *arborescencias*, conductas y corrientes estéticas y/o políticas o sociales.

Desde esta perspectiva, el compositor hace una analogía con la teoría y el análisis musical occidental en el que percibe un arraigo de esta visión dicotómica en la forma de pensar, de hacer, de vivir y de crear. En la música, tanto la tonalidad como la atonalidad representan un sistema —*un férreo control del flujo musical* en las propias palabras del autor— que a su vez deriva en el concepto de *lenguaje musical* para conformar una manera de analizar la música desde la lingüística, con sus simetrías y asimetrías, con sus símbolos, estructuras y formas, que como ya se dijo, son el resultado de una idiosincrasia.

En el momento en que esta visión ha sido rebasada y en un contexto posmoderno que cuestiona la música como lenguaje, resulta difícil abordar la música académica contemporánea dada la estrechez de sus conceptos que no encuentran una gran resonancia en el quehacer actual. Esto no niega el valor que llegaron a tener, ni los minimiza; más bien los ubica en una evolución genealógica y los deconstruye para dotarlos de dimensión y abrir con ellos una visión pluricultural del ejercicio musical desde un sentido rizomático que considera la música como la vida misma, independientemente de lo que esto signifique.

La filosofía es un acto de creación, dentro del cual se conectan el pensamiento y la vida, el concepto filosófico expresa las fuerzas vitales, en ese sentido la tarea de la filosofía no es sólo la creación de conceptos sino la creación de estilos de pensamiento que a su vez se encarnan en estilos de vida.⁴⁷

El concepto de *Rizoma* fue desarrollado por Deleuze y Guattari en su libro de 1988 intitulado *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, y se basa en la figura de un tallo subterráneo que se diferencia de las raíces y raicillas en las que se puede observar una subordinación jerárquica, mientras que en el rizoma no existe esta jerarquización, sino que hay multiplicidad y dimensionalidad como se observa en los bulbos o en los tubérculos; sin descartar, por supuesto que alguna raíz o raicilla que podría ser considerada rizomorfa.

Los autores señalan que también las madrigueras funcionan de manera dimensional o multifuncional como hábitat, guarida, provisión, desplazamiento, o incluso “cuando las ratas corren unas por encima de otras”.⁴⁸ Este concepto tiene a su vez una serie de *caracteres generales* que nos ayudan entender su complejidad intrínseca y que pueden resumirse dentro de los 6 principios del rizoma:

Primer y segundo principios de rizoma: Conexión y Heterogeneidad

Los dos primeros principios del *rizoma* sostienen que cualquier punto dentro de éste puede ser conectado con cualquier otro y, de hecho, debe ser conectado. Así, el *rizoma* es una red en constante expansión que une eslabones semióticos, organizaciones de poder y circunstancias relacionadas con diferentes ámbitos, como las artes, las ciencias y las luchas sociales.

Un eslabón semiótico es comparable a un tubérculo que une diferentes tipos de actos, incluyendo no solo aquellos relacionados con el lenguaje, sino también aquellos que tienen que ver con la percepción, la mímica, los gestos y el pensamiento. En otras palabras, no existe una lengua universal en sí misma, sino que hay una variedad de dialectos, patois, argots y lenguajes especializados.⁴⁹

⁴⁷ Sonia Rangel, *Líneas de fuga: Resonancia y variación en la filosofía de Gilles Deleuze*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, 2.

⁴⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2004), 13.

⁴⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2004), 13.

Tercer principio: Multiplicidad

El tercer principio del rizoma establece que sólo al considerar lo múltiple como una entidad en sí misma -una multiplicidad- se puede romper la relación con la noción de Uno, ya sea como sujeto u objeto, como una realidad natural o espiritual, como imagen o mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y desafían las supuestas multiplicidades jerárquicas y arborescentes; la multiplicidad se reconoce como una entidad en sí misma, no como una derivación o una subordinación del Uno:

Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad)⁵⁰

Así nos conecta al concepto de agenciamiento, proceso por el cual una multiplicidad aumenta en dimensiones y por lo tanto, cambia su naturaleza a medida que se establecen más conexiones. A diferencia de una estructura jerárquica, como un árbol o una raíz, el *rizoma* no cuenta con puntos o posiciones fijas. En su lugar, solo existen líneas de conexión que permiten la expansión y evolución del agenciamiento. Es decir, el *rizoma* no se conforma con una estructura preestablecida, sino que está en constante cambio y crecimiento.

Las *multiplicidades* llenan y ocupan todas las dimensiones que aumentan a medida que se establecen conexiones en ellas. Estas *multiplicidades* están definidas por su relación con el exterior, a través de la línea abstracta de fuga o desterritorialización que les permite cambiar de naturaleza al conectarse con otras multiplicidades. A diferencia de “entidades” con significado o subjetividad, las multiplicidades son “asignificantes” y “asubjetivas”, por lo tanto su existencia no se relaciona con el significado o la subjetividad, sino con su relación con otras multiplicidades.⁵¹

Cuarto principio: Ruptura de asignificante

A diferencia de las estructuras jerárquicas que pueden ser interrumpidas por cortes significativos que separan sus partes, el *rizoma* puede ser roto o interrumpido en cualquier

⁵⁰ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 14

⁵¹ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 14-15

punto, pero siempre tiene la capacidad de volver a empezar a través de alguna de sus líneas y en relación con otras. El *rizoma* no depende de una estructura jerárquica que lo sostenga, sino que tiene la capacidad de reconfigurarse y recomenzar a través de sus múltiples conexiones y líneas. Por lo tanto, cualquier ruptura o interrupción no es necesariamente una limitación o un fin, sino que puede ser vista como una oportunidad para que el rizoma pueda expandirse de diferentes maneras.

Todo *rizoma* tiene *líneas de segmentaridad* que definen su estructura y organización, tales como la *estratificación*, *territorialización*, *significado* y *atribución*. Sin embargo, también hay líneas de *desterritorialización* en el *rizoma*, a través de las cuales escapa constantemente de esas estructuras y significados preestablecidos. Estas líneas de *desterritorialización* permiten al rizoma cambiar y desenvolverse, expandiéndose y reconfigurándose constantemente. Por lo tanto, el rizoma no es un sistema cerrado y fijo, sino que siempre está en movimiento y en constante cambio.

... No hay imitación y semejanza, sino surgimiento, a partir de series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno... Hacemos rizoma con nuestros virus o más bien nuestros virus nos obligan a hacer rizoma con otros animales... “La embriaguez como corrupción triunfal de la planta en nosotros” ...Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de *n* dimensiones, de direcciones quebradas. conjugar los flujos desterritorializados.⁵²

Quinto y Sexto principio: Cartografía y Calcomanía

Un *rizoma* no se ajusta a ningún modelo estructural o generativo preconcebido, por lo tanto, es independiente de cualquier idea de eje genético o estructura profunda. Un eje genético se refiere a una unidad objetiva a partir de la cual se organizan etapas sucesivas, mientras que una estructura profunda se asemeja a una serie cuya base se puede descomponer en constituyentes inmediatos, pero la unidad del producto se encuentra en otra dimensión transformacional y subjetiva.

⁵² Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 16-17.

En contraste, la lógica del árbol se basa en la reproducción y copia exacta de un modelo preexistente. El *rizoma*, por otro lado, es un sistema no jerárquico y no estructurado, que se desarrolla y cambia a través de conexiones múltiples y complejas. En resumen, el rizoma se aleja de cualquier modelo estructural o generativo fijo, para abrazar una lógica abierta, fluida y no jerárquica.

La lógica del árbol es una lógica de calco y reproducción... Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real...⁵³

El mapa es flexible y se puede modificar en todas sus dimensiones. Puede ser desmontado, alterado y adaptarse a diferentes configuraciones; puede ser iniciado por individuos, grupos o formaciones sociales, se manifiesta con un dibujo en una pared, como una obra de arte, construirlo como una acción política o como una meditación.

Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamientos, y los estratos de reserva o de hábitat...⁵⁴

El calco ha convertido el mapa en una imagen y ha transformado el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado y neutralizado las múltiples posibilidades según sus propios *ejes de significación*. Ha generado y estructurado el rizoma y, aunque cree estar reproduciendo algo diferente, en realidad solo se está reproduciendo a sí mismo.

El calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma. Cuando un rizoma está bloqueado, arborificado, ya no hay nada que hacer, el deseo no pasa pues el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente⁵⁵

Una vez conocidos estos *caracteres generales* del *rizoma* podemos decir que en *Vanitas* existe una conexión que abarca varias dimensiones; a nivel general, podemos considerar la pintura y la música como artes que funcionan como *líneas de fuga* generales, y que corren

⁵³ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 17.

⁵⁴ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 18

⁵⁵ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 19

paralelas a visiones históricas éticas, morales y filosóficas de la vida o de la muerte. Por otra parte, en una dimensión diferente y en referencia a los diferentes sistemas musicales tenemos tres líneas más: la tonalidad, la modalidad y la atonalidad. Todo esto puede sustentarse en las ideas de Sonia Rangel:

El rizoma está construido por puras líneas de fuga, líneas creadoras que forman una red-virtual. El pensamiento rizomático opera con los principios del montaje cinematográfico, conjunto de planos y mesetas (*plateaux*) virtualmente conectables de múltiples formas. Multiplicidad de conexión que según el número que establece dará lugar a un número de dimensiones.⁵⁶

El *agenciamiento* de estas *líneas de fuga* se manifiesta en rizomas y mesetas pues “A través de los agenciamientos la materia y la forma producen nuevas relaciones expresivas, lo material deja de ser contenido para devenir material de expresión así como la forma deja de dar contención a las fuerzas del caos para devenir un ensamble de fuerzas de la tierra, dando lugar a nuevas relaciones con el mundo y con la vida.”,⁵⁷ el intersticio entre *sistemas pivotaes* que se manifiestan en *plateaux* y que son *continuums* de intensidad “poblados de *heccéités*”:

Seres de fuga que son modos de individuación, no de subjetivación, ensamble de relaciones de velocidad y lentitud, sin principio ni fin, sin origen ni destino, que están siempre en medio, sin hacer puntos, solo líneas rizomáticas: experimentales.⁵⁸

Todas estas individuaciones materiales e inmateriales se conectan con el compositor y su música para conformar *conglomerados gestuales*, donde el gesto es una unidad única que actúa como “una estructura profunda”,⁵⁹ y donde el conjunto de gestos son *territorializados* y *reterritorializados*⁶⁰ para su comprensión, es decir, serán organizados para generarles una referencia que haga posible su identificación; con esto, dotan de coherencia y de continuidad, además de dar una forma compleja a la obra musical, al flujo musical

⁵⁶ Rangel, *Líneas de fuga*, 38.

⁵⁷ Rangel, *Líneas de fuga*, 88.

⁵⁸ Rangel, *Líneas de fuga*, 92.

⁵⁹ Hebert Vázquez, “Rizoma y Gestualidad en la música atonal”, en *Pauta* 95, 2005, 72.

⁶⁰ Vázquez, “Rizoma y Gestualidad”, 74.

Los gestos en *Vanitas* actúan de manera *rizomática* ya que pueden provenir de o generar uno o varios de los principios antes citados como *multiplicidad*, *conexión*, *heterogeneidad*, etc. De esta manera, la obra puede ser explicada a partir de las relaciones gestuales que discurren en cada uno de sus movimientos e incluso relacionar algunos procedimientos afines en las tres partes que la conforman.

En ese sentido, podríamos decir que la música de Vázquez opera también como una especie de montaje cinematográfico donde se puede percibir una narrativa —en este caso, musical más que visual— conformada por varios planos que acumulan o liberan tensión; la escena sonora se desarrolla hasta llegar a una ebullición auditiva de *conglomerados gestuales* y, cuando ya no hay lugar para más, cambia el encuadre —a veces abruptamente y a veces con una transición más sutil—; y, siguiendo la metáfora, sucede que a través de una especie de *flashback* donde aparece una música ya escuchada, algún *continuum* reconecta, arborece y se reconfigura con la incorporación de otras líneas de fuga para cartografiar nuevos intersticios, junto a nuevos sistemas gestuales o *heccéités*.

Conclusiones

Vanitas de Hebert Vázquez es una obra muy interesante y de impecable factura que sin embargo se circunscribe en una música de carácter académico e incluso erudito con —y hay que decirlo— una circulación limitada debido a la falta de conexión entre los intérpretes y su público.

En ese sentido, una de las razones principales que tuve para estudiar esta obra fue la de intentar consolidar una interpretación objetiva, informada y expresiva que sirviera para tender un puente entre el compositor y las personas que escuchen mi versión de *Vanitas*. Así, esta tesis busca sintetizar las ideas, los conceptos y los recursos sonoros de Vázquez para lograr una manera más clara de comunicar su música.

Una de mis primeras reflexiones al terminar esta investigación resalta la importancia del contexto histórico, filosófico y creativo de una obra, pues es justamente este bagaje el que acerca y conecta, el que hace rizoma con conceptos y estilos, con formas y maneras de vivir, de hacer y de crear; es decir que a través de la obra —y refiriéndonos al *jetztzeit* de Walter Benjamin— leemos el presente con los ojos del pasado; y específicamente hablando de la *Vanitas*, encontramos en esta corriente y en su discurso edificante un genuino sentimiento de ¿preocupación? ¿miedo? ¿lamentación? ¿angustia? sobre ese arcano que representa la muerte.

Considero que las ideas centrales de esta corriente pictórica —concretamente los *Jeroglíficos de las postrimerías*— en conexión con las sentencias del libro de *Las lamentaciones* y la consecuente certeza de la muerte fueron el principal detonante creativo para Hebert Vázquez; sobre todo porque la estética macabra de las pinturas con su toque recargado en los detalles y formas, especialmente sus urdimbres de gusanos y/o urdimbres de lamentaciones de un pueblo castigado por la tragedia encuentran un símil en las *urdimbres sonoras* que caracterizan la obra musical, sobre todo las secciones recargadas de sonidos, timbres, detalles, flujos y puntos de fuga que muchas veces parecieran desbordar algunas secciones de *Vanitas*.

No puedo asegurarlo, pero con esta obra quizá Vázquez quiso construir su propio discurso edificante o cuando menos exponer una reflexión profunda desde su propia concepción estético-sonora de la muerte y el tiempo.

Por otra parte, desde el punto de vista musical encontramos en *Vanitas* los conceptos sonoros más importantes de las etapas formativas del compositor: este “equilibrio precario entre tradición y búsqueda” mucho más patente en el primer y tercer movimientos con la presencia de escalas modales —probablemente como un guiño a la música que estaba en boga durante el auge y desarrollo de la *Vanitas*—; pero también en el segundo movimiento con sus organizaciones tríadicas que enriquecen la narrativa y la equilibran; el uso de consonancias y disonancias congruente con el sistema modal-tonal, el uso de tensiones y distensiones con base en notas-centro o pivote que crean las ya mencionadas *urdimbres sonoras* características de esta pieza que a su vez que crean texturas y mega-texturas con los diferentes elementos del ensamble.

Además, la obra se enmarca perfectamente en la idea de gestualidad concebida por Franco Donatoni —y que en este caso hemos conectado con el concepto de *heccéités* de Deleuze— para conformar *conglomerados gestuales* que a su vez delimitan las secciones de la obra e interconectan las diversas narrativas que fluyen a lo largo de esta. Todo este flujo de información está desplegado en la *mega instrumentación* y sus *entidades instrumentales ampliadas* que Vázquez utiliza como *técnica instrumental* y textural, siendo el final de la obra el ejemplo más claro de la fusión de los cinco instrumentos para crear un solo gesto potente y definitivo.

Debo decir que, aunque hice una revisión de los conceptos elaborados por Vázquez en materia de teoría de conjuntos y música atonal, decidí no basar mi análisis en esta perspectiva por no tener las competencias intelectuales para aportar algo novedoso en ese ámbito. Lo que sí puedo concluir desde el punto de vista técnico e interpretativo, es que una música como esta requiere —además de todo lo ya expuesto— una ejecución precisa de la partitura no sólo de las notas y del ritmo, sino de las articulaciones y los fraseos, además de

las indicaciones dinámicas y agógicas. Todos estos elementos abonan a la multicitada gestualidad que vestirá la música para reforzar su capacidad comunicativa y su expresividad.

Obras de consulta

Libros

- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Biografía Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Oficina tipográfica de Juan Gironés, 1916.
- PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007.
- VÁZQUEZ, Hebert. *Fundamentos teóricos de la música atonal*, México: UNAM, 2006.
- VÁZQUEZ, Hebert. *Cuaderno de viaje: Un posible itinerario analítico en torno a Simurg y Ficciones de Mario Lavista*, México: CONACULTA, 2009.
- VIVES-FERRÁNDIZ, Luis. *Vanitas: Retórica de la mirada*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2011.

Artículos de revistas

- VÁZQUEZ, Hebert. “Rizoma y gestualidad en la música atonal”. *Pauta* 95 (2005), 69-110.
- VÁZQUEZ, Hebert. “Orden y caos en el estudio 1 para piano de Ligeti”. *Pauta* 61 (1997), 71-93.
- VÁZQUEZ, Hebert. “La técnica de relectura de Donatoni: Una breve perspectiva analítica”. *Pauta* 118 (2011), 80-95.

Tesis

- PERUCHA, Luis Esteban. “Entre lo real y lo aparente: la pintura de Vanitas”. Trabajo de Grado. Universidad de La Rioja, 2018.
- PONCE, Juan Carlos. “Metamorfosis de Hebert Vázquez: Una aproximación desde la intermedialidad”. Tesis de Maestría, Facultad de Música de la UNAM, 2020.
- RANGEL, Sonia. “Líneas de fuga: Resonancia y variación en la filosofía de Gilles Deleuze”, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2011.

Recursos electrónicos

- CALLEJÓN DEL RUIDO. “Un recorrido sonoro a través de mi obra”. Facebook,

- <https://www.facebook.com/callejondelruido/videos/473179287010717>, consultado el 3 de Junio 2023.
- CORI, Luca y MEDINA, Juan Pablo, “Franco Donatoni: Un retrato a través de las ideas”. Scribd, <https://es.scribd.com/document/439663147/Franco-Donatoni-Un-Retrato-a-Traves-de-Las-Ideas-Final-22-7-2005>, consultado el 3 de Junio 2023.
- D.G.L., “Juan de Valdés Leal”. Enciclopedia del Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/valdes-leal-juan-de/7c7effac-9bee-467f-ab6b-cc3e8b7e1e4f>, consultado el 3 de Junio 2023.
- DONATONI, Franco. “Proceso y figura”. *Spirali. Giornale internazionale di Cultura. Ancora la Poesia*. Anno IV, núm. 33 (septiembre de 1981). Scribd, <https://es.scribd.com/doc/262709821/4-Donatoni-Proceso-y-Figura>, consultado el 3 de Junio 2023.
- LAVISTA, Mario, *et al.*, “Setenta años de música. Una charla sobre la composición en México”. Tierra Adentro, <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/setenta-anos-de-musica-una-charla-sobre-la-composicion-en-mexico/>, consultado el 3 de Junio 2023.
- PALAFOX, José Antonio, “Hebert Vázquez: Pruebas de vida”, Música en México, <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/hebert-vazquez-pruebas-vida/> consultado el 31 de diciembre de 2022.
- SÁNCHEZ, Alexander, *Las lamentaciones de Jeremías y la reconquista de Talamanca*, archivo PDF, Kañina, Universidad de Costa Rica, 2007.
- VARGAS, Ángel, “Escribir música es un momento de disfrute y de revelación: Hebert Vázquez”, Periódico *La Jornada*, agosto de 2012, p. a13. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2012/08/06/cultura/a13n1cul> consultado el 3 de Junio 2023.
- VÁZQUEZ, Hebert, *Pruebas de vida*, Urtext Digital Classics, 2016 https://www.youtube.com/watch?v=9ZacjiB-q9A&list=OLAK5uy_lhLwmKgUxpbRuS_TuF2JkReWzugCGnFew

Discos

Vázquez, Hebert. *Pruebas de vida*. Nomad Ensemble. Urtext Digital Classics, 2016.

Hebert Vázquez

Vanitas

para guitarra y cuarteto de cuerdas

(2009-2010)

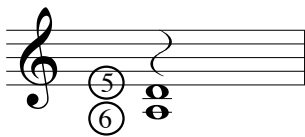
Indicaciones/Symbology

Guitarra/Guitar

Se recomienda la amplificación de la guitarra

Guitar amplification is highly recommended

entrecruzar las dos cuerdas
a la altura de las notas escritas



*intertwine strings at the
level of the written notes*

tapping de mano izquierda

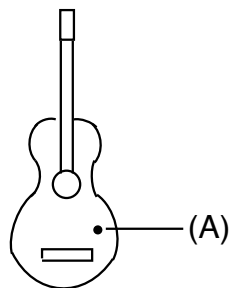


left-hand tapping

percutir la tapa con el
pulgar de la mano derecha
(A)



*tap front of the instrument
with the right hand thumb
(A)*

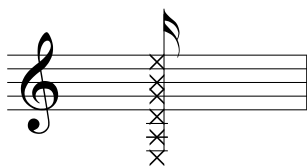


percutir la tapa con los nudillos
de la mano derecha (A)



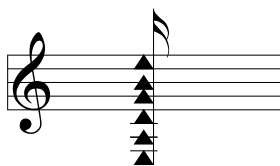
*tap front of the instrument with
the right hand knuckles (A)*

percutir las cuerdas con el pulgar de la mano derecha (*slap*)



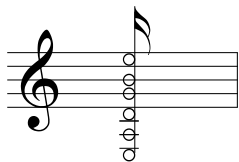
strike the strings with the right hand thumb (slap)

apagar las cuerdas golpeándolas con la palma de la mano derecha (sonido percusivo)

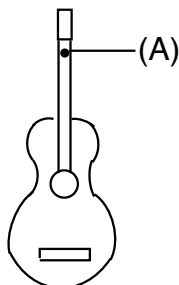


damp the strings by striking them with the right hand palm (percussive sound)

percutir las cuerdas con la palma de la mano derecha en su posición natural (A)



tap the strings with the left hand palm in its natural position (A)



Cuerdas/Strings

cuarto de tono descendente



quarter-tone lower

percutir las cuerdas con la mano derecha de manera que golpeen contra el diapasón



hand slap: the right hand flaps against the strings causing them to strike the fingerboard

a Juan Carlos Laguna y el Cuarteto Latinoamericano

Vanitas

I. in ictu oculi

♩ = 160

Hebert Vázquez

Chitarra

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

f sf

pp f

pp f

p

III c.

II c.

The score is for a five-piece ensemble: Chitarra, Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The music is in common time (C) with a tempo of 160 beats per minute. The Chitarra and Violino 1 parts are mostly rests. Violino 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting in the third measure with dynamics *f* and *sf*. Viola and Violoncello play sustained notes with dynamics *pp* and *f*. The Violoncello part is marked *(III c.)* and *p*. There are also markings *II c.* above the Viola part.

7

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf

pp — *f*

pp — *f*

III c.

II c.



12

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf

f

sf

sf

I c.

pp — *f*

pp

17

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

This musical system covers measures 17 to 21. It features four staves: Vn. 1 (Violin I), Vn. 2 (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). Vn. 1 and Vn. 2 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings of *sf*. Vla. has a melodic line starting in measure 17, with dynamics *f*, *pp*, and *f*. Vc. provides a low-frequency accompaniment with long notes and slurs.



22

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

This musical system covers measures 22 to 26. It features the same four staves as the previous system. Vn. 1 and Vn. 2 continue their rhythmic patterns with accents and *sf* dynamics. Vla. enters in measure 22 with a melodic line, marked *sempre f* and *sf*. Vc. continues its accompaniment with slurs and long notes.

27

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

32

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

37

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

mf sub. sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

mf sub. sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf



42

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sff

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf gliss. gliss. pp

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf gliss. gliss. pp

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf gliss. pp

47

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

pp *p* *mf* *f* *ff*

51

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

f *p*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

I. c. *II. c.*

57

Chit.

Vn. 2

64

Chit.

Vn. 2

70

Chit.

Vn. 2

75

Chit. *gliss.* *p* *p* *p* *p*

Vn. 1 *gliss.* *ff*

Vn. 2 *ff* *gliss.* *gliss.*

Vla. *gliss.* *ff* *gliss.*

Vc. *ff* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

78

Chit. *gliss.* *gliss.* *f*

Vn. 1 *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *sf* *pp*

Vn. 2 *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *sf* *sf* *pp*

Vla. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *sf* *pp*

Vc. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *sf*

82

Chit. *gliss.* *gliss.* ⑤ 0 0 0 ⑤ ⑤ ⑤ ⑤ *sf*

Vn. 1 *fp*

Vn. 2 *fp* *III c.*

Vla. *f* *pp* *f*

Vc. *sf* *mf* *sf*

87

Chit. *sf* *sf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Vn. 1 *pp*

Vn. 2 *pp*

Vla. *pp* *f* *pp* *f*

Vc. *pp*

93

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf

fp

pp

f

sf

The image shows a page of a musical score for five instruments: Chitarrone (Chit.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 93 and spans six measures. The time signature changes from 7/8 to 3/4 and then to 3/4. The Chitarrone part features a melodic line with accents and dynamic markings of *sf*. The Violin 1 and Violin 2 parts play sustained chords with a *fp* dynamic. The Viola part has a melodic line with dynamics of *pp* and *f*. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment with accents and *sf* dynamics. The page number 10 is in the top right corner.

99

Chit. *gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. ff*

Vn. 1 *gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.*
mf f

Vn. 2 *gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.*
p mf f

Vla. *gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.*
p mf f

Vc. *gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.*
p mf f

Musical score for measures 104-108. The score includes parts for Chitarrone (Chit.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Chitarrone part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a long, sustained chord at the end of the section. The string parts (Vn. 1, Vn. 2, Vla., Vc.) are marked with *gliss.* (glissando) and *sf* (sforzando) dynamics. The key signature is B-flat major, and the time signature is common time (C).



Musical score for measures 109-113. The score includes parts for Chitarrone (Chit.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Chitarrone part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets, marked with *f* (forte) and *sf* (sforzando) dynamics. The string parts (Vn. 1, Vn. 2, Vla., Vc.) are marked with *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *fp* (fortissimo-pianissimo) dynamics. The key signature is B-flat major, and the time signature is 2/4.

125

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf *gliss.* *gliss.* *sf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*



129

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

III c.
IV c.
p

134

Chit. *gliss. gliss. gliss. gliss.* 0 0 0
⑤ ④ ④

Vn. 1 *pp* ————— *f*

Vn. 2 *pp* ————— *f*

Vla. *non cresc.*

Vc. *pp* ————— *f*

140

Chit. *p p sim. sf sf* *ñ a m i ñ a m i*

Vn. 1 *pp* ————— *mf* *pp* *I.c.*

Vn. 2 *pp* ————— *mf* *pp*

Vla.

145

Chit. *sf*

Vn. 1 *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Vn. 2 *mf* *pp* *mf* *III c.*

Vla.

Vc. *pp* *mf* *pp* *mf* *I c.*

150

Chit. *sf*

Vn. 1 *pp* *mf*

Vn. 2 *pp* *I c.*

Vla.

Vc. *pp*

156 C III

Chit. Vn. 1 Vn. 2 Vla. Vc.

mf *pp* *pp* *mf* *pp* *Il c.*

161 C V

Chit. Vn. 1 Vn. 2 Vla. Vc.

p *mf* *p* *cresc.* *Il c.* *Il c.* *mf* *p*

C VII

166

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

p *mf* *p*

mf *p cresc.*

f *p* *mf*

mf

Il c.

170

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

mf *p*

f *p* *mf*

p *mf* *p* *mf* *p*

IV c. *III c.* *IV c.* *III c.*

p cresc.

174

Chit. *sf ff sf sf sf sf sf sf*

Vn. 1 *mf ff* pizz.

Vn. 2 *p ff* pizz.

Vla. *ff* sul pont.

Vc. *f ff* pizz.

IV c. III c.

C IX C VII C IX

Detailed description: This page of a musical score, numbered 19, contains five staves for Chitarrone (Chit.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts. The Chitarrone part starts at measure 174 and includes dynamic markings of *sf* and *ff*, with performance directions for accents and breath marks. The Violin 1 and 2 parts include *mf*, *p*, and *ff* dynamics, along with *pizz.* (pizzicato) instructions. The Viola part features *ff* dynamics and *sul pont.* (sul ponticello) instructions. The Violoncello part includes *f* and *ff* dynamics, *pizz.* instructions, and fingering indications for *IV c.* and *III c.*. Above the Chitarrone staff, three sets of fretting diagrams are labeled C IX, C VII, and C IX, with arrows indicating finger positions for various notes.

Musical score for measures 178-182. The score is in 3/4 time and features five staves: Chit., Vn. 1, Vn. 2, Vla., and Vc. The Chit. part includes dynamic markings *sf* and *f*, and is marked with *C VII* and *C VI*. The Vn. 1 part includes *arco*, *p*, *mf*, and *p*. The Vn. 2 part includes *arco*, *p*, and *mf*. The Vla. part includes *m.o.*, *mf*, and *p cresc.*. The Vc. part includes *arco*, *mf*, and *p*. A double bar line is present at the end of measure 182.

Musical score for measures 183-187. The score is in 3/4 time and features five staves: Chit., Vn. 1, Vn. 2, Vla., and Vc. The Chit. part is marked with *C V*. The Vn. 1 part includes *Il c.*, *cresc.*, and *f*. The Vn. 2 part includes *p* and *mf*. The Vla. part includes *f*, *p*, and *mf*. The Vc. part includes *mf*.

187

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

p

mf

mf

I c. *II c.*

p cresc. -----

f

p

191

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

p

mf

p

II c. *f*

mf

p

mf

p

mf

C IV

195

Chit. C IV *sf* *sf* *sf* *p* *p* *p* ④ 0 0

Vn. 1 *p* *mf*

Vn. 2 *mf* *p* *f* *mf*

Vla. *mf* *p* *f*

Vc. *p* *mf* *f* *mf*

199 *sim.*

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

The musical score consists of five staves. The Chitarrone staff (top) begins with a *sim.* marking and features a melodic line with various dynamics including *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *ff*. It includes several upward-pointing arrows above the notes. The Violin 1 staff starts with a *f* dynamic and includes a *pizz.* marking at the end. The Violin 2 staff also starts with a *f* dynamic and includes a *pizz.* marking at the end. The Viola staff begins with a *mf* dynamic and includes a *sul pont.* marking. The Violoncello staff starts with a *f* dynamic and includes a *pizz.* marking at the end. The score is divided into measures by vertical bar lines, with time signatures changing from 3/4 to 2/4 and then to 3/4.

204

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

tutta forza!

arco
sul pont.

tutta forza!

arco
sul pont.

tutta forza!

tutta forza!

arco
sul pont.

tutta forza!

211

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf

p

ff

gliss.

m.o.

mf

p

ff

p

ff

The musical score is for five instruments: Chitarrone (Chit.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time and begins at measure 211. The Chitarrone part starts with a *sf* dynamic and features a series of glissandi (marked *gliss.*) and *m.o.* (mordent) ornaments. The Violin 1 part starts with *mf* and includes *gliss.* and *m.o.* markings. The Violin 2 part starts with *p* and includes *gliss.* and *m.o.* markings. The Viola part starts with *p* and includes *gliss.* and *m.o.* markings. The Violoncello part starts with *p* and includes *gliss.* and *m.o.* markings. The score concludes with a *ff* dynamic for all instruments.

II. De lamentatione

♩ = 108

Chitarra

p

mf

p VII

④ disfrazar el ataque del armónico/
hide the harmonic attack

(l.v.)

Chit.

p

disfrazar el ataque del armónico/
hide the harmonic attack

Vn. 2

pp dolente

Vla.

pp dolente

Vc.

ppp ————— *mf*

14

Chit.

(l.v.)

Vn. 2

Vla.

17

Chit.

disfrazar el ataque del armónico/
hide the harmonic attack

(l.v.)

p

sul pont.
I c.

Vn. 1

II c.
pp dolente

Vn. 2

sul pont.
I c.

II c.

Vla.

Vc.

I c.

ppp ————— *mf*

21

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

apagar/ damp

sul pont.

pp



24

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

pp dolente (l.v. sempre)

27

Chit. ^④ ^②

cresc. poco a poco

Vn. 1

Vn. 2

Vla.



30

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

33

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

f
m.o.

II c.

I c.
cresc.

II c.

I c.
cresc.

cresc.



36

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

f

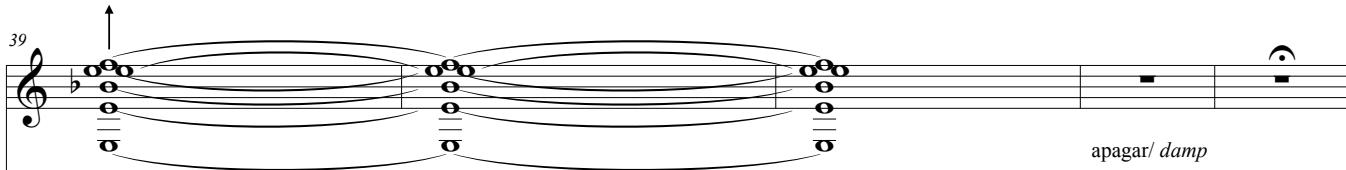
sul pont.
I c.


II c.
sul pont.
I c.


II c.
sul pont.


f

39

Chit.  *apagar/ damp*

Vn. 1  *pp sub.* *ppp*

Vn. 2  *pp sub.* *ppp*

Vla.  *pp sub.* *ppp*

44

Chit.  *pp* *cresc. poco a poco* CV →

Vn. 1  *pp* III c. >

Vn. 2  *pp* III c. >

Vla.  *pp* II c. >

Vc.  *pp* II c. >

II c. (sul pont.)

II c. (sul pont.)

I c. (sul pont.)

sul pont.

I c.

47

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

50

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

f

m.o.

f sub.

m.o.

f sub.

m.o.

II c.

I c.

f sub.

m.o.

f

53

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

f

f

f

I c.

II c.

III c.

II c.

f

57

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

f

f

f

I c.

II c.

f

61

Vn. 1 *I c. sul pont.*

Vn. 2 *f* *II c. fpp* *III c. sul pont. fpp*

Vla. *III c. fpp* *sul pont.*

Vc. *II c. sul pont.* *III c. fpp*



65

Chit. *pp cresc.*

Vn. 1 *ppp*

Vn. 2 *ppp*

Vla. *ppp*

Vc.

68

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

The musical score for measures 68-71 is arranged in five staves. The Chitarrone (Chit.) part is in the top staff, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents (>) and slurs. The Violin 1 (Vn. 1) and Violin 2 (Vn. 2) parts are in the second and third staves, respectively. They play a melodic line with slurs and accents, including fingerings III c. and IV c., and a dynamic marking of *pp*. The Viola (Vla.) part is in the fourth staff, playing a similar melodic line with slurs and accents, including fingerings II c. and III c., and a dynamic marking of *pp*. The Violoncello (Vc.) part is in the bottom staff, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

71

Chit.

f

Vn. 1

m.o.
IV c.

III c.
cresc.

Vn. 2

m.o.
IV c.

III c.
cresc.

Vla.

m.o.
III c.

II c.
cresc.

Vc.

m.o.
III c.

II c.
cresc.

74

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

f

f

f

f



77

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

dim.

dim.

dim.

dim.

81

Chit. *p*

Vn. 1 *pp*

Vn. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

86

Chit. *p sub.*

Vn. 1

Vn. 2

Vla. *p sub.*

Vc.

89

Chit.

Vn. 1 *sul pont.*
sempre pp

Vn. 2 *sul pont.*
sempre pp

Vla.

Vc.

92

Chit.

Vn. 1 *m.o.*
p

Vn. 2 *m.o.*
p

Vla.

Vc. *p sub.*

poco

95

Chit. *mf* *f*

Vn. 1 *poco* *p*

Vn. 2 *poco* *p*

Vla. *poco* *p* *poco*

Vc. *p* *poco*

98

Chit. *mf* *f* *mf* *f*

Vn. 1 *poco* *p* *poco*

Vn. 2 *poco* *p* *poco*

Vla. *p* *poco* *p*

Vc. *p* *poco* *p*

102

Chit. *mf* *f* (3)(2)(3)(2) 0 (3)(2)(3)(2) 0 (3)(2)

Vn. 1 *p* *poco* *p* *tr* (•)

Vn. 2 *p* *poco* *p* *tr*

Vla. *poco* *p* *tr*

Vc. *poco* *p* *tr* (b2)

107 *sul pont.*

Chit.  *cresc.* *ff* *m.o.*

Vn. 1 *f* *I c.* *ff* *sul pont.*

Vn. 2 *f* *II c.* *ff*

Vla. *f* *III c.* *ff* *sul pont.*

Vc. *f* *I c.* *ff* *sul pont.*

II c. *ff*



111

Chit. *apagar/ damp*

Vn. 1 *ppp*

Vn. 2 *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

116

Chit. *p*

Vn. 1 *mf*

Vn. 2 *pp non cresc.*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

m.o. IV c.

III c.

IV c.

III c.

120

p VII

Chit. (4) disfrazar el ataque del armónico/
hide the harmonic attack

apagar/ damp (l.v.)

Vn. 1 *pp* mormorando

Vn. 2 *pp* mormorando

Vla. *pp* mormorando

Vc. *pp* mormorando

126

Chit.

p

5 "

disfrazar el ataque del armónico/
hide the harmonic attack

5 "

apagar/ *damp*

(l.v.)

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

ppp

ppp

ppp

ppp

III. Finis gloriae mundi

♩ = 108 - 120

Chitarra

f

Violino 2

pp *p* *mf* *pp*

gliss.

CI

5

Chit.

♯ III

gliss.

Vn. 2

mf *pp* *mf* *pp*

9

Chit.

Vn. 2

gliss.

mf *pp* *mf*

The musical score is divided into three systems. The first system features a guitar (Chitarra) and a second violin (Violino 2). The guitar part begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of ♩ = 108 - 120. The second violin part starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes glissando (*gliss.*) markings. The second system includes a guitar (Chit.) and a second violin (Vn. 2). The guitar part has a fingering of ♯ III and a glissando (*gliss.*) marking. The second violin part continues with dynamics of *mf*, *pp*, *mf*, and *pp*, and includes glissando (*gliss.*) markings. The third system also features a guitar (Chit.) and a second violin (Vn. 2). The guitar part has a glissando (*gliss.*) marking. The second violin part continues with dynamics of *mf*, *pp*, and *mf*, and includes glissando (*gliss.*) markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

12

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

mf

pp

mf

gliss.

gliss.

pp

mf

15

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

CV

pp

p

mf

gliss.

gliss.

pp

mf

mf

gliss.

18

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

gliss.

pp

mf

gliss.

pp

mf

gliss.

pp

mf

21

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

gliss.

pp sub.

mf

gliss.

pp sub.

mf

gliss.

pp sub.

mf

f

sempre f

0 (3) (2)

5

9/16

10/16

9/16

10/16

9/16

10/16

9/16

10/16

9/16

10/16

fp

fp

fp

fp

fp

24

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

28

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

32

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

37

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

40

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

40 16 5 16 12 16 10 16

40 7 16 5 16 12 16 10 16

40 7 16 5 16 12 16 10 16

40 13 16 5 16 12 16 10 16

40 7 16 5 16 12 16 10 16

pp *mf* *pp* *mf* *p* *gliss.* *tr* *gliss.* *tr* *pp* *mf* *p* *gliss.* *gliss.*



43

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

43 10 7 9 10

43 7 9 10

43 7 9 10

43 13 10 7 9 10

43 7 9 10

0 5 4 6

p *pp* *pp* *pp* *f* *f* *l.c.*

47

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

gliss.

mf

pp

mf

mf

f

pp

mf

51

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

f

pp

mf

f

pp

gliss.

mf

f

p

mf

f

pp

mf

f

pp

mf

gliss.

55

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

gliss.

mf *f* *p* *f* *p* *mf* *f*

f *p* *f* *p* *mf* *f* *p*

f *p* *f* *p* *mf* *f* *p*

f

58

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

0 (4) (3)

0 0

0 0

0 0

(6)

(5) (5)

(5) (5)

(6) (5) (5)

fp

fp

fp

fp

gliss.

poco

poco

poco

poco

61

Chit. 

Vn. 1 

Vn. 2 

Vla. 

Vc. 



65

Chit. 

Vn. 1 

Vn. 2 

Vla. 

Vc. 

69

Chit. *4* *0 0 0* *0 4 3* *0 0 0*

Vn. 1 *poco*

Vn. 2 *poco*

Vla. *poco*

Vc. *poco*



73

Chit. *ff*

Vn. 1 *f* *mf* *f*

Vn. 2 *fp* *mf*

Vla. *f* *p* *mf*

Vc. *f*

76

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

ff

f

ff

f

ff



78

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

80

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

82

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

84

Chit. *f* *ff*

Vn. 1 *sf* *mf* *f*

Vn. 2 *sf* *p* *mf*

Vla. *fp* *mf*

Vc. *sf*



87

Chit.

Vn. 1 *ff*

Vn. 2 *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *ff*

90

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf

sf

sf

sf

sf

sf

Detailed description: This page of a musical score, numbered 59, begins at measure 90. It features five staves: Chitarrone (Chit.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Chitarrone part starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a complex texture of sixteenth-note chords and a long, sustained chordal passage in the final measure. The string parts (Vn. 1, Vn. 2, Vla., Vc.) are written in a similar key and time signature, with Vn. 1 and Vn. 2 in treble clef and Vla. and Vc. in bass clef. All string parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamic markings of *sf* (sforzando) are placed below the string staves in the final measure. The page concludes with a double bar line.

96

Chit.

gliss.

gliss.

gliss.

Vn. 1

sf

sf

gliss. sf

Vn. 2

sf sf

sf

sf gliss. sf

gliss. sf

Vla.

sf

sf

sf gliss. sf

gliss. sf

Vc.

sf

sf gliss. sf

gliss. sf

Detailed description: This page of a musical score, numbered 61, features five staves. The top staff is for Chitarrone (Chit.), with two systems of notation. The first system includes a treble clef staff with a glissando line and a bass clef staff with chords. The second system continues with similar notation, including a section with 'x' marks on the treble staff. Above the Chitarrone staff are several vertical arrows pointing up and down, indicating bowing directions. The lower four staves are for Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), all in bass clef. These staves contain rhythmic patterns with accents and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *gliss.* (glissando). The score is divided into four measures by vertical bar lines.

99

gliss.

a m i

Chit.

Vn. 1

gliss. *sf*

gliss. *sf*

arco sul tasto
col legno battuto

p

Vn. 2

gliss. *sf*

gliss. *sf*

arco sul tasto
col legno battuto

p

Vla.

gliss. *sf*

gliss. *sf*

arco sul tasto
col legno battuto

p

Vc.

gliss. *sf*

gliss. *sf*

arco sul tasto
col legno battuto

p

102

Chit.

mf cantabile

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

106

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

pp
m.o. arco

110

Chit.

Vn. 1 *p cantabile*

Vn. 2 *p*

Vla. *p cantabile*

Vc. *m.o. arco*

pp p pp p

113

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

pp p pp p pp p

116

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

pp p *pp p* *pp p*

119

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

pp p *pp p* *pp mf*

128

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf sf sf sf gliss. sf

sf sf sf sf gliss. sf

sf sf sf sf gliss. sf

sf sf sf sf gliss. sf

9/16



131

Chit.

p a m

9/16



135

Chit.

p a m

9/16

139

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

f

pizz.

143

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

f

pizz.

148

Chit.

gliss.

pizz.

Vn. 1

pizz.

Vn. 2

Vla.

pizz.

Vc.

151

Chit.

Vn. 1

sf

pizz.

Vn. 2

sf

pizz.

Vla.

sf

Vc.

pizz.

156

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

sf

pizz.

gliss.

160

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

164

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

168

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

172

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

pizz.

sf

176

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

pizz.

181

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.



187

Chit.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

pp *p* *mf*

arco *II c.* *III c.*

pp non cresc.

arco *III c.* *II c.*

pp non cresc.

arco *I c.*

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

190

Chit. *f* *ff* *deciso*

Vn. 1 *ff*

Vn. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *pp* *f* *ff*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 74, contains measures 190 through 193. The score is for five instruments: Chitarrone (Chit.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 190 is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern for the Chitarrone, starting with a forte (*f*) dynamic and reaching fortissimo (*ff*) by the end of the measure. The other instruments have simpler accompaniment. Measure 191 is in common time (C), and measure 192 is in 2/4 time. Measure 193 is in 2/4 time and features a decisive (*deciso*) attack for the Chitarrone and fortissimo (*ff*) dynamics for all instruments. Performance markings include hairpins for dynamics and various articulation marks like accents and slurs.