



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música

***Air varié et dialogué* de Antoine de Lhoyer: Propuesta de edición
práctica.**

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciado en Música – Instrumentista (Guitarra)

Presenta

Fernando Rosas González

Asesor de tesis: Mtro. José Luis Segura Maldonado

Ciudad de México, julio 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 profundamente a toda mi familia, pero especialmente y en primer lugar a mis padres, Yolanda y Alfredo, por darme su apoyo y por guiarme con su ejemplo siendo el aliciente para realizar todo lo que hago en el plano personal y profesional. También quiero agradecer a mi hermano Alejandro, quien siempre ha representado para mí un gran amigo y figura de autoridad en mi vida, de igual manera a mi hermanita Paloma, quien solo por existir trae y da felicidad a los demás. También agradezco mucho a mi novia Sofía, a quien admiro mucho, por traer momentos muy bonitos a mi vida.

A mi gran amigo Arturo M. Zanabria, quien me preparó para ingresar a la FaM y que siempre ha sido para mí un ejemplo como músico y como ser humano. También a cada uno de mis grandes amigos del cuarteto Exordio; Edgar Gutiérrez Ángeles, Jesus Esteban Cruz Pérez y Missael Olvera Jiménez, con quienes compartí toda una carrera llena de preciosos momentos, tanto en lo académico como en lo cotidiano; ellos me aportaron muchas cosas importantes y valiosas tanto para la realización de esta tesis como para el montaje del *Air Varié et Dialogué*.

Les agradezco con mucho cariño y admiración a mis profesores de la carrera: Pablo Garibay, Jose Luis Segura, Manuel López, Arturo Valenzuela, Joel Almazán, Victor Flores, Alejandro Escuer, Guillermo Espíndola y Francisco Romero. A todos ustedes, gracias por su pasión, paciencia y dedicación.

A mis queridos amigos de la carrera, la vida y el fútbol: Juan Ángel Bonilla, Alejandro Nava, Manuel Villalobos, Raúl Coello, César Benítez, Pedro Villegas, Luisandro Salcedo, Mayte Serralde, Pablo Balanzario, Daniel Cruz, Mario Eduardo Velázquez, Jorge Vallejo, Carlos Chimal, Gabriela Martínez, Elisa López, Alí Jaramillo, Rebeca Bravo, Brenda Jiménez, César López, Gabriel Sánchez, Francisco Romero, Alejandro Lemus, Nancy Ponce y José María Jiménez con quienes tengo momentos que voy a recordar toda mi vida.

Ciudad de México, julio de 2023

Esta Tesis está dedicada a mi madre Yolanda por su apoyo incondicional en todos los momentos difíciles de mi vida.

Índice general

Agradecimientos	i
Índice general	ii
Introducción	iv
1. El ocaso del clasicismo en la Europa occidental y su repercusión en la guitarra	1
1.1. La sociedad musical de inicios del siglo XIX	1
1.2. Antoine de Lhoyer un guitarrista que empuñó un fusil	4
1.3. El contexto musical de la época de Lhoyer	8
1.4. La práctica editorial en el siglo XIX y su evolución hasta nuestros días	12
2. <i>Air varié et dialogué</i> para cuarteto de guitarras: el inicio de una época	14
2.1. Descripción general de la obra	14
2.2. Análisis integral de la obra	27
2.3. Criterios editoriales de la presente edición	30
Conclusiones	36
Obras de consulta	37
Anexo 1	
<i>Air Varié et Dialogué</i> . Edición (Rosas)	
- Partitura	
- Parte de guitarra 1	
- Parte de guitarra 2	
- Parte de guitarra 3	
- Parte de guitarra 4	

Anexo 2

Air Varié et Dialogué. Edición (Lélu)

- Parte de guitarra 1
- Parte de guitarra 2
- Parte de guitarra 3
- Parte de guitarra 4

Introducción

La práctica de la música de cámara y especialmente la que se hace con guitarra ha ido evolucionando desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también estético y editorial. Así, las dotaciones, la instrumentación y la presentación de las partituras desde donde se lee dicha música se han ido adaptando a los diversos contextos de su práctica, ya sea casera, escolar o profesional.

En los últimos años de mi formación profesional en la Facultad de Música de la UNAM realicé prácticas de música de cámara con mis compañeros del Cuarteto de guitarras Exordio, con quienes abordamos repertorio de diversas épocas, combinando transcripciones de música original para otros instrumentos, con repertorio original para el cuarteto de autores modernos. En un momento dado llegó a nuestras manos *Air Varié et dialogué: for guitar quartet* del compositor francés Antoine de Lhoyer (1768-1852), en su edición moderna publicada por *Orphée Editions*, a cargo de Matanya Ophee. Sin embargo, nuestro profesor nos hizo saber y posteriormente nos compartió imágenes digitales de la edición original publicada por Jean-Baptiste-Pierre Lélú¹ en tiempos de su autor. Al comparar ambas ediciones y darme cuenta de los diversos errores de imprenta, las propuestas de uno y otro editor y el hecho de que la edición moderna está dibujada en partitura, mientras que la edición decimonónica sólo comprende las partes separadas, comencé a cuestionarme las diferencias que supone la práctica editorial, así como sus bondades y deficiencias en cada caso.

Más aún, los integrantes del cuarteto nos dimos cuenta que si bien, Antoine de Lhoyer es conocido por cultivar una instrumentación equilibrada en sus dúos y tríos, en este cuarteto, que por cierto, es la obra más antigua que se conoce para esta dotación, casi todo el discurso melódico y a veces virtuosístico recae en la primera guitarra y en menor medida en la segunda, dejando a las otras dos, meramente como acompañantes. A lo largo de esta tesis veremos que esta disposición era habitual en su tiempo, dado que normalmente un profesor del instrumento podía tocar con uno o más de sus alumnos y por lo tanto recaía en él la mayor carga instrumental, pero evidentemente esto no funciona para un ensamble de cámara de estudiantes profesionales en la actualidad, ni mucho menos para un cuarteto profesional.

¹ Jean-Baptiste-Pierre Lélú fue un compositor y editor de música parisino quien al parecer tuvo amistad y relación laboral con Antoine de Lhoyer y otros guitarristas de la época.

De ahí surgió la idea de proponer para este trabajo académico una edición moderna de la obra donde no sólo se corrigen los errores ya mencionados, sino que se propone una nueva distribución más equitativa de los materiales melódicos entre los cuatro músicos, lo que además de hacer interesante la ejecución, permite una mayor comprensión del discurso musical a través de la espacialización.

Así, en el primer capítulo de esta tesis se concentran algunos párrafos que permiten ubicar al *Air Varié et dialogué* y a su autor, en su contexto histórico, social y artístico, con miras a comprender de mejor manera las características formales y estéticas de la obra. Por otra parte, el segundo capítulo contiene una descripción de las fuentes que sirvieron a la presente edición, el análisis integral de la obra que permitió tomar las decisiones plasmadas en la misma, y por último, los criterios específicos que sirvieron para organizar el trabajo y la presentación de la partitura y las partes separadas de esta música.

Espero que la información vertida en estas páginas invite al lector a conocer más a profundidad la figura de Antoine de Lhoyer, y le permita disfrutar de mejor manera la obra que nos ocupa.

1. El ocaso del clasicismo en la Europa occidental y su repercusión en la guitarra

1.1. La sociedad musical de inicios del siglo XIX

Durante el periodo que hoy conocemos como clasicismo, la sociedad en general estuvo fuertemente influenciada por la Ilustración, movimiento cultural e intelectual que se basó en el pensamiento racional, la recopilación de conocimiento, la utilización del mismo como medio hacia el progreso y el antropocentrismo, por mencionar algunas ideas.

Dicho movimiento cimbró e influenció a la sociedad de la época en casi todos sus ámbitos, siendo uno de ellos el artístico-musical, surgiendo así nuevas formas musicales como la sonata, la serenata, el divertimento, la sinfonía o novedosas formas de danza que se caracterizaron por su claridad en materia de textura, la simetría de sus frases y porque en ellas se dio la consolidación de la tonalidad; todo esto en contraste y rechazo directo al estilo barroco, recargado y excesivo, pues para este momento el objetivo estético era representar la naturalidad y el equilibrio de las cosas. Entre los protagonistas de la composición musical de este periodo están Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Wihelm Friedmann y Carl Phillip Emmanuel Bach, entre otros.

Ya en el clasicismo tardío, es decir, en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, Viena se convirtió en la capital musical de Europa y todas las prácticas que se dieron en ese entorno se diseminaron a otros países, dando paso a una larga lista de compositores que, a partir de diversos cambios sociales y sucesos históricos comenzaron a experimentar e innovar con diversos elementos como la forma musical, la dotación instrumental y la armonía.

Este proceso fue creciendo exponencialmente y unos años después se transformó en lo que hoy se conoce como Romanticismo, el cual se caracterizó principalmente por una exploración más arriesgada de la armonía y la instrumentación, a partir de la exacerbación de los sentidos. Entre otros protagonistas de esta transición podemos contar a Antonio Diabelli, Ludwig van Beethoven y Franz Schubert. No obstante, a pesar de estos cambios radicales en la vida política, social y sobre todo en las artes, especialmente en la música, las estructuras formales que se habían establecido en el Clasicismo como la sinfonía, el concierto, las sonatas o las formas de danza, perduraron y se siguieron utilizando a lo largo del siglo XIX.

Es evidente que la música y el arte estuvieron ligados e influenciados inevitablemente a los sucesos históricos que marcaron esa época: la Revolución Francesa, las Guerras Napoleónicas y el Congreso de Viena; movimientos políticos y bélicos que marcaron a la sociedad europea de esos años. Así, todos estos sucesos están íntimamente relacionados también al devenir de Antoine de Lhoyer quien, como veremos en los siguientes apartados de este capítulo, fue militar gran parte de su vida, llegando incluso a estar activo en combate en momentos de máxima tensión política.

La influencia de estos eventos se manifiesta en el desarrollo y transición que ocurrió en la música durante este clasicismo tardío, que poco a poco se fue transformando en un primer romanticismo de características heroicas e idealistas, siendo uno de los ejemplos más claros de esto Beethoven con su tercera sinfonía, también conocida como “Eroica” que se sabe, fue dedicada a Napoleón, aunque después retiraría dicha dedicatoria al decepcionarse por las intenciones megalomaniacas del militar.

En 1815, tras la derrota de Napoleón, tuvo lugar el Congreso de Viena, donde se buscaba restaurar las fuerzas políticas que controlaban Europa antes de la Revolución Francesa; esto representó para muchos intelectuales y artistas un fracaso de los ideales revolucionarios y en consecuencia, el romanticismo musical también perdió la base de muchos de sus ideales y características heroicas, lo que la fue dirigiendo poco a poco hacia un camino más moderado y más enfocado en la clase burguesa; es decir, un romanticismo más de las tades de salón en las que se privilegiaba el disfrute y el goce estético.

En el ámbito guitarrístico Antoine de Lhoyer fue contemporáneo de guitarristas como Dionisio Aguado, Fernando Sor, Mateo Carcassi, Mauro Giuliani, Johan Kaspar Mertz y Ferdinando Carulli, siendo con este último con quien, según Erick Stenstadvold, tuvo una relación laboral y de amistad más cercana. De hecho, alrededor de 1814 Carulli dedicó sus *Trois solos pour guitare* Op. 76 a Lhoyer, y juntos contribuyeron en la publicación: “*Les sopers de Momus: Frivolous songs and poetry connected to a pleasures of the table*”, una antología de canciones con acompañamiento de guitarra, con textos y melodías de Jean-Baptiste-Pierre Lélou, compositor y editor de música parisino, quien en esos años publicó en su *Journal des Troubadours* algunas de las composiciones de Lhoyer, incluido el *Air Varié et Dialogué* (objeto de estudio de este trabajo); cabe señalar que Ates Orga afirma que ésta

última tuvo una primera edición en *Les journals des troubadours*, fechada entre octubre y diciembre de 1813, que está coeditada por Carulli y Lélú.¹

¹ Tomado de las notas sobre el disco (*About this recording*): Antoine de Lhoyer, *Antoine de Lhoyer (1768-1852): Complete Works for Guitar Trio and Quartet*, interpretado por Jorgen Skogmo, Jens Franke, Oskar Werninge y Tim Pells, grabado del 4 al 6 de julio de 2014, Naxos 8.573575, 2016, compact disc.

1.2 Antoine de Lhoyer: un guitarrista que empuñó un fusil¹

En el caso de la vida de Lhoyer, no hay ninguna fuente biográfica que esté en español, ésta biografía detallada está pensada hacia aquellos músicos interesados en su vida y contexto que por el momento no dispongan de las herramientas para abordar la literatura en lengua inglesa. La mayoría de lo que se sabe de la vida de Lhoyer y en lo que está basada la biografía de Stenstadvold es por cartas y documentos de corte militar.

Antoine de Lhoyer nació el 6 de septiembre de 1768 en Clermont-Ferrand, provincia de Auvergne (ahora departamento de Puy-de-Dôme), Francia. Siendo el tercer hijo del matrimonio conformado por Christophe Thomas Lhoyer y Anne Marie Sedillot. Cuando Antoine tenía diez años murió su padre, dejando a su madre al cuidado de sus cuatro hijos.

Es probable que Lhoyer recibiera sus primeras clases de música desde muy pequeño, puesto que Erik Stenstadvold refiere un inventario detallado de los muebles y pertenencias en el domicilio de la familia Lhoyer donde aparece un clavicordio, de donde se infiere que el joven Antoine creció en un hogar donde la música era parte de lo cotidiano. De hecho, el propio Lhoyer menciona en su correspondencia que la música fue un talento que desarrolló en sus primeros años de vida.

Entre 1789 y 1800, Lhoyer estuvo fuertemente involucrado en los eventos originados por la Revolución Francesa participando con el bando contrarrevolucionario e incluso llegó a trabajar en la guardia del rey; sin embargo, en 1791 dicho cuerpo fue disuelto tras el encarcelamiento de la familia real lo que lo orilló a salir del país de forma clandestina. Lhoyer se trasladó a Koblenz y se unió a la armada del príncipe, una de las principales unidades contrarrevolucionarias organizadas por dos de los hermanos del rey, hasta que en 1792 también se desintegró.

Posteriormente, Lhoyer participó en diferentes unidades militares peleando y sirviendo en contra de la Francia revolucionaria, llegando incluso a ser herido en combate en dos ocasiones, en una de ellas le dejó como consecuencia la pérdida de movilidad de una de sus manos durante tres años. Tras la firma de diversos tratados de paz entre Francia y las otras

¹ Los datos biográficos que conforman este apartado fueron tomados de dos fuentes, en primer lugar y como fuente primaria: Erik Stenstadvold, *Antoine de Lhoyer: The Complete Guitar Duos Vol.2*, (Heidelberg: Chanterelle, 2008); investigación que está basada en su mayoría en documentos militares. En segundo lugar y como fuente secundaria se utilizó: Matanya Opee, *Antoine de Lhoyer: Air Varié et Dialogué for guitar quartet*, (Columbus OH: Orphée, 2003).

naciones de Europa central, cesaron los enfrentamientos militares y en 1800 Francia abrió sus puertas a los exiliados, por lo que Lhoyer decidió retirarse de su carrera militar por un tiempo para dedicarse a una vida más pacífica con la música.

Tras la Revolución Francesa, Hamburgo se convirtió en un centro de migrantes franceses que atrajo a muchos nobles y miembros de la clase *culta*² y con ello a muchos músicos y artistas. Lhoyer se estableció en esa ciudad como guitarrista entre 1800 y 1803, ganándose la vida tocando y enseñando. Los años pasaron y dado que el nuevo régimen no fue derrocado, muchos migrantes aceptaron la nueva situación política para poder volver. Lhoyer intentó varias veces de forma fallida obtener una amnistía para regresar a Francia, y no fue sino hasta que realizó un concierto en beneficio de los pobres en su pueblo natal y tras declarar oficialmente su lealtad al nuevo régimen que le fue concedida dicha amnistía. Sin embargo, antes de recibir los documentos necesarios para regresar a su país, Lhoyer dejó Hamburgo por razones desconocidas y se dirigió a Rusia, donde permaneció entre 1803 y 1812.

Durante el siglo XVIII y principios del XIX la corte imperial rusa tuvo una fuerte inclinación hacia la cultura occidental, puesto que con el Zar Alexander I, la cultura francesa en Rusia llegó a su punto más alto y, a partir de 1801, reclutó a los mejores actores, instrumentistas y cantantes de Europa, particularmente de París, teniendo como consecuencia una gran migración de artistas franceses a San Petersburgo, pues se consideraba que Rusia estaba a la moda. A pesar de que no podemos estar seguros, es posible especular que esta sea la razón del éxodo de Lhoyer, incluso es posible, de acuerdo con Erick Stendstadvold, que haya sido directamente reclutado por algún agente del Zar.

Ya hablando del aspecto musical la guitarra de 5 cuerdas fue un instrumento popular entre las clases altas y nobles de Rusia, incluso en la familia del mismísimo Zar, prueba de esto es que sus hermanas aprendieron a tocar el instrumento. Al parecer la guitarra de 5 cuerdas permaneció vigente en Rusia más tiempo que en el resto de Europa, situación que se vio reflejada en la producción del compositor francés pues todas sus obras, hasta 1813, fueron para este instrumento. Se cree que Lhoyer llegó a tener una posición alta dentro de la corte imperial Rusa, ya que durante los casi diez años que permaneció ahí tuvo un sueldo emitido por la tesorería, recibió por parte de la Zarina dos pensiones bastante significativas y muchas de sus obras fueron dedicadas a miembros de la familia real. Mientras Lhoyer estaba en Rusia su madre murió en Clermont - Ferrand en mayo de 1809. Un año después trató de recuperar

² Stenstadvold utiliza este término refiriéndose probablemente a la clase aristócrata.

los documentos de amnistía que no recogió en Hamburgo para volver a casa; sin embargo, permaneció en Rusia por dos años más y no fue hasta 1812 que llevó a cabo su plan de regresar a su país natal. Para esa época las relaciones franco-rusas eran conflictivas debido al periodo napoleónico y la creciente hostilidad forzó a muchos músicos y artistas con pasado francés a dejar Rusia. Así que al mismo tiempo que las tropas de Napoleón cruzaron la frontera rusa, Lhoyer estaba en camino de regreso a Francia.

A partir de 1812 Lhoyer tuvo muchas actividades relacionadas con la guitarra y la composición, es importante destacar que fue en estos años cuando dejó de lado la guitarra de cinco cuerdas y comenzó a escribir obras para la variante de seis cuerdas. También, alrededor de 1814, tuvo una relación amistosa con Ferdinando Carulli quien le dedicó a Lhoyer su *Trois solos pour guitare*, op. 76 y con quien colaboró en el libro *Les Soupers de Momus*, así mismo Lhoyer también colaboró con Lélú, compositor y editor de música parisino, quien le publicó en su *Journal des troubadours*, varias de sus obras, como fue el caso del *Air Varié et Dialogué: Pour Quatre Guitares*.

Estos años significaron grandes cambios para Francia debido a la forzada abdicación de Napoleón, la monarquía borbónica fue restaurada y la guardia del rey restablecida. Por lo que, Lhoyer se reintegró a su servicio, llegando incluso a ser nombrado caballero. Después, Napoleón recuperó el poder brevemente durante los *cent jours* en 1815, en consecuencia, Lhoyer acompañó a la familia real en su exilio rumbo a Flandes de Gent (ahora Bélgica); sin embargo, ese mismo año regresaron cuando Napoleón fué aprisionado en la isla de St. Helena.

En noviembre de ese año Lhoyer fue suspendido de su servicio activo debido a la reorganización de las guardias causada por restricciones económicas y permaneció en París hasta junio de 1816. Este mismo año, Lhoyer fue nombrado *Major de la place* en la isla de Oléron en la costa oeste; sin embargo, sólo un año después su posición fue abolida debido a recortes económicos, siendo obligado a subsistir con medio sueldo.

En 1820, Lhoyer se estableció en las cercanías del pueblo de Niort, durante estos años contrajo matrimonio con Marie Antoinette Leclerc con quien tuvo cuatro hijos. En este periodo tuvo una fuerte actividad compositiva; sin embargo, su situación económica fue de constante preocupación. A pesar de esto, en 1826 logró ser nombrado con la codiciada posición de *Liutenant du Roi* en la isla de Saint Florent. Unos años después, en 1830 fue

nombrado *Commandant de la place* en Bonifacio cerca del extremo sur de la isla. Quizá debido a que la guitarra perdió popularidad en Europa durante la segunda mitad de la década de 1820 y la primera de 1830 y sumado a que, probablemente, su reciente nombramiento significó ingresos económicos altos, no se conoce música de él que fuera publicada después de 1826.

Para su mala fortuna debido a diversos eventos que llevaron a la abdicación del Rey y a la reorganización de la administración civil y militar, Lhoyer perdió su posición en noviembre de ese mismo año y, en compensación a sus años de servicio, le fue concedida una pequeña pensión anual que solo duraría seis años. En 1831, él y su familia se mudaron a Aix-en-Provence, más adelante en 1836 trató de apelar por una extensión del tiempo de su pensión, pero fue rechazado y a partir del término de la misma Lhoyer dejó de ser responsable de las autoridades militares. A pesar de esto, el compositor no retomó su actividad compositiva, esto pudo deberse según Erick Stenstadvol, a que su estilo de composición, que respondía en su mayoría a ideas del periodo clásico, no encontró camino en las editoriales de esos años o a que simplemente su vena creativa se terminó.

Es poca la información que hay de Lhoyer después de 1836; sin embargo, es probable que en 1848, cuando el compositor tenía 80 años, se haya establecido junto a su familia en la nueva colonia francesa Algeria, en África, cerca de la capital de Alger. Finalmente, Lhoyer falleció en París a la edad de 86 años un sábado 15 de marzo de 1852, enterrado en una fosa común en las cercanías del cementerio de Montparnasse

Podemos decir que, a pesar de ser poco conocido, Lhoyer es uno de los guitarristas más importantes de principios del siglo XIX siendo, en palabras de Erik Stenstadvold, el principal guitarrista - compositor francés de su época. Curiosamente, Lhoyer es mencionado en pocos lugares y muy poca de su música está disponible en ediciones modernas. Las ediciones originales fueron publicadas por diferentes editoriales en Alemania, Rusia y Francia, siendo dispersadas en librerías y colecciones de diferentes países europeos, Rusia y Estados Unidos.



Fig. 1 Firma de Antoine de Lhoyer. Imagen tomada de primavista.free.fr

1.3 El contexto musical de la época de Lhoyer

Como ya se mencionó en la biografía de nuestro compositor, su vida estuvo marcada por el periodo de transición y cambio que significó la Revolución Francesa; sin embargo, otro aspecto transitorio que le tocó vivir a Lhoyer fue el cambio estilístico en la composición que sucedió durante finales del siglo XVIII y principios del XIX, pues coincidió primero temporalmente con compositores del estilo clásico como lo son Mozart, Hydn, Beethoven, entre otros, y después con compositores como Franz Schubert, Hector Berlioz, Frédéric Chopin y Felix Méndelson, que hoy en día son considerados como los primeros románticos.

Resulta fácil pensar que esto influyó en su estilo de composición, pues a pesar de tener un perfil de vida bastante conservador, su producción no fue del todo inmune a los cambios estilísticos que le tocó vivir. Si bien podemos notar formas más pequeñas, estructuras armónicas más simples y texturas más homofónicas en su música temprana, ya en su música tardía encontramos formas más amplias, estructuras armónicas casi románticas, así como texturas más equilibradas. Esto lo podemos ver reflejado en su Sonata Op 12 para guitarra sola que a pesar de ser una obra larga (de casi 20 minutos), está escrita a sólo dos movimientos, su textura en su mayoría son escalas o arpegios y armónicamente tampoco es muy compleja. En contraste, están sus duetos op 31 para guitarra, que se consideran la cúspide de su producción, también son forma sonata pero a tres movimientos, además se nota un mayor equilibrio en la textura del discurso y armónicamente ya responde a algunos criterios románticos.

Su producción musical también está marcada por el cambio que significó componer primero para la guitarra de 5 cuerdas y después para su variante de seis. En la biografía sobre Lhoyer que escribió Erick Stenstadvold, se hace un recuento de la obra del compositor y enfatiza este punto de inflexión dividiendo su producción musical en dos periodos; el primer periodo abarca de 1799 a 1812, tiempo en el que, algunas fuentes afirman, Lhoyer regresa de Rusia y se establece en Francia; a su vez, se caracteriza por ser todas obras para guitarra de cinco cuerdas y por el uso de texturas que en su mayoría son acordes arpegiados y pasajes violinísticos rápidos, generalmente con escalas. Un ejemplo muy claro de esto es la *Grande Sonata* Op. 12.

Dentro de este periodo se encuentran las publicaciones del opus 12 al 27. Primero tenemos las publicadas en Hamburgo (opus 12 a 18a) entre 1799 y 1802, que incluyen una sonata para guitarra sola, dos conjuntos de *romances*, un concierto para guitarra y cuerdas, y cuatro trabajos para guitarra y violín, de los cuales uno está perdido. Después, tenemos las publicaciones de Rusia-San Petersburgo (Op. 18b al 26) entre 1803 y 1812, que incluye tres obras más para guitarra y violín, cinco colecciones de canciones, su primer conjunto de duetos de guitarra y algunos trabajos sin número de opus. Finalmente, tenemos una única publicación en París (opus.27) en el año 1812.

Acercas de su obra más temprana conocida, la *Grande Sonata* opus 12 escrita en 1799, se puede decir que está escrita a dos movimientos, el primero siendo un típico allegro de sonata y el segundo un *Andante con variatione* que, de acuerdo con Stenstadvold, está basado en la popular melodía folklórica austriaca *a Schisserl und a Reindl*. Esta es la única ocasión en que Lhoyer emplea la Forma Sonata clásica en una composición para guitarra sola; sin embargo, Stenstadvold aclara que esto de ninguna manera se debe a que le faltara habilidad como compositor ya que en su música de cámara, así como en sus duetos de guitarra demuestra el dominio que tiene de dicha estructura.

Así mismo, el *Concerto* para guitarra y cuerdas opus 16 publicado en Hamburgo en 1802 también está escrito a la forma italiana, siendo además de las obras más tempranas conocidas para esta dotación instrumental junto con el de Charles Doisy, quien publicó su primer concierto en París, y aproximadamente dos años después publicó el segundo. De igual manera Pierre Porro, compositor radicado en París, publicó sus dos conciertos de guitarra entre 1807 y 1811; sin embargo, hoy en día solo se conoce una obra distinta para esta dotación, que le antecede a la de nuestro compositor: un concierto de Vidal ¹, publicado en París entre 1792 y 1793.

¹ Según Stenstadvold, Vidal probablemente fue maestro de Lhoyer: “...Vidal (who, as we have seen, possibly was Lhoyer’s teacher)...” Stenstadvold, *Antoine de Lhoyer*, p.8

Durante sus años de exilio, Lhoyer decidió componer para dueto de guitarra con violín. Al menos siete obras son conocidas, de las cuales hay tres conjuntos de sonatas con dos o a veces, tres movimientos cada una. También sobreviven cuatro colecciones de *Romances* con acompañamiento de guitarra; dos de estos, de cuando recién había llegado a Hamburgo y dos de cuando estaba en San Petersburgo. En Rusia también publicó arreglos de tres canciones para ópera: *La Nymph du Dnéper* de Stephan Ivanovich Davïdov y una colección perdida de *romances* con acompañamiento de piano.

Se conocen otras dos colecciones adicionales de música instrumental para guitarra de cinco cuerdas: Los *Valzes* opus 23 y los *Exercises* opus 27 para guitarra sola. Stenstadvold hace mención de los *Six Exercises* opus 27, publicados en París a finales de 1812, y afirma que tienen una posición especial entre la obra de Lhoyer, pues fue su último trabajo para guitarra de cinco cuerdas además de ser dedicado a “Son Altesse Imperiale Madame la Grande Duchesse Anne” quien fuera Anna Pavlovna, hermana menor del Zar Alexander, siendo esta la razón por la que Stenstadvold sugiere que pudieron haber sido escritos en Rusia.

Hoy en día esta obra (opus 27) se ha vuelto bastante relevante para los musicólogos interesados en el repertorio de guitarra debido al artículo de Matanya Ophee titulado “Will The Real Mauro Giuliani Please Stand Up?” escrito en 1990 en la revista *Soundboard*, donde se afirma que los *Six Préludes* opus 83 de Mauro Guiliani son un plagio de los *Exercises* opus 27. de Lhoyer, pues según Ophee esta música fue publicada por el compositor francés en París unos cinco años antes de que aparecieran en Viena como los *Six Préludes* de Guiliani. Este artículo causó polémica en el mundo guitarrístico, pues para muchos músicos es difícil aceptar que Guiliani haya plagiado la música de otro compositor menos conocido que él. Según Stenstadvold, más allá de sea cual sea la verdad, toda la evidencia apunta a que el plagio realmente sucedió.

El segundo período abarca desde 1813 a 1826 e incluye los opus 28 a 45 así como algunos trabajos sin número de opus y está marcado por su regreso a París que significó un punto de inflexión en su obra por diversas razones; primero que todo, abandonó la guitarra de cinco cuerdas y adoptó la de seis; segundo, él pone énfasis en una variedad mayor de géneros e instrumentaciones en comparación a su primer periodo; y tercero, el estilo compositivo de Lhoyer se desarrolla aún más, pues los rápidos pasajes violinísticos con escalas y texturas de arpeggios, elementos que eran dominantes en su música más temprana, ahora presentan

equilibrio con elegantes melodías, como es el caso particular de algunos movimientos lentos que cuentan con delicadas melodías cantables de gran belleza.

Son pocas las obras para guitarra sola que se conocen de este segundo periodo: sólo una colección perdida de estudios opus 39, algunos conjuntos de *airs varies*, algunas obras sin número de opus y una colección de divertimentos opus 43. Stenstadvold afirma que esta música para guitarra sola está bien escrita, sin embargo, no está al nivel de sus mejores duetos de guitarra considerados por diversos especialistas, como la obra cumbre de Lhoyer pues, además de su complejidad compositiva, técnica e interpretativa este impresionante corpus constituye más de la mitad de su producción musical total para guitarra de seis cuerdas.

Su música de cámara en este periodo incluye tres tríos para violín o flauta, viola y guitarra, así como dos conjuntos de duetos para guitarra y violín. De acuerdo con Stenstadvold, la música es atractiva, está bien escrita y muestra la familiaridad que tiene el compositor con otros instrumentos más allá de la guitarra, siendo particularmente atractivo su arreglo para violín, viola y guitarra op. 40 sobre una selección de *The Magic Flute* de Mozart que contiene la obertura y doce números, por ejemplo, la famosa aria *Der Vogelfänger bin ich ja*, con la variación de Lhoyer. La música para tres y cuatro guitarras fue bastante inusual a inicios del siglo XIX, esto pese a que Lhoyer escribió dos tríos y un cuarteto. Ambos tríos son obras de varios movimientos y el cuarteto es un Adagio a manera de introducción, un andante como tema principal con sus respectivas variaciones y concluye con un vals.

Air Varié et Dialogué para cuarteto de guitarras es de las obras más tempranas de este segundo periodo de producción y es la muestra incipiente del desarrollo y la depuración de la técnica compositiva de Lhoyer. Tomando en cuenta que estamos ante la obra más antigua que se conoce para esta dotación, y que tampoco se tienen noticias de cuartetos profesionales en ese tiempo, podemos deducir del título mismo de la partitura que se trata de un primer intento por lograr una instrumentación concertante y dialogada, que sin embargo no se logró del todo, puesto que la primera guitarra es quien tiene la mayor parte del protagonismo. De este hecho se deriva la necesidad de hacer la presente edición.

1.4. La práctica editorial en el siglo XIX y su evolución hasta nuestros días.¹

La transición del siglo XVIII al XIX implicó una serie de cambios sociales, políticos y culturales en los distintos países de Europa y América. Quizá los ejemplos más trascendentales son la Ilustración, la Revolución francesa y posteriormente las guerras de independencia de las hasta entonces colonias americanas. En el ámbito musical, como en casi todas las artes, la estética abigarrada del barroco se transformó en una visión mucho más austera y equilibrada inspirada en las culturas clásicas y no tardó mucho en reconfigurar para dar paso a una exacerbación de los sentidos y de las emociones que hoy conocemos como romanticismo. Si bien estos cambios fueron evidentes en la práctica escénica, también se manifestaron en las formas de transmisión de la música en un intento por mejorar y ampliar los canales de circulación del repertorio hacia diferentes entornos geográficos y socioculturales.

Específicamente hablando de la práctica editorial esta globalización implicó que convivieran cada vez más las copias manuscritas hechas con propósitos comerciales con los impresos que para entonces se hacían casi exclusivamente en planchas. Por una parte las ediciones manuscritas tenían la ventaja de la inmediatez, pues cualquier persona podía llegar a las diferentes casas de los amanuenses y solicitar que le copiaran los valeses o las contradanzas o las sonatinas de los muy diversos autores que estaban en boga en ese tiempo, en un solo cuaderno y a precios muy razonables por cada folio elaborado; sin embargo la mayor parte de estos manuscritos se quedaron en posesión de sus dueños o de sus herederos, y en muchas ocasiones están escondidos en armarios o baúles a la espera de ser redescubiertos y reutilizados para darnos a conocer la música de varios de estos compositores que sólo circularon de esta forma. Por otra parte la venta de música impresa era un poco más elitista a lo largo de todo su proceso, porque el compositor tenía que pagar fuertes cantidades de dinero y en muchos casos obtener permisos especiales para publicar sus más recientes creaciones, sin la certeza de que dichos ejemplares se vendieran por completo y así recuperar su inversión, ya no digamos obtener ganancias; esto mismo sucedía con los impresores que no siempre accedían a planchar la música de cualquier compositor por miedo a quedarse con los

¹ La información reflejada en este apartado proviene de entrevistas con mi asesor, el profesor José Luis Segura Maldonado, además de la entrada “editing” del grove music Online y del libro: James Grier, *La edición crítica de Música. Historia, método y práctica*, (Ediciones Akal, Madrid, 2008), Ambos de James Grier

ejemplares en bodega; y desde luego el público consumidor de esta música no siempre podía pagar los altos costos de estos ejemplares; sin embargo a través de la figura del depósito legal los compositores que lograron imprimir su música son por lo general aquellos que han logrado mayor trascendencia y por lo tanto mayor número de ejecuciones.

Ya instalados en el siglo XIX compositores como Johan Kaspar Mertz, Luigi Legnani o el propio Antoine de Lhoyer han encontrado eco para su música en los impresos que lograron publicar y que hoy en día han permitido cada vez más escuchar su música en concierto o la producción de sendas grabaciones. Evidentemente habrá que ir escarbando cada vez más los acervos públicos y privados para completar en la medida de lo posible los catálogos de estos y otros compositores de su tiempo. Es más en el caso de Mertz además de los impresos han aparecido manuscritos de obras que de otra manera seguirían siendo desconocidos, ¿será que un día parezcan manuscritos inéditos de Lhoyer? y hablando de este autor y de nuestro objeto de estudio, es preciso mencionar una versión intermedia de la práctica editorial a la que nos referimos, ya que el *Air Varié* sí circuló como impreso, pero como parte de una publicación periódica denominada *Journaux de chant des Troubadours*, la cual junto con otras afines ponía al alcance del público música novedosa de buena calidad a cambio de una suscripción que normalmente no era muy onerosa.

2. *Air varié et dialogué* para cuarteto de guitarras: el inicio de una época

2.1. Descripción general de la obra

Air Varié et Dialogué es la obra original más antigua que se conserva para cuarteto de guitarras y fue compuesta por Antoine de Lhoyer probablemente antes de octubre de 1813, publicada en las primeras décadas del siglo XIX, pues se tiene evidencia de la colaboración en ese tiempo entre Lhoyer, Lélú, Carulli y un grabador de música que firmaba simplemente como “Joannes”. Existen dos ediciones antiguas del *Air Varié et Dialogué*; de acuerdo con Ates Orga, la primera de ellas fue publicada entre octubre y diciembre 1813 en *Les Journals des Troubadours*, en una coedición de Lélú y Carulli.¹ Sobre la fecha de publicación de la segunda, existe cierta ambigüedad en las fuentes, pues Matanya Ophee afirma que su publicación fue realizada entre 1812, año en que Lhoyer regresó a Francia, y 1817;² mientras que Erik Stenstadvold acota estas fechas a 1814 y 1815.³ Sea cual sea la verdadera fecha de publicación del documento original, los tres autores coinciden en que ocurrió al poco tiempo de su regreso a Francia y al inicio de lo que Stenstadvold denomina “segundo periodo” de producción, siendo así de sus primeras obras para guitarra de seis cuerdas.

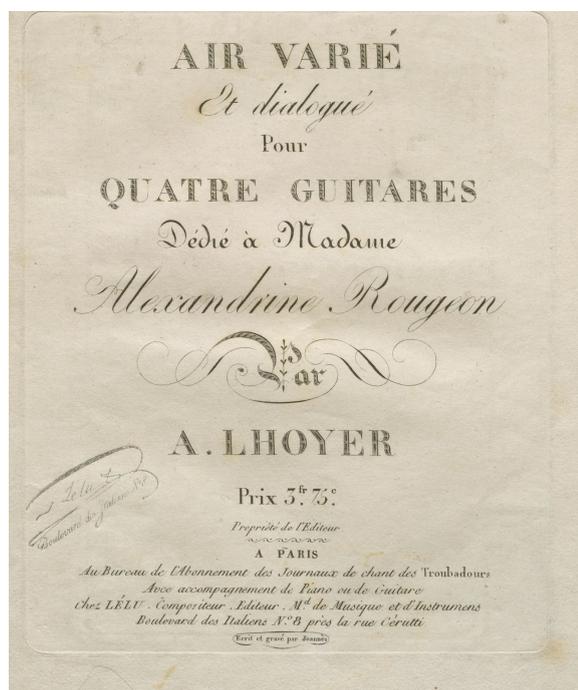


Fig. 2 *Air Varié* (Lélú), Portada.

No se ha podido conseguir un ejemplar de la primera edición mencionada por Orga, sin embargo, para este trabajo se utilizó como fuente primaria la edición posterior, que para efectos prácticos llamaremos *Air varié* (Lélú), cuya portada contiene la siguiente información:

AIR VARIÉ / *et dialogué* / Pour / QUATRE GUITARES / Dédié à Madame / Alexandrine Rougeon / Par / A. LHOYER / Prix 3fr. 75c. / Propriété de l'Editeur / A PARIS / Au Bureau de l'Abonnement des Journaux de chant des Troubadours / Avec accompagnement de Piano ou de Guitare / Chez LÉLU, compositeur, Editeur, Md. De Musique et d'Instrumens / Boulevard des Italiens No. 8 près le rue Cérutti / Ecrit et gravé par Joannés.⁴

¹ Tomado de las notas sobre el disco (*About this recording*): Antoine de Lhoyer, *Antoine de Lhoyer (1768-1852): Complete Works for Guitar Trio and Quartet*.

² Ver en: Ophee, *Antoine de Lhoyer*, P. II

³ Ver en: Stenstadvold, *Antoine de Lhoyer*, P. 5

⁴ Las imágenes digitales utilizadas provienen de la Biblioteca del congreso de Washington donde la partitura tiene la signatura: M-467.L5A5

En dicha portada podemos observar el nombre de la obra, seguido de la dotación para la que fue escrita, luego la dedicatoria a *Madame Alexandrine Rougeon*, quien seguramente era alguien relacionado con la clase burguesa en Francia, después podemos ver el nombre de Lhoyer seguido del precio que tenía dicho documento; tres francos y setenta y cinco céntimos. También podemos observar que la obra fue publicada en el *Jounaux de chant des Troubadours* o *Journal des troubadours*. Después podemos observar “*Avec accompagnement de Piano ou de Guitare*”, que en español significa “*Con acompañamiento de piano o de guitarra*”; esto se debe a que dentro de las publicaciones periódicas de esta revista era muy común encontrar obras con acompañamiento de guitarra o piano por lo que la leyenda en cuestión seguramente era impresa en automático en todas las publicaciones. Más adelante podemos ver el nombre de Lélú, editor de esta y algunas otras obras de Lhoyer, y finalmente aparece también la dirección de la editorial.

Es importante mencionar también que no existe score de la obra, esta edición sólo ofrece las partichelas de cada guitarra por separado y con muy pocas indicaciones interpretativas. Esto responde a la forma de publicación de la época y podríamos decir que era una manera bastante práctica de publicación y montaje de música, pues se esperaba que cada intérprete tomara su parte y en conjunto ensamblaran la obra lo más rápido posible, pues conocían de forma empírica el estilo interpretativo. También se puede observar que en esta edición se utilizó notación de violín del Siglo XVIII, Matanya Ophee la llama *notación primitiva* ⁵, Lorenzo Michelli afirma que esta notación es una mezcla de la escritura primitiva del violín del siglo XVIII con la escritura que ocupaban guitarristas vieneses como Giuliani ⁶.

⁵ Ophee, *Antoine de Lhoyer*, Pp. II

⁶ Tomado de las notas sobre el disco (*About this recording*): Antoine de Lhoyer, *Antoine de Lhoyer (1768-1852): Duos Concertantes*, interpretado por Lorenzo Micheli, Matteo Mela, grabado del 13 al 14 de enero de 2005, Naxos 8.570146, 2007, compact disc.

Edición Matanya Ophee.

Como fuente secundaria y de referencia, se utilizó también la edición moderna publicada en 2003 por el guitarrista y editor estadounidense nacido en Israel, Matanya Ophee –que para efectos prácticos llamaremos *Air varié* (Ophee), la cual representó una herramienta muy valiosa como punto de partida para el primer montaje que hice del *Air Varié* así como para la realización de este trabajo, pues el *Air Varié* (Lélu) al no existir score original, al estar escrito en “notación primitiva” y al no contar con numeración de compases, ni con digitación alguna, se vuelve tedioso y tardado realizar un trabajo de ensamble únicamente con las partichelas

. Esta edición trata de solventar estas limitaciones presentando un score de las cuatro guitarras juntas, con notación moderna, poniendo numeración de compases, colocando algunas digitaciones, también dando mayores espacios de edición para distribuir de mejor manera los elementos de la partitura para permitir una fácil lectura de la obra, así como también un breve prefacio que contextualiza y explica la obra, al autor y algunas decisiones editoriales. Por el contrario a la edición antigua, lo que no ofrece la de Ophee son las partichelas.

Al abordar la obra con el Cuarteto Exordio, se buscó utilizar ambos ejemplares de manera simultánea y complementaria, es decir; el *Air Varié* (Ophee) como score o partitura completa y el *Air Varié* (Lélu) como partichelas, sin embargo en este intercambio de ediciones fue inevitable terminar comparándolas y en consecuencia surgieron algunos detalles, diferencias e incongruencias entre ambas, que sumado a nuestra poca experiencia como estudiantes de guitarra y ensamble, entorpecieron el montaje de la obra. Quiero aclarar que no busco quitar validez a alguna de estas dos ediciones, pues ambas son documentos muy importantes que aportaron a hacer este trabajo, simplemente quiero exponer estas situaciones para puntualizar en cuáles, respeto las modificaciones tomadas por Ophee o lo escrito en la edición antigua.

A continuación se presentan algunas situaciones que reflejan ventajas de la notación moderna sobre la antigua. Es importante mencionar, para evitar confusiones, que la numeración de compases que aparece en las figuras del *Air Varié* (Lélu) es diferente a las de la edición (Ophee) debido a que la de Lélu la coloqué en este trabajo para corresponder con la edición propuesta en esta Tesis; El *Air Varié* (Rosas), pero los compases son los mismos. De cualquier forma en el segundo anexo están las partichelas de la edición antigua para aclarar cualquier duda que pueda existir.

En la primera edición el silencio de negra podría fácilmente ser confundido con el de octavo pues son muy parecidos, pero esto se soluciona con la notación moderna pues en esta, como se muestra en la imagen, el silencio de negra es claramente diferente al de octavo.

Silencio de negra:

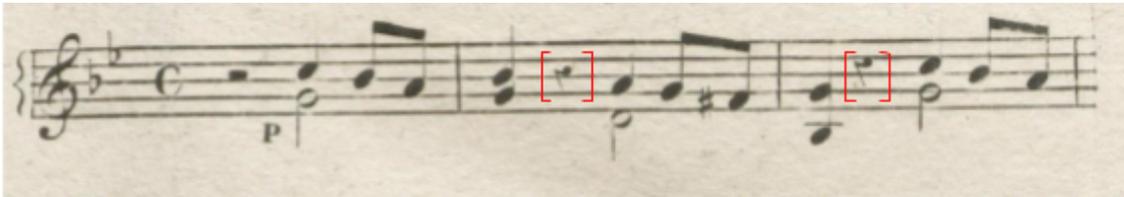


Fig. 3, *Air Varié* (Lélu), compases 1-3, Guitarra 2, Pág. 2



Fig. 4 *Air Varié* (Ophee), Compases 1-3, Guitarra 2, Pág. 1

Otro aspecto de la llamada “notación primitiva” que se modificó en la de Ophee, y que también se puede observar en el ejemplo anterior así como en el siguiente, son la dirección de las plicas para obviar la **separación de voces**:

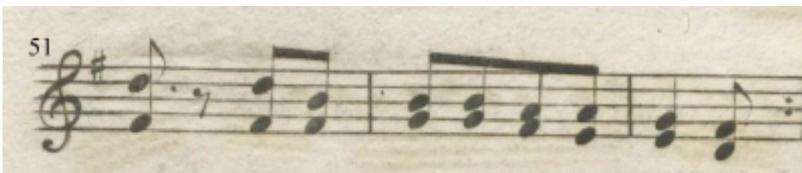


Fig. 5 *Air Varié* (Lélu), Compases 51 - 53, Variación 2, Guitarra 1, Pág. 3

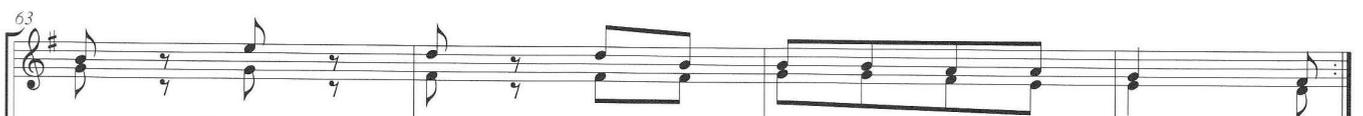


Fig. 6 *Air Varié* (Ophee), Compases 63 - 66, Guitarra 1, Pág 4.

Ahora a continuación se muestran un par de situaciones que seguramente son errores de impresión.

El primero corresponde al compás nueve de ambas ediciones, específicamente en la guitarra dos del *Adagio*. Podemos ver que en la edición antigua, la nota marcada es un Mi bemol debido a la armadura, mientras que Ophee lo transcribe con un becuadro. Debido a que en esta parte la pieza modula a Re menor y el acorde que corresponde a esa nota es una dominante con séptima en primera inversión, es decir un La con séptima de dominante (La, Do#, Mi becuadro y Sol), con Do# en el bajo, el Mi bemol no tiene sentido armónico. Por tanto considero esto como un error de impresión en el *Air Varié* (Lélu) y en mi edición respeto la corrección de Ophee.

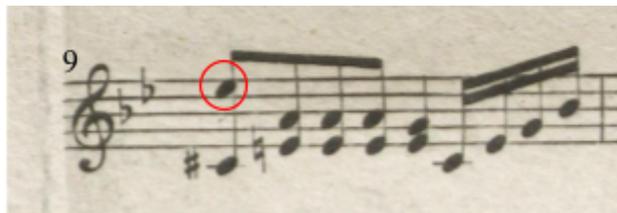


Fig. 7 *Air Varié* (Lélu), Compás 9, Adagio, Guitarra 2, Pág. 2

Fig. 8 *Air Varié* (Ophee), Compases 8 y 9, Pág. 1

El segundo es bastante parecido al anterior, pero a la inversa pues ahora el error está en el *Air Varié* (Ophee). Podemos observar a continuación que, en la *Variación 5*, en el compás 139, guitarra tres del ejemplar de (Ophee), aparece un Do# lo que nos hace interpretar el acorde como un Re maj7, sin embargo debido a que en la obra, la estructura armónica de todas las variaciones es la misma, ese acorde debe ser una dominante con séptima de la tonalidad de Sol mayor, es decir un Re con séptima de dominante en primera inversión (Re, Fa#, La, Do becuadro) con Fa# en el bajo, por lo que posiblemente ese Do# sea una error de impresión. Además podemos observar que en la edición antigua efectivamente aparece el Do becuadro por lo que en mi edición respeto lo escrito en el *Air Vairé* (Lélu)



Fig. 9 *Air Varié* (Ophee), Compases 139 y 140, Pág. 9



Fig. 9 *Air Varié* (Lélu), Compases 135 y 136, Pág. 3

Dentro de estos errores de impresión tenemos tres situaciones más bastante similares entre sí que considero como “posibles errores de impresión” debido a que como aparecen en el *Air Varié* (Lélu) sí tienen sentido dentro del contexto armónico en el que se encuentran, sin embargo Ophee los transcribe en su ejemplar de otra forma. Asumo que esto lo hizo buscando que el acompañamiento baje por intervalos de tercera y de hecho al haber tocado ambas versiones llegué a la conclusión de que suena mejor como él lo corrige, por lo que en mi edición respetaré la decisión de Ophee en las siguientes tres situaciones.

A continuación podemos observar que en el *Adagio*, última nota del compás 15 del compás quince de la edición antigua es un Sol y a pesar de que así puede tener sentido armónicamente hablando, Ophee transcribe en su compás 15 como Mi natural, supongo que con la intención de que el pasaje se mueva por terceras entre guitarras uno y dos como se puede observar en el score de su edición.

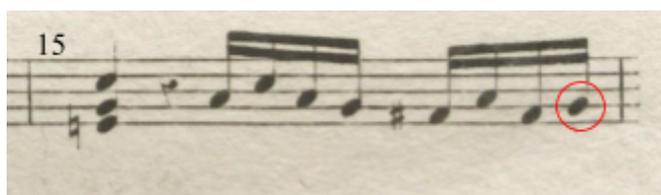


Fig. 11 *Air Varié* (Lélu), Compás 15, Adagio, Guitarra 2, Pág. 2

Fig. 12 *Air Varié* (Ophee), Compases 15 y 16, Pág. 2

Algo muy parecido sucede en los siguientes dos ejemplos donde a pesar de que las notas en el *Air Varié* (Lélu) tiene sentido armónico en el acorde en el que están, Ophee transcribo buscando que el acompañamiento se mueva por tercetas, primero entre guitarras dos y tres y después entre guitarras dos y cuatro.

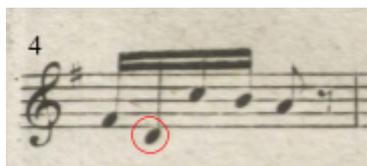


Fig. 13 *Air Varié* (Lélu), Compás 4, Andante, Guitarra 2, Pág. 2.



Fig. 15 *Air Varié* (Lélu), Compás 22, Variación 1, Guitarra 2, Pág. 2.

Fig. 14 *Air Varié* (Ophee), Compás 22, Pag. 2

Fig. 16 *Air Varié* (Ophee), Compás 38, Pag. 3

Ahora expondré otras tres situaciones en las que, en su edición, Ophee realiza distintos cambios, respecto al *Air Varié* (Lélu), bastante más notorios por la cantidad de compases que abarca. Dichas modificaciones no se mencionan ni aclaran en ninguna parte del prefacio por lo que probablemente responden a gusto personal del editor. No quiero calificar esto como bien o mal, pues el ejemplar funciona como Ophee lo plantea, sin embargo es cierto que estas diferencias, al igual que las antes mencionadas, representaron un problema para el cuarteto en el ir y venir entre score y partichela, por lo que me pareció importante exponerlas también aclarando que respetaré aquí lo escrito en la edición antigua.

A continuación podemos ver que Ophee modifica varios fragmentos dentro de los corchetes y que pertenecen a la guitarra dos de la *Variación 1*:

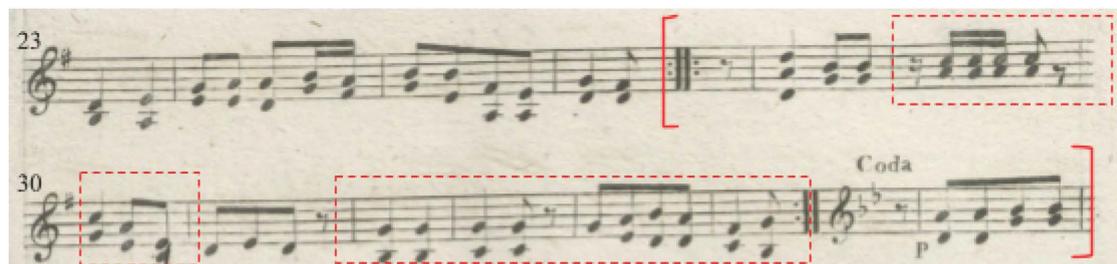


Fig. 17 *Air Varié* (Lélu), Compases 23 - 37, Variación 1, Guitarra 2, Pág. 3



Fig. 18 *Air Varié* (Ophee), Compases 41-51, Págs. 3 y 4

Lo mismo sucede en los últimos cuatro compases de la *Variación 2*, guitarra tres:



Fig. 19 *Air Varié* (Lélu), Compases 51 - 62, Variación 2, Guitarra 3, Pág. 1

A four-staff musical score in treble clef, key of G major, showing measures 71 to 74. A red solid box highlights the third staff, which contains a sequence of chords and melodic fragments.

Fig. 20 *Air Varié* (Ophee), Compases 71-74, Pág. 5

De nuevo en el *Walze*, específicamente en la segunda parte del *Trio*, de la segunda guitarra, podemos observar que esto vuelve a suceder:



Fig. 21 *Air Varié* (Lélu), Compases 28 - 31, Walze, Guitarra 2, Pág. 5

A four-staff musical score in treble clef, key of G major, showing measures 177 to 182. A red solid box highlights the second staff, which contains a sequence of chords and melodic fragments.

Fig. 22 *Air Varié* (Ophee), Compases 177 - 182, Pág. 11

A continuación hablaré un poco sobre las diferencias que hay entre las ligaduras que ocupa cada edición. Podemos decir que existe cierta ambigüedad en cuanto a las ligaduras escritas en el *Air Varié* (Lélu), pues si bien en ocasiones aparecen figuras ligadas que se pueden resolver y asumir fácilmente como ligados técnicos con un solo ataque de mano derecha, también aparecen otras figuras más largas en las cuales a veces resulta muy complicado o hasta imposible resolverlas de esta manera, por lo que se puede intuir que en realidad son ligaduras de fraseo.

El siguiente pasaje, perteneciente a la *Variación 4*, ejemplifica de forma clara esta situación. Primero tenemos una ligadura que abarca cuatro 16avos, que si bien podría ser tocada como ligado técnico, también tiene otras posibilidades de resolución, siendo ambiguo si se trata de una ligadura de fraseo o de técnica. Luego tenemos otra que abarca únicamente dos notas por lo que lo más probable es que en efecto sí sea una ligadura técnica. Después tenemos tres ligaduras de ocho notas y finalmente una de seis, en las cuales resulta obvio pensar que son de fraseo.



Fig. 23 *Air Varié* (Lélu), Compases 112 - 114, Variación 4, Guitarra 1, Pág 4.

Respecto a esta situación, Ophee propone en el prefacio de su edición que el guitarrista logre la sensación de *legato* intentando crear la ilusión de una serie continua de notas que suenan unidas, valiéndose de diversos elementos técnicos como son tocar notas en diferentes cuerdas, usar cuerdas al aire cuidando el timbre, así como también usar un correcto esquema de pequeños ligados técnicos dentro de una ligadura más larga de fraseo⁷. Así mismo, ya en su partitura, Ophee intenta plasmar esta propuesta poniendo algunas sugerencias de digitación, así como también añadiendo o quitando algunas ligaduras que él llama “editoriales”, que para que no se confundan se aclara que las de carácter técnico estarán del lado de los neumas de las notas y las de fraseo de lado de la barra de las plicas. En el siguiente ejemplo, que es el mismo pasaje pero en la edición Ophee, se pueden ver aplicadas estas propuestas.

⁷ Ophee, *Antoine de Lhoyer*, Pp. III

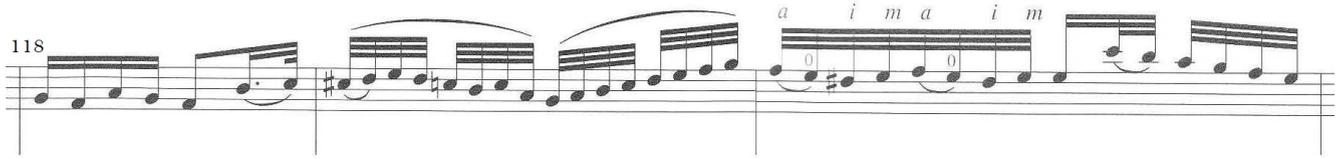


Fig. 24 *Air Varié* (Ophee), Compases 118-120, Guitarra 1, Pág. 8

No obstante, las sugerencias sólo aparecen en algunos pasajes, pues en muchos otros Ophee no modificó lo publicado en la primera edición, quizá por que como él mismo afirma, estas soluciones deben responder al criterio y gusto personal del intérprete.⁸ Sin embargo esto puede llegar a ser un poco problemático para un ensamble con poca experiencia, por lo que en mi edición haré una propuesta diferente con la intención de facilitar y clarificar este tema.

Discografía

Existen dos discografías que incluyen la grabación de esta obra. La primera es la del Texas Guitar Quartet que podemos encontrar en su disco *RED*.⁹ Esta grabación, al igual que la edición de Ophee, sirvió como inspiración para realizar esta edición, debido que el cuarteto realizó una repartición de las partes protagónicas de la obra parecida en algunos aspectos a la que en esta tesis se plantea, además también toma más relevancia debido a que es la primera grabación que se hizo del *Air Varié*. Algo interesante que realizó el ensamble en esta versión es que en las variaciones no se realizan las repeticiones que están indicadas en la partitura, únicamente se realizan las del *Andante* y las que están en el *Walze*, esto quizá con el fin de darle más dinamismo a la obra.

Prueba de este trabajo de edición y modificación a la obra lo podemos leer (además de lo que se escucha en la grabación misma) en la reseña del disco hecha por Brad Conroy donde señala que el guitarrista Mitch Weverka repartió la parte virtuosa de la obra con la finalidad de hacer un verdadero “*Dialogue among friends*”.¹⁰ De igual forma Giacomo Fiore afirma, en su reseña

⁸ “In any case, both original and editorial slurs should be susceptible of interpretation by the performers. The assiduous performer will consider these notational peculiarities when deciding on his or her own manner of creating the legato sensation”. Ophee, *Antoine de Lboyer*, Pp. III.

⁹ Texas Guitar Quartet, *RED*, Texas Guitar Quartet B007Y571JC, 2012.

¹⁰ “The next piece on the recording is[...] “Air Varié et Dialogué” (c. 1813)[...]and that it has been arranged by Mitch Weverka in order to distribute the virtuosic nature amongst the four guitars evenly in an effort to make it a true *dialogue amongst friends*”; Brad Conroy, “Texas Guitar Quartet: Red Album Red Album Review,” *Guitar International Magazine*, Junio 6, 2012, <https://guitarinternational.com/?s=TxGQ>

sobre el disco, que estas modificaciones son en virtud de poner al mismo nivel de dificultad las cuatro guitarras en comparación con la versión original donde en su mayoría todo estaba cargado a la primera guitarra.¹¹

La segunda discografía del *Air Varié* es una grabación realizada por NAXOS la cual, además, contiene toda la obra para tres guitarras de Antoine de Lhoyer. Está interpretada por Jens Frank, Tim Pells, Jorgen Skogmo y Oskar Werninge. En esta versión por lo que se puede escuchar, se apega casi en su totalidad a la edición *Air Varié* (Lélu). Es importante mencionar que al escuchar ambas interpretaciones, se hace un poco más monótona y menos dinámica que la anterior, reforzando así la premisa de que al realizar un trabajo de repartición del protagonismo de la guitarra uno, como también sucede en la edición de esta tesis, se refresca la interpretación de la obra. Finalmente, esta discografía cobra aún más importancia debido a que, como ya se mencionó, en las notas sobre el disco escritas por Ates Orga se hace mención a una primera edición (Perdida) anterior a la de Lélu que está coeditada con Carulli.¹²

¹¹ “The Lhoyer piece, which is among the earliest examples of the genre, underwent some rearranging to bring all four parts to the same general difficulty level[...] the more hierarchical distribution of the original.”;Giacomo Fiore, “Texas Guitar Quartet Album Review: Red,” *Classical Guitar*, Junio 14, 2012.
<https://www.classicalguitar.org/2012/06/texas-guitar-quartet-album-review-red/>

¹² Ver en: (*About this recording*): Antoine de Lhoyer, *Antoine de Lhoyer (1768-1852): Complete Works for Guitar Trio and Quartet*.

2.2 Análisis integral de la obra.

Khun habla de la forma Variación como una sucesión de fragmentos o de movimientos independientes que se modifican sobre la base de un tema o en el mismo tema¹. Bas de similar forma escribe que sobre la base de un tema breve claro y conciso se elaboran nuevos organismos utilizando, transformando, variando los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de dicho tema². De igual forma Sisman escribe que la variación es una forma basada en la repetición y una consecuencia de un principio musical y retórico fundamental, en el que un tema se repite varias veces con diversas modificaciones.³

El *Air Varié et Dialogué* encaja en el tipo de Variaciones que Sisman denomina como “Variaciones de contorno melódico”. En este tipo de variaciones la melodía del tema, o al menos el esbozo de sus notas principales, es reconocible a pesar de las figuraciones, las simplificaciones o los cambios en las figuras rítmicas. Esta categoría incluye variaciones cuyas armonías permanecen más o menos sin cambios, característica que es típica de finales del siglo XVIII, así también incluye aquellas cuyas armonías pueden cambiar de variación a variación, característica frecuente en la primera mitad del siglo XIX.

La obra en cuestión, como su nombre refiere, *Air Varié et Dialogué*, es un juego de variaciones a partir de un aire o melodía que quizá sea de corte popular o quizá sea tomada de alguna ópera, hasta el momento no he podido identificar en alguna otra fuente este tema, en todo caso Ophee menciona en el prefacio de su edición de la obra, que si bien es difícil precisar el origen del aire que sirve como tema de las variaciones, algunas personas afirman que puede ser de origen escocés, al mismo tiempo teniendo cierto nivel de similitud con el estilo de Mozart o Haydn. También menciona que se parece a la melodía del segundo movimiento de la *Sonata* para violín y piano K 296 de W. A. Mozart que a su vez está basada en el recitativo y aria *Mi scordo i torti miei...Dolce aurette* de la obra *Perseo ed Andromeda* (1781) de Giuseppe Gazzaniga que también utilizó Johan Christian Bach. Según Ophee este es un claro caso en donde la melodía no encuentra su origen en una sola fuente, si no que pertenece a lo que él mismo denomina como “*tune family*” o familia de melodías, concepto que, según él, pocos musicólogos reconocen. Por otro lado, el mismo Ophee acepta

¹ Clemence Kuhn, *Tratado de la forma musical*, (IDEA BOOKS, España, 2003), Pp. 223 -233

² Julio Bas, *Tratado de la forma musical*, Traducción de Nicolás Lamuraglia, (RECORDI AMERICANA, Buenos Aires, 1947) Pp. 203-219

³ Elaine Sisman “Variations”, en *Grove Music Online*, (2001) (consultado el 13 de noviembre de 2022)

que simplemente pueda ser un tema original de Lhoyer compuesto en sus años formativos e inspirado en la música que había a su alrededor en esa época.⁴

Por lo que se refiere al adjetivo *Dialogué* efectivamente la obra está concebida de manera concertante puesto que, a lo largo de la introducción, las variaciones o el vals que la conforman el protagonismo se ve repartido en algún momento entre los cuatro instrumentistas; sin embargo consideramos que este carácter dialéctico puede ser llevado más lejos con una distribución de las voces más equitativa entre los guitarristas, como se verá en el siguiente apartado.

El *Air Varié* comienza con una introducción que es un adagio de 18 compases escrito en Sol menor, las frases que lo conforman son bastante regulares de cuatro compases y están organizadas en dos periodos, cada uno de ellos con dos frases de cuatro compases, donde el primero va del compás uno al nueve y termina con una semicadencia sobre la dominante de la dominante. El segundo periodo comienza en esa dominante auxiliar y termina en la dominante del tono original para dar paso al tema.

El tema está en Sol mayor y tiene una estructura binaria donde la primera parte consta de ocho compases que comienzan en la tónica y terminan en Re mayor, luego de una modulación que se anuncia desde el compás cinco, pero se concreta en el siete. La segunda parte también consta de ocho compases y comienza en una triada mayor de Re pero que desde el inicio funciona como la dominante de Sol mayor y termina en la tónica. Las cinco variaciones que suceden al tema tienen exactamente el mismo esquema armónico con la peculiaridad de que el tema y las dos primeras variaciones comienzan en la segunda parte con una triada del quinto grado y las últimas tres variaciones comienzan con la séptima de dominante. En este punto vale hacer una acotación porque la nota más grave del acorde inicial de la segunda parte de la variación 3 es un Do; queda la duda si no se trata de un error editorial debiendo ser realmente un Re.

Si bien no encontramos la típica variación en el homónimo menor o relativo que suele haber en este tipo de obras, Lhoyer más bien utiliza un recurso dramático muy interesante intercalando una coda de ocho compases en Sol menor entre cada una de las variaciones, este material nos remite de alguna manera al carácter armónico de la introducción, pero con el tempo de las variaciones. Sisman habla de estas codas como un elemento de transición entre

⁴ Ver en: Ophee, *Antoine de Lhoyer*, P. I

variaciones, que al igual que la introducción y la coda final, no se considera como una parte esencial de las variaciones como forma musical y se comenzaron a utilizar por primera vez a finales del siglo XVIII.⁵

La obra termina con un vals de carácter brillante donde el aire variado se adapta al compás de tres octavos y adquiere un espíritu más ágil y rítmico. Esta pieza tiene la típica forma ternaria de vals con una primera parte dividida en dos periodos de ocho compases en Sol mayor y un trío en Do mayor también dividido en dos periodos de ocho compases más la repetición de la parte A y una coda de 22 compases con las típicas extensiones cadenciales que confieren un carácter apoteósico al final.

Siendo Lhoyer un compositor que cultivó una gran cantidad de dúos concertantes con una distribución equitativa de los materiales entre los instrumentistas pareciera raro que en una obra cuyo título que sugiere el carácter concertante no suceda de manera tan evidente. Esto nos hace pensar que la distribución de los materiales en esta obra responde a las características organológicas de los instrumentos que Lhoyer tenía a la mano o en las capacidades técnicas y/o expresivas de 4 ejecutantes específicos.

Como ya se planteó, un cuarteto semiprofesional o profesional actual suele tener ejecutantes con capacidades más o menos equitativas y requiere una propuesta musical más adecuada como la que propone este trabajo entre otras tantas posibles soluciones.

⁵ “Non-essential parts of a variation set, such as an introduction, transitions between variations, and coda, were first introduced in the late 18th century.” Ver en: Elaine Sisman, “Variations”, P. 1

2.3 Criterios editoriales aplicados a la edición moderna de la obra

Como ya se mencionó es muy probable que el *Air Varié et Dialogué* haya sido concebido un experimento para lograr un manejo concertante y dialogado de las cuatro guitarras, esto debido a varias razones: primero, no se tiene noticia de cuartetos profesionales o reconocidos durante los años de la primera publicación, sino hasta tiempo después, por lo que es fácil pensar que la obra fue producto más bien de un primer acercamiento hacia esta dotación y/o a su relación con distintos guitarristas del medio, que para ser tocada por ensambles de la época; segundo, porque es el cuarteto de guitarras más antiguo que se conoce, es decir, no había muchos puntos de referencia para Lhoyer al momento de su creación; tercero, la obra se sitúa en los primeros años del periodo en el que Lhoyer comenzó a escribir para guitarra de seis cuerdas, por lo que se puede intuir que aún no estaba completamente familiarizado con dichas características organológicas.

Es importante señalar que el experimento no se logró del todo, pues si bien tanto en la *Variación 3* como en la *Variación 2* hay un intento por trasladar el discurso melódico a otras guitarras que no sean la primera, la verdad es que esta última sigue teniendo la mayor parte del discurso y dificultad técnica en buena parte de la pieza. Debido a que en mi actividad profesional y formativa se abordó la obra con el Cuarteto Exordio surgió la necesidad de realizar una edición de la misma pensando en las capacidades que puede ofrecer el guitarrista y la guitarra hoy en día.

En la presente edición se planteará una nueva distribución de las partes protagónicas con el fin de equilibrar la dificultad técnica entre las cuatro guitarras, así como también distribuir el discurso melódico de la obra proponiendo un discurso sonoro enriquecido y con ello evitar en la medida de lo posible una ejecución monótona.

En ese sentido, uno de los objetivos importantes de este trabajo radica en que la nueva edición propuesta sea acogida por los cuartetos de guitarra en formación, ya que con estas modificaciones los ejecutantes podrán trabajar algunos elementos técnicos e interpretativos propios del estilo clasicista de manera equilibrada, y favorecerá un trabajo de ensamble más adecuado. Para esto se proponen cuatro criterios editoriales principales los cuales iremos desglosando y explicando a continuación con la intención de que funcione como una pequeña introducción a la partitura que se encuentra en los anexos:

1.- Repartición de las partes protagónicas del discurso.

Como ya se dijo, aquí se plantea una nueva repartición del material melódico y armónico de la obra. En el *Adagio*, *Andante*, *Variación 1* y *Coda* el discurso protagónico lo conserva la primera guitarra, en la *Variación 2* y su respectiva *Coda* el discurso pasa a la tercera guitarra, en la *Variación 3* y *Coda* el discurso se reparte de forma equilibrada en las cuatro guitarras, en la *Variación 4* y *Coda* la segunda guitarra es la que toma la batuta, en la *Variación 5* y *Coda* el discurso lo tiene la cuarta guitarra y finalmente en el *Walze*, *Trío* y *Coda* el protagonismo se reparte de forma equitativa en las cuatro guitarras. A continuación se presentan un par de cuadros, el primero ejemplifica la primera edición *Air Varié* (Lélu) y el segundo representa nuestra propuesta de edición.

Las casillas resaltadas representan en qué guitarra se encuentran las partes protagónicas de la melodía y virtuosas del discurso. Como se puede observar en la Fig.25 en su mayoría el protagonismo lo tiene la guitarra uno a excepción de la *Variación 2* donde el protagonismo lo adquiere la segunda guitarra, y la *Variación 3* donde este se reparte por igual en los cuatro instrumentos, siendo aquí donde, a mi criterio, se logró en mejor manera la intención dialogada y concertante de la obra.

	Adagio	Andante	Variación 1	Coda	Variación 2	Coda	Variación 3	Coda	Variación 4	Coda	Variación 5	Coda
Guitarra 1												
Guitarra 2												
Guitarra 3												
Guitarra 4												

	Walze	Trío	Walze (a partir de compás 186)	Coda final
Guitarra 1				
Guitarra 2				
Guitarra 3				
Guitarra 4				

Fig. 25 Cuadro representativo del acomodo melódico y virtuoso del *Air Varié* (Lélu)

El cuadro de la Fig. 26 representa la repartición propuesta en esta edición, del Adagio a la *Variación 1* y *Coda* la melodía se queda en la guitarra uno como en la edición de Lélú, luego en la *Variación 2* y *Coda*, la melodía pasa a la guitarra tres, luego la *Variación 3* se mantiene como estaba, sin embargo en su *Coda* se fragmenta la frase de ocho compases entre las cuatro guitarras para corresponder a su variación, después en las *Variaciones 4* y *5* con sus *Codas*, la melodía pasa a guitarra dos y cuatro respectivamente.

Como se puede observar en el mismo cuadro, el *Walze* tiene dos frases de ocho compases (Parte a y b), de igual manera el *Trío* y la repetición del *Walze* que es a partir del compás 186. Cada frase se fragmentó en dos semifrases de cuatro compases cada una, en el *Walze* la repartición se hizo entre las guitarras uno y dos, mientras que en el *Trío* fue entre tres y cuatro.

Finalmente en la *Coda* (que más que tener una melodía definida se compone de rasgos virtuosos como arpeggios y escalas) se hace la repartición de dichos elementos en la última parte de la Fig. 23 por lo que el cuadro se dividió por compases para mostrar a detalle dicha distribución.

	Adagio	Andante	Variación 1	Coda	Variación 2	Coda	Variación 3	Coda	Variación 4	Coda	Variación 5	Coda
Guitarra 1	■	■	■	■			■	■				
Guitarra 2							■	■	■	■		
Guitarra 3					■	■	■	■				
Guitarra 4							■	■			■	■

	Walze				Trío				Walze (a partir de compás 186)			
	Parte (a)		Parte (b)		Parte (a)		Parte (b)		Parte (a)		Parte (b)	
Guitarra 1		■		■						■		■
Guitarra 2	■		■						■		■	
Guitarra 3					■		■					
Guitarra 4						■		■				

	Coda final							
	Compás 202	Compás 203	Compases 204 y 205	Compases 206 y 207	Compás 208	Compás 209	Compases 210 a 213	Compás 214 al final
Guitarra 1				■				■
Guitarra 2	■				■			
Guitarra 3		■				■		
Guitarra 4			■				■	

Fig. 26 Cuadro representativo de la repartición del material melódico y virtuoso propuesto en el *Air Varié* (Rosas)

2.- Notas cambiadas o eliminadas

Como se mencionó en el apartado 2.1, algunos de los cambios que realizó Ophee se mantienen en esta edición, sobre todo los que tienen que ver con posibles errores tipográficos en el *Air Varié* (Lélu), pero en muchas otras situaciones (como se especifica en dicho apartado) se mantiene lo escrito en la edición antigua. Además de esto, se omitieron algunas notas duplicadas en la armonía que no inciden en el discurso melódico o armónico de la obra, con el objetivo de que la masa sonora del acompañamiento no tape la melodía, pues no siempre es fácil mantenerla en un volumen presente al ser una parte técnicamente demandante. Los cambios más importantes se han dado en algunas figuras rítmicas, casi siempre en las anacrusas a las variaciones o a las codas. Dichos cambios responden directamente a mi gusto personal y a la intención de crear contraste entre cada variación.

3.- Articulación, fraseo, dinámica y digitación.

Algo que destaca en esta edición respecto a las anteriores es primero la propuesta de articulación y fraseo que en términos generales responde a mi experiencia y gusto personal, pero partiendo de la intención original de la obra y que sobre todo busca ser preciso en lo que pide, interpretativamente hablando. Por ejemplo, tenemos dos tipos de ligaduras como las que se observan en el siguiente ejemplo que pertenece a la segunda parte de la Variación 3 de la primera guitarra.

81 $[mf]$ $[f]$

85 $[ff]$ $[mp]$ $[ff]$ $[p]$

Fig. 27 *Air Varié* (Rosas), Compases 81 - 89, Variación 3, Guitarra 1, Pág 6?

Las ligaduras largas y continuas son indicaciones de fraseo mientras que las punteadas corresponden a ligados técnicos que sirven para reforzar la sensación de fluidez que requiere la frase.

Así mismo la propuesta de articulación, por medio de signos de acentuación como el *staccato* y el *portato*, busca complementar algunas ligaduras de fraseo marcando el inicio o final de algunas frases, en ese sentido se utilizan también en algunas partes del acompañamiento para que este coincida con el fraseo de la melodía como se puede ver en el siguiente ejemplo donde en los compases 19 y 20 los octavos en las guitarras dos, tres y cuatro que tienen un *staccato* buscan complementar los finales del fraseo que propone la guitarra 1. Es importante decir que todos los *staccatos* no son acentos, es decir, no piden una mayor fuerza en la nota, simplemente piden una duración corta de esta y deben ser interpretados siempre tomando en cuenta el fraseo de la Guitarra que lleva la parte protagónica o virtuosa.

Variación 1

Fig 28. *Air Varié* (Rosas), Compases 18 - 22, Variación 1, Pág. 4

En cuanto a la propuesta de dinámica se colocaron reguladores y matices con la intención clarificar la propuesta interpretativa que aquí se plantea. Los que están entre corchetes representan la propuesta de esta edición y las que no los tienen son matices y reguladores que ya estaban en la edición de Lélú. De igual manera es importante mencionar que en general en toda la obra los matices se colocaron pensando en resaltar la guitarra con la parte melódica o virtuosa por lo que esta última siempre tendrá un regulador un poco más alto que los del acompañamiento, tal y como podemos ver en el ejemplo anterior, donde las guitarras 2, 3 y 4 tienen un indicador de *piano* mientras que la primera tiene *mezzo forte*. Será responsabilidad de los intérpretes, y sobre todo de los que lleven la parte acompañante, hacer lucir la guitarra con la parte virtuosa.

La propuesta de digitación está minuciosamente indicada sobre todo en las partes protagónicas y virtuosas del discurso buscando complementar y facilitar la propuesta de fraseo y al mismo tiempo tratando de que este suene con la mayor claridad posible.

4.- Dibujo musical

Para la realización de mi edición se utilizó el programa informático *Sibelius Ultimate* de la compañía *Avid*, y se diseñó un plantilla para la partitura y las partes con tamaños, elección de tipografía, e indicaciones que permitan una lectura ágil de la música tanto para quien quiera estudiar la música de manera abstracta, como para quienes quieran ejecutar la música. En este punto es importante señalar que se utilizaron pentagramas *Ossia* para señalar las diferencias rítmicas y articulares que se proponen para las repeticiones del *Walze* y el *Trío*.

En la parte final de los anexos de la Tesis se agregaron las partituras de *Air Varié* (Lélu) y se les colocó una numeración de compases que coincide con la del *Air Varié* (Rosas). Esto por un lado con la finalidad de de que alguien pueda hacer una comparación a su gusto y más profunda entre la edición propuesta en esta Tesis y la de Lélu y por el otro porque es importante que este documento esté en el acervo de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM debido a la importancia que tiene la obra, al ser el primer cuarteto de guitarras del que se tiene conocimiento en la historia.

Conclusiones

Una vez revisadas las fuentes que se tienen a la mano sobre Antoine de Lhoyer y habiendo comprendido de manera general su producción musical y específicamente el *Air Varié et Dialogué*, pero también después de realizar el análisis específico de la obra, fue posible proponer una partitura que considero podrá satisfacer de mejor manera las inquietudes de los guitarristas y músicos en general que se interesen por este tipo de repertorio, y digo esto porque no sólo considero que la nueva distribución de los materiales melódicos y armónicos de la obra supone una ejecución más lúdica para los cuatro instrumentistas, sino que, como ya se dijo más arriba, esta otra presentación de la música clarifica el discurso al oyente mismo.

Además, estoy satisfecho con el resultado gráfico del dibujo musical resultante de este trabajo, pues aunque en gustos se rompen géneros, creo que tanto la partitura como las partes permiten una lectura ágil de la obra y en ellas se percibe un diseño equilibrado que resulta de la definición de los criterios editoriales aplicados y ya expuestos en este texto.

Sobra decir que la elaboración de esta tesis ha incidido directamente en mi capacidad de comprensión para esta obra –y creo que también la de mis compañeros de ensamble– y ha permitido crear una interpretación más sólida, congruente y comunicativa. En todo caso, eso se hará evidente en el recital de titulación.

Como dije al inicio de este documento, considero que este y otros esfuerzos deben sumarse para seguir explorando la figura de Antoine de Lhoyer, que si bien ha sido objeto recientemente de varias producciones editoriales y discográficas, necesita ser estudiado de manera más sistemática y a profundidad para que termine de consolidarse como uno de los protagonistas de la música para guitarra del siglo XIX, e ir dejando de lado la idea de un panteón muy selecto con cuatro o cinco figuras, para asimilar que son muchos los compositores que conforman nuestra herencia musical.

Obras de consulta

Libros

Stenstadvold, Erick. *Antoine de Lhoyer: The Complete Guitar Duos, Volumen Vol.2*. Heidelberg: Chanterelle, 2008.

Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*. Traducción de Nicolás Lamuraglia. RECORDI AMERICANA: Buenos Aires, 1947.

Kuhn, Clemence. *Tratado de la forma musical*. IDEA BOOKS: España, 2003.

Grier, James. *La edición crítica de Música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

Artículos

Conroy, Brad. "Texas Guitar Quartet: Red Album Red Album Review" *Guitar International Magazine*. Junio 6, 2012. Consultado el 10 de diciembre de 2022.
<https://guitarinternational.com/?s=TxGQ>

Fiore, Giacomo. "Texas Guitar Quartet Album Review: Red". *Classical Guitar* en Junio 14. 2012. Consultado el 10 de diciembre de 2023.
<https://www.classicalguitar.org/2012/06/texas-guitar-quartet-album-review-red/>

Elaine Sisman "Variations", en *Grove Music Online*, (2001). Consultado el 13 de noviembre de 2022.
<http://www.oxfordmusiconline.com>

Partituras

Lhoyer, Antoine. *Air Varié et Dialogué. pour quatre guitares*. París: L'élu, ca.1814.

Lhoyer, Antoine y Matanya Ophee (ed.) *Air Varié et Dialogué. for guitar quartet*. Columbus: Orphée Editions, 2003.

Discos

Texas Guitar Quartet, *RED*, Texas Guitar Quartet B007Y571JC, 2012, disco compacto.

Antoine de Lhoyer, *Antoine de Lhoyer (1768-1852): Complete Works for Guitar Trio and Quartet*, interpretado por Jorgen Skogmo, Jens Franke, Oskar Werninge y Tim Pells, Naxos 8.573575, 2016, disco compacto.

Antoine de Lhoyer, *Antoine de Lhoyer (1768-1852): Duos Concertantes*, interpretado por Lorenzo Micheli, Matteo Mela, Naxos 8.570146, 2007, disco compacto.

Air Varié et Dialogué

Para

Cuarteto de Guitarras

Antoine de Lhoyer (1768 - 1852)

A handwritten signature in black ink on a light background. The signature reads "Lhoyer" in a cursive script. The letter 'L' is large and loops back to the right. The 'h' and 'o' are connected, and the 'y' has a long, sweeping tail that extends under the 'e' and 'r'. The signature is written in a fluid, elegant style.

Transcripción y edición de Fernando Rosas González

Air Varié et Dialogué

Transcripción y edición
de Fernando Rosas González

Antoine de Lhoyer
(1768-1852)

Adagio

Musical score for the first system, labeled "Adagio". It features four guitar staves (Guitarra 1, 2, 3, and 4) in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various dynamics such as *[mf]* and *[p]*, and articulation marks like accents and slurs. The first staff (Guitarra 1) has a melodic line with slurs and accents. The second staff (Guitarra 2) mirrors the first. The third staff (Guitarra 3) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (Guitarra 4) plays a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Musical score for the second system, starting at measure 5. It continues with the four guitar staves. The notation includes dynamics such as *[f]*, *[p]*, *[mf]*, and *[mp]*, along with articulation marks like accents and slurs. The first staff (Guitarra 1) has a melodic line with slurs and accents. The second staff (Guitarra 2) has a melodic line with slurs and accents. The third staff (Guitarra 3) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (Guitarra 4) plays a rhythmic accompaniment of quarter notes.

9 *rit.*

f [*mf*] [*f*]

[*f*] [*mf*] [*mf*]

[*f*] [*mf*] [*mf*]

[*f*] [*mf*]

13

[*ff*] [*mp*] *p*

[*ff*] [*mp*] [*p*]

[*ff*] [*mp*] [*p*]

[*ff*] [*mp*] [*p*]

16

[*f*] *p*

[*f*] [*mp*]

[*f*] [*p*] [*mp*]

[*f*] [*p*]

Segue

Segue

Segue

[Segue]

Andante

Musical score for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of four staves. The first staff features a complex melodic line with various dynamics: *[mf]*, *[f]*, *[p]*, and *[ff]*. It includes fingerings (1-4), slurs, and accents. The second staff has a dynamic of *[p]* and a triplet of eighth notes. The third staff starts with a dynamic of *p*. The fourth staff has dynamics of *[p]* and *[mp]*. Measure 5 ends with a double bar line.

Musical score for measures 6-11. The first staff continues the melodic line with dynamics *[p]*, *[mf]*, *[f]*, and *[p]*. It includes fingerings (2, 3, 4) and slurs. The second staff has a dynamic of *[mp]* and a triplet of eighth notes. The third staff has a dynamic of *[mp]*. The fourth staff has dynamics of *[mp]* and *[p sub]*. Measure 11 ends with a double bar line.

Musical score for measures 12-15. The first staff features a complex melodic line with dynamics *[f]*, *[ff sub]*, and *[mf]*. It includes fingerings (1-4), slurs, and accents. The second staff has dynamics of *[mp]* and *[mf]*. The third staff has a dynamic of *[mp]*. The fourth staff has a dynamic of *[mf]*. Measure 15 ends with a double bar line.

Variación 1

[mf]

[p]

[p]

[p]

p

[ff]

[mf]

[mf]

[mf]

[p]

[p]

[p]

[p]

[mf]

[f]

[fsub]

[p]

[mp]

[p]

[mp]

[p]

32

[mf] [fsub] [ff]

[p] [mp] [mf]

[p] [mp] [mf]

[p] [mp] [mf]

4

Coda

36

[mf] [f]

p [mp]

p [mp]

[p] [mp]

40

[ff] [mf] [p]

[f] [mp] [p]

[f] [mp] [p]

[f] [mp] [p]

59

[p] [mf] [p]

[p] [p]

[ff] [p]

[p] [p]

Coda

63

[p] [mp] [p]

[p] [mp]

[mf] [f]

[p] [mp]

67

[f] [mp] [p]

[f] [mp] [p]

[ff] [mf] [p]

[f] [mp] [p]

Variación 3

72

Musical score for measures 72-76. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves. Measure 72 has dynamics *[mf]* and *[p]*. Measure 73 has dynamics *p* and *[mf]*. Measure 74 has dynamics *[f]* and *[p]*. Measure 75 has dynamics *[p]* and *[mf]*. Measure 76 has dynamics *[p]*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A circled 3 is above the final note of measure 76.

77

Musical score for measures 77-80. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves. Measure 77 has dynamics *[ff]* and *[p]*. Measure 78 has dynamics *[ff]* and *[p]*. Measure 79 has dynamics *[ff]* and *[p]*. Measure 80 has dynamics *[ff]* and *[p]*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A circled 2 is above the first note of measure 77.

81

Musical score for measures 81-84. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves. Measure 81 has dynamics *[mf]* and *[f]*. Measure 82 has dynamics *[p]* and *[ff]*. Measure 83 has dynamics *[mf]* and *[mf]*. Measure 84 has dynamics *[p]* and *[mf]*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A circled 2 is above the first note of measure 81, and a circled 3 is above the first note of measure 83.

86

[mp] [ff] [p]
 [mp] [mf] [p]
 [f] [ff] [p]
 [mp] [mp] [mf] [p]

Coda

90

[mf] [f]
 [p] [mp]
 [p] [mp]
 [p] [mp]

94

[ff] [mp] [p]
 [f] [mp] [p]
 [f] [mp] [p]
 [f] [mf] [p]

Variación 4

99

Musical score for measures 99-103. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves. The top staff has a melodic line with dynamics *p* and *[mf]*. The second staff has a complex, fast-moving accompaniment with dynamics *[mf]* and *[f]*, including fingering numbers (0-4) and articulation marks. The third and fourth staves provide harmonic support with dynamics *p* and *[p]*.

104

Musical score for measures 104-107. The score continues in G major and 4/4 time. The top staff features a melodic line with dynamics *[mp]*, *[mf]*, and *[ff]*. The second staff has a complex accompaniment with dynamics *[ff]* and *[p]*, including fingering numbers and articulation marks. The third and fourth staves provide harmonic support with dynamics *[mp]*, *[mf]*, and *[p]*.

108

Musical score for measures 108-111. The score continues in G major and 4/4 time. The top staff features a melodic line with dynamics *[p]*, *[mf]*, *[f]*, *[f sub]*, and *[mf]*. The second staff has a complex accompaniment with dynamics *[f]* and *[f sub]*, including fingering numbers and articulation marks. The third and fourth staves provide harmonic support with dynamics *[p]*, *[mp]*, and *[p]*.

113

[p] [mp] [p]

[ff] [p]

[p] [mp] [p]

[p] [mp] [p]

Coda

117

p [mp]

[mf] [f]

[p] [mp]

p [mp]

121

[f] [mp] [p]

[ff] [mf] [p]

[f] [mp] [p]

[f] [mp] [p]

Variación 5

126

Musical score for measures 126-130. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Dynamics include [p], [mp], [mf], [p sub], [pp], [f], [mp sub], and [p]. There are slurs and accents throughout. A circled '2' appears in the Bass staff at measure 128.

131

Musical score for measures 131-134. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Dynamics include [mp], [p], [mf], and [ff]. There are slurs and accents throughout. A circled '1' appears in the Bass staff at measure 133.

135

Musical score for measures 135-138. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Dynamics include [p], [mp], [p], [mf], [pp], [mf], [f], [p], and [mf]. There are slurs and accents throughout. Circled numbers '1' and '2' appear in the Bass staff at measures 136 and 137 respectively.

140

[p] [mp] [p]

[p] [mp] [p]

[p] [p]

[f] [ff] [p]

Coda

144

[p] [mp] [p]

[p] [mp]

[p] [mp]

[mf] [f]

148

[mp] [p]

[mp] [p]

[mp] [p]

[ff] [mf] [p]

Walze

The first system of the musical score for 'Walze' consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of dynamics including *[mp]*, *[p]*, *[f]*, and *[mf]*. There are several slurs and accents throughout the system. The first staff has a complex melodic line with many slurs and accents. The second staff has a similar melodic line with some slurs and accents. The third and fourth staves have a more rhythmic accompaniment with slurs and accents.

The second system of the musical score for 'Walze' consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of dynamics including *[p]*, *[mf]*, *[f]*, and *[pp]*. There are several slurs and accents throughout the system. The first staff has a complex melodic line with many slurs and accents. The second staff has a similar melodic line with some slurs and accents. The third and fourth staves have a more rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Trio

The Trio section of the musical score for 'Walze' consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of dynamics including *[mp]*, *[p]*, *[f]*, and *[mf]*. There are several slurs and accents throughout the section. The first staff has a complex melodic line with many slurs and accents. The second staff has a similar melodic line with some slurs and accents. The third and fourth staves have a more rhythmic accompaniment with slurs and accents.

27

[mp] [p] [mp] [p] [mf] [f sub] [mp]

36

[mp] [p] [f] [mp] [f] [mp] [p] [f] [mp] [p] [mp] [p] [mp] [p]

45

Coda

[p] [p] [f] [p] [f] [mf] [f] [p] [f] [p] [p] [p] [f]

54

[p sub] [<] [p sub] [f] [p sub] [<] [p sub] [f] [p] [<] [p sub] [f] [p sub] [<] [p sub] [f]

61

[p sub] [<] [f] [p sub] [<] [f] [p sub] [<] [f] [p sub] [<] [f]

66

[ff] [fff] [fff] [ff] [fff] [fff] [ff] [fff] [fff] [ff] [fff] [fff]

Air Varié et Dialogué

Transcripción y edición
de Fernando Rosas González

Antoine de Lhoyer
(1768-1852)

Adagio

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time, key signature of two flats. Measures 1-5. Dynamics: [mf], accents (>), (<), (>), (<), [f], [p].

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time, key signature of two flats. Measures 6-7. Dynamics: [mf], [mp].

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time, key signature of two flats. Measures 8-10. Dynamics: [mf], f, rit., [mf].

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time, key signature of two flats. Measures 11-13. Dynamics: [f], (<), (>), (<).

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time, key signature of two flats. Measures 14-15. Dynamics: [ff], (>), [mp], p, (<).

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time, key signature of two flats. Measures 16-17. Dynamics: [f], p, (>). Ends with "Segue".

Guitarra 1

Andante

[mf] [f] [p]

[ff] [p]

[mf] [f] [p] [f]

[ffsub]

Variación 1

[mf]

[ff]

[p]

[mf] [f] [fsub]

Guitarra 1

30

[mf] [fsub]

33

[ff]

Coda

36

[mf] [f]

40

[ff] [mf] [p]

Variación 2

45

[p]

50

[mp] [p sub] [p]

54

[p]

59

[mf] [p]

Guitarra 1

Coda

63

[p] [mp] [p]

68

[f] [mp] [p]

Variación 3

72

[mf] [p]

77

[ff] [p]

81

[mf] [f]

85

[ff] [mp] [ff] [p]

Coda

90

[mf] [f]

95

[ff] [mp] [p]

Guitarra 1

Variación 4

99

p [*mp*] [*mf*] [*p*]

108

[*p*] [*mp*] [*p*] [*p*] [*mp*] [*p*]

Coda

117

p [*mp*] [*f*]

122

[*mp*] [*p*]

Variación 5

126

[*p*] [*p*]

130

[*mp*]

133

[*p*]

Guitarra 1

135

[p] [mp]

139

[p] [p] [mp]

142

[p]

Coda

144

p [mp]

149

[f] [mp] [p]

Walze

Guitarra 1

The first system of music for 'Walze' consists of two staves. The top staff features a series of chords and melodic lines with dynamic markings: *[mp]*, *[p]*, *[f]*, *[mp]*, and *[f]*. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with chords and melodic fragments. Fingerings are indicated with numbers 1-4 above the notes.

The second system of music for 'Walze' consists of two staves. The top staff begins with a measure marked '9' and includes a circled '1' above a note. Dynamic markings include *[p]*, *[p]*, and *[mp]*. The bottom staff continues the accompaniment with chords and melodic lines.

Trio

The first system of music for 'Trio' consists of two staves. The top staff starts with a measure marked '18' and features a sparse melodic line with dynamic markings *[mp]*, *[p]*, and *[p]*. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with chords and melodic fragments.

The second system of music for 'Trio' consists of two staves. The top staff starts with a measure marked '27' and features a melodic line with dynamic markings *[mp]*, *[p]*, and *[p]*. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with chords and melodic fragments.

Guitarra 1

36

[mp] [>] [p] [<] [>] [f] [>] [mp] [<] [f] [>]

45

[p] [<] [>] [p] [<] [f] [>]

Coda

54

[p sub] [<] [p sub] [f] [p sub] [<]

63

[f]

67

[ff] [fff] [fff]

Air Varié et Dialogué

Transcripción y edición
de Fernando Rosas González

Antoine de Lhoyer
(1768-1852)

Adagio

Musical notation for the first system of the Adagio section, measures 1-4. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation features a series of eighth notes with slurs and dynamic markings: [mf] with accents (>) and decrescendos (<).

Musical notation for the second system of the Adagio section, measures 5-8. The notation includes a forte ([f]) dynamic, a piano ([p]) dynamic with a decrescendo (<), a mezzo-forte ([mf]) dynamic with an accent (>), a mezzo-piano ([mp]) dynamic, and another mezzo-forte ([mf]) dynamic.

Musical notation for the third system of the Adagio section, measures 9-13. The notation features a decrescendo (<) leading to a forte ([f]) dynamic, followed by a mezzo-forte ([mf]) dynamic with an accent (>), and further decrescendos (<) and mezzo-forte ([mf]) markings.

Musical notation for the fourth system of the Adagio section, measures 14-15. The notation includes a fortissimo ([ff]) dynamic with an accent (>), a mezzo-piano ([mp]) dynamic, and a piano ([p]) dynamic with a decrescendo (<).

Musical notation for the fifth system of the Adagio section, measures 16-18. The notation features a forte ([f]) dynamic with an accent (>), a mezzo-piano ([mp]) dynamic with an accent (>), and a decrescendo (<) leading to a fermata. The word "Segue" is written above the final measure.

Andante

Musical notation for the first system of the Andante section, measures 1-8. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes a piano ([p]) dynamic with a triplet (3) and a mezzo-piano ([mp]) dynamic with an accent (>).

Musical notation for the second system of the Andante section, measures 9-16. The notation features a piano ([p]) dynamic with a triplet (3) and a sub-dynamic ([p sub]), a mezzo-piano ([mp]) dynamic with a triplet (3) and a decrescendo (<), an accent (>), a mezzo-forte ([mf]) dynamic with an accent (>), and a piano ([p]) dynamic with a triplet (3) and an accent (>).

Guitarra 2

Variación 1

④ *p* [*p*] [*mf*] [*p*]

27 [*p*] [*<*] [*mp*] [*>*] [*>*] [*p*] [*mp*] [*mf*] [*>*]

Coda

36 *p* [*<*] [*mp*] [*>*] [*<*] [*f*] [*>*] [*<*] [*>*] [*mp*] [*>*] [*p*]

Variación 2

45 *p* [*<*] [*mp*] [*p sub*] [*<*] [*>*] [*p*]

54 [*p*] [*<*] [*>*] [*p*] [*<*] [*<*] [*>*] [*p*]

Coda

63 *p* [*<*] [*mp*] [*>*] [*<*] [*f*] [*>*] [*<*] [*>*] [*mp*] [*>*] [*p*]

Variación 3

72 *p* [*mf*] [*p*]

77 [*ff*] [*>*] [*p*]

Guitarra 2

81

[p] [mf] [mf]

86

[mp] [mf] [p]

Coda

90

[p] [mp] [f] [mp] [p]

Variación 4

99

[mf]

102

[f]

104

[ff]

106

[p] [p]

Guitarra 2

108

[*mf*] [*f*]

111

[*f sub*] [*mf*]

113

[*ff*]

115

[*p*]

Coda

117

[*mf*] [*f*]

121

[*ff*] [*mf*] [*p*]

Variación 5

126

[*p*]

129

4

Guitarra 2

131

Musical notation for measure 131, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes in the upper register and a corresponding bass line. A dynamic marking of *[mp]* is present.

133

Musical notation for measure 133, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes in the upper register and a corresponding bass line. A dynamic marking of *[p]* is present.

135

Musical notation for measure 135, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes in the upper register and a corresponding bass line. Dynamic markings of *[p]* and *[mp]* are present.

138

Musical notation for measure 138, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes in the upper register and a corresponding bass line. A dynamic marking of *[p]* is present.

140

Musical notation for measure 140, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes in the upper register and a corresponding bass line. Dynamic markings of *[p]* and *[mp]* are present.

142

Musical notation for measure 142, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes in the upper register and a corresponding bass line. A dynamic marking of *[p]* is present.

Coda

144

Musical notation for the Coda section, starting at measure 144. The key signature changes to one flat (Bb). The notation includes a series of eighth notes in the upper register and a corresponding bass line. Dynamic markings of *[p]*, *[mp]*, *[f]*, and *[p]* are present.

Walze

Guitarra 2

Musical notation for the first system of 'Walze'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and contains several measures of music with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 1, 3, 4). The bottom staff has a bass clef and contains corresponding bass notes. Dynamics include *[f]*, *[mp]*, *[f]*, *[mp]*, *[p]*, and *[>]*.

Musical notation for the second system of 'Walze', starting at measure 9. The top staff features a circled '1' above the first measure and fingerings (3, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1). Dynamics include *[mf]*, *[f]*, and *[>]*. The bottom staff continues the bass line.

Trio

Musical notation for the first system of 'Trio', starting at measure 18. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and contains several measures of music with slurs and dynamics *[mp]*, *[p]*, and *[p]*. The bottom staff has a bass clef and contains corresponding bass notes with a dynamic of *mf*.

Musical notation for the second system of 'Trio', starting at measure 27. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and contains several measures of music with slurs and dynamics *[mp]*, *[p]*, and *[>]*. The bottom staff has a bass clef and contains corresponding bass notes.

Guitarra 2

36

[f] [>] [mp] [<] [f] [>] [mp] [>] [p] [<] [>]

45

[mf] [<] [f] [>] [p] [<]

53

Coda

[f] [p sub] [<] [p sub]

59

[f] [p sub] [<] [f]

67

[ff] [fff] [fff]

Air Varié et Dialogué

Transcripción y edición
de Fernando Rosas González

Antoine de Lhoyer
(1768-1852)

Adagio

Musical notation for measures 1-4 of the Adagio section. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The notation includes a treble clef, a key signature change to B-flat major, and various dynamics and articulations: *[p]*, *[>]*, *[<]*, and *[mf]*.

5

Musical notation for measures 5-8 of the Adagio section. The notation includes a treble clef, a key signature change to B-flat major, and various dynamics and articulations: *[f]*, *[p]*, *[<]*, *[mf]*, *[p]*, *[>]*, and *[mf]*.

9

Musical notation for measures 9-13 of the Adagio section. The notation includes a treble clef, a key signature change to B-flat major, and various dynamics and articulations: *[<]*, *[f]*, *[>]*, *[mf]*, *[<]*, *[mf]*, *[>]*, and *[<]*.

14

Musical notation for measures 14-17 of the Adagio section. The notation includes a treble clef, a key signature change to B-flat major, and various dynamics and articulations: *[ff]*, *[>]*, *[mp]*, *[p]*, *[<]*, *[f]*, *[>]*, *[p]*, *[mp]*, and *[>]*. The section ends with a fermata and the word "Segue".

Andante

Musical notation for measures 1-4 of the Andante section. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The notation includes a treble clef, a key signature change to D major, and various dynamics and articulations: *p*, *[mp]*, and *[>]*.

9

Musical notation for measures 5-8 of the Andante section. The notation includes a treble clef, a key signature change to D major, and various dynamics and articulations: *[<]*, *[p sub]*, *[mp]*, *[>]*, *[>]*, *[mf]*, and *[>]*.

Variación 1

Musical notation for Variation 1, measures 1-26. The piece is in G major. It begins with a repeat sign. The first measure has a dynamic marking of *[p]*. The second measure has a dynamic marking of *[mf]*. The final measure has a dynamic marking of *[p]* with an accent (>).

Musical notation for Variation 1, measures 27-35. Measure 27 has a dynamic marking of *[p]* with a circled '4' above it. Measures 28-30 have dynamic markings of *[mp]* and *[mf]*. Measure 31 has a dynamic marking of *[p]*. Measure 32 has a dynamic marking of *[mp]*. Measure 33 has a dynamic marking of *[mf]*. Measure 34 has a dynamic marking of *[p]*. Measure 35 has a dynamic marking of *[p]* with an accent (>).

Coda

Musical notation for the Coda, measures 36-44. Measure 36 has a dynamic marking of *p*. Measure 37 has a dynamic marking of *[mp]*. Measure 38 has a dynamic marking of *[f]*. Measure 39 has a dynamic marking of *[mp]*. Measure 40 has a dynamic marking of *[f]*. Measure 41 has a dynamic marking of *[mp]*. Measure 42 has a dynamic marking of *[p]*. Measure 43 has a dynamic marking of *[mp]*. Measure 44 has a dynamic marking of *[p]* with an accent (>).

Variación 2

Musical notation for Variation 2, measures 45-47. Measure 45 has a dynamic marking of *[mf]*. The piece features complex fingerings and slurs across the measures.

Musical notation for Variation 2, measures 48-49. The piece continues with complex fingerings and slurs.

Musical notation for Variation 2, measures 50-51. Measure 50 has a dynamic marking of *[f]*. Measure 51 has a dynamic marking of *[p sub]*. The piece features complex fingerings and slurs.

Musical notation for Variation 2, measures 52-53. Measure 52 has a dynamic marking of *[p]*. The piece continues with complex fingerings and slurs.

Musical notation for Variation 2, measures 54-55. Measure 54 has a dynamic marking of *[mf]*. The piece concludes with complex fingerings and slurs.

Guitarra 3

81

[p] [mf] [f]

87

[ff] [p]

Coda

90

[p] [mp] [f] [mp] [p]

Variación 4

99

[p] [mp] [mf]

108

[p] [mp] [p] [mp] [p]

Coda

117

[p] [mp] [f] [mp] [p]

Guitarra 3

Variación 5

126

Musical notation for measures 126-130. The key signature is one sharp (F#). The notation includes a repeat sign at the beginning. Dynamic markings are [mp], [mf], [p sub], and [pp]. There are two hairpins: one starting at measure 127 and another starting at measure 129. A circled '2' is placed below the staff in measure 127, and a circled '4' is placed below the staff in measure 130.

131

Musical notation for measures 131-135. The key signature is one sharp (F#). The notation includes a repeat sign at the beginning. Dynamic markings are [mf], [p], [mf], [pp], [mf], and [mp]. There are two hairpins: one starting at measure 131 and another starting at measure 134. A circled '4' is placed below the staff in measure 135.

140

Musical notation for measures 140-143. The key signature is one sharp (F#). The notation includes a repeat sign at the beginning. Dynamic markings are [p]. There is one hairpin starting at measure 143. A circled '4' is placed below the staff in measure 143.

Coda

144

Musical notation for measures 144-148. The key signature is two flats (Bb, Eb). The notation includes a repeat sign at the beginning. Dynamic markings are [p], [mp], and [p]. There are three hairpins: one starting at measure 144, one starting at measure 146, and one starting at measure 148. A circled '4' is placed below the staff in measure 148.

149

Musical notation for measures 149-153. The key signature is two flats (Bb, Eb). The notation includes a repeat sign at the beginning. Dynamic markings are [f], [mp], and [p]. There are three hairpins: one starting at measure 149, one starting at measure 151, and one starting at measure 153.

Guitarra 3

Walze

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with various dynamics and articulations: [mp] with an accent (>), [p] with an accent (<), [mp] with an accent (>), and [p] with an accent (>). The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 9-17. The upper staff continues the melodic line with dynamics [p] and [pp], including accents (<) and (>). The lower staff continues the accompaniment with a consistent rhythmic pattern.

Trio

Musical notation for measures 18-26. The section is marked 'Trio' and begins at measure 18. The upper staff features a melodic line with triplets and dynamics [f] and [p]. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 27-35. The upper staff continues the melodic line with dynamics [mf], [f sub], and [p], including accents (>). The lower staff continues the accompaniment with a consistent rhythmic pattern.

Air Varié et Dialogué

Transcripción y edición
de Fernando Rosas González

Antoine de Lhoyer
(1768-1852)

Adagio

First system of musical notation (measures 1-4) in 4/4 time, key of B-flat major. The notation features a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of a series of eighth-note chords. Dynamic markings include *p* and accents (> and <).

Second system of musical notation (measures 5-8). Measure 5 starts with a forte [*f*] dynamic. The notation includes various dynamics such as [*p*], [*mf*], [*p*], and [*mf*], along with accents and slurs.

Third system of musical notation (measures 9-13). Measure 9 begins with a forte [*f*] dynamic. The notation includes dynamics like [*mf*], [*p*], and [*f*], with accents and slurs.

Fourth system of musical notation (measures 14-17). Measure 14 starts with a fortissimo [*ff*] dynamic. The notation includes dynamics like [*mp*], [*p*], [*f*], and [*p*], with accents and slurs. The system concludes with the instruction [Segue].

Andante

First system of musical notation (measures 1-4) in 2/4 time, key of D major. The notation features a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of quarter notes and eighth notes. Dynamic markings include [*p*], [*mp*], [*mp*], and [*p*].

Second system of musical notation (measures 5-8). Measure 5 starts with a piano [*p*] dynamic. The notation includes dynamics like [*p sub*], [*p*], [*mf*], and [*p*], with accents and slurs.

Variación 1

Guitarra 4

Musical notation for Variation 1, measures 1-26. The piece is in G major. It features a series of eighth and sixteenth notes with various dynamics: [p], p, [mf], and [>][p].

Musical notation for Variation 1, measures 27-35. It continues with eighth and sixteenth notes, including dynamics [p], [mp], [mf], and [>].

Coda

Musical notation for the Coda, measures 36-39. It features a sequence of eighth notes with dynamics [p] and [mp].

Musical notation for the Coda, measures 40-44. It continues with eighth notes, including dynamics [f] and [mp].

Variación 2

Musical notation for Variation 2, measures 45-49. It features a series of eighth notes with dynamics [p].

Musical notation for Variation 2, measures 50-53. It continues with eighth notes, including dynamics [mp], [p sub], and [p].

Musical notation for Variation 2, measures 54-62. It features a series of eighth notes with dynamics [p] and [>].

Coda

Musical notation for the Coda, measures 63-66. It features a sequence of eighth notes with dynamics [p] and [mp].

Guitarra 4

67

[f] [mp] [p]

Variación 3

72

[p] [mf] [p]

77

[ff] [p]

81

[p] [mf]

86

[mp] [mp] [mf] [p]

Coda

90

[p] [mp]

94

[f] [mf] [p]

Variación 4

[p]

99

Musical notation for Variation 4, measures 99-107. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The piece starts with a repeat sign. Dynamics include *p*, [*mp*], [*mf*], and [*p*] with accents.

108

Musical notation for Variation 4, measures 108-116. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics include [*p*], [*mp*], and [*p*] with accents.

Coda

117

Musical notation for Coda, measures 117-120. Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Dynamics include *p*, [*mp*], and [*p*] with accents.

121

Musical notation for Coda, measures 121-125. Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Dynamics include [*f*], [*mp*], and [*p*] with accents.

Variación 5

126

Musical notation for Variation 5, measures 126-128. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Includes fingerings (0, 4, 2) and dynamics [*mf*] and [*f*].

129

Musical notation for Variation 5, measures 129-131. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Includes fingerings (2, 0, 4, 1, 3, 1, 2, 0, 2, #1, 0, 4, 4) and dynamics [*mp sub*], [*p*], and [*ff*].

132

Musical notation for Variation 5, measures 132-135. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Includes fingerings (0, #1, #3, 0, 0, #1, 4, 2) and dynamics [*p*].

Guitarra 4

135

[f] [p] [f]

138

[mf] [f]

141

[ff] [p]

144

Coda

[mf] [f] [f]

148

[ff] [ff] [mf] [p]

Guitarra 4

Walze

Musical notation for the first system of the 'Walze' section, measures 1-8. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of two staves. The upper staff features a series of eighth-note patterns with dynamic markings [mp], [p], [mp], and [p], and phrasing slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords.

Musical notation for the second system of the 'Walze' section, measures 9-17. The upper staff continues with eighth-note patterns, including a triplet and a sixteenth-note run, with dynamic markings [p] and [pp]. The lower staff continues with the rhythmic accompaniment.

Trio

Musical notation for the first system of the 'Trio' section, measures 18-26. The upper staff features a melodic line with a long slur and dynamic markings [mp] and [mf]. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords.

Musical notation for the second system of the 'Trio' section, measures 27-35. The upper staff features a melodic line with a long slur and dynamic marking [mp], including a triplet and a sixteenth-note run. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords.

Guitarra 4

36

Musical notation for measures 36-44. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various dynamics and articulations: [mp] with an accent (>), [p] with an accent (<), [mp] with an accent (>), [p] with an accent (<), and [p] with an accent (>).

45

Musical notation for measures 45-52. The key signature is one sharp (F#). The notation includes dynamics [p] with an accent (<), [p] with an accent (>), and [f].

Coda

53

Musical notation for measures 53-60. The key signature is one sharp (F#). The notation includes dynamics [p sub] with an accent (<), [p sub], and [f].

61

Musical notation for measures 61-62. The key signature is one sharp (F#). The notation includes dynamics [p sub] and triplets (3).

63

Musical notation for measures 63-66. The key signature is one sharp (F#). The notation includes triplets (3) and dynamics [f].

67

Musical notation for measures 67-70. The key signature is one sharp (F#). The notation includes dynamics [ff] and [fff].

AIR VARIÉ

Et dialogué

Pour

QUATRE GUITARES

Dédié à Madame

Alexandrine Rougeon



A. LHOYER

Prix 3^{fr}. 75^c

Propriété de l'Éditeur.

A PARIS

Au Bureau de l'Abonnement des Journaux de chant des Troubadours

Avec accompagnement de Piano ou de Guitare

Chez LÉLU, Compositeur, Éditeur, M.^d de Musique et d'Instrumens

Boulevard des Italiens N.º 8 près la rue Cérutti

Écrit et gravé par Joannès

*Lélu
Boulevard des Italiens N.º 8*

AIR VARIÉ et DIALOGUÉ

Pour quatre Guitares

Par A. LHOYER.

PREMIERE GUITARE

ADAGIO

ANDANTE

1^{re} Variation

30

33

Coda

38

2^e Variation

51

59

Coda

66

3^e Variation

77

83

86

Coda

92

4^e Variation

Coda

5^e Variation

Coda



WALZE

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The word "Trio" is written above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The word "Coda" is written above the staff.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Two triplet markings are present, each with a "3" above it.

Musical staff 11: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 5/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The staff ends with five chords marked with dynamics: F, FF, F, FF, FF.

AIR VARIÉ

Et dialogué

Pour

QUATRE GUITARES

Dédié à Madame

Alexandrine Rougeon



A. LHOYER

Prix 3^{fr} 75^c

Propriété de l'Éditeur

A PARIS

*Au Bureau de l'Abonnement des Journaux de chant des Troubadours
Avec accompagnement de Piano ou de Guitare
chez LÉLU, Compositeur, Éditeur, M.^d de Musique et d'Instrumens
Boulevard des Italiens N.º 8 près la rue Cérutti*

Écrit et gravé par Joannes

*Lélu &
Boulevard des Italiens N.º 8*

SECONDE GUITARE

ADAGIO

Musical staff for Adagio, measure 1. Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), common time signature (C). The staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A dynamic marking 'p' is placed below the first note.

Musical staff for Adagio, measures 2-5. Treble clef, key signature of two flats. Measure 2: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 3: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 4: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 5: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. A dynamic marking 'p' is placed below the first measure.

Musical staff for Adagio, measures 6-9. Treble clef, key signature of two flats. Measure 6: quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 7: quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 8: quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 9: quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. A dynamic marking 'p' is placed below the first measure.

Musical staff for Adagio, measures 10-13. Treble clef, key signature of two flats. Measure 10: quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1. Measure 11: quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1, quarter note B0. Measure 12: quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0, quarter note E0. Measure 13: quarter note D0, quarter note C0, quarter note B0, quarter note A0. A dynamic marking 'p' is placed below the first measure.

Musical staff for Adagio, measures 14-16. Treble clef, key signature of two flats. Measure 14: quarter note G0, quarter note F0, quarter note E0, quarter note D0. Measure 15: quarter note C0, quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0. Measure 16: quarter note F0, quarter note E0, quarter note D0, quarter note C0. A dynamic marking 'p' is placed below the first measure. The staff ends with a double bar line and the word 'Segue' written above the final note.

ANDANTE

Musical staff for Andante, measure 1. Treble clef, key signature of one sharp (F-sharp), 2/4 time signature. The staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4.

Musical staff for Andante, measures 2-5. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 2: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 3: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 4: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 5: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. A dynamic marking 'p' is placed below the first measure.

Musical staff for Andante, measures 6-11. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 6: quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 7: quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 8: quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 9: quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Measure 10: quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0. Measure 11: quarter note E0, quarter note D0, quarter note C0, quarter note B0. A dynamic marking 'p' is placed below the first measure.

1^{re} Variation

Musical staff for 1st Variation, measure 1. Treble clef, key signature of one sharp, 2/4 time signature. The staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. A dynamic marking 'p' is placed below the first note.

23

30

Coda

p

38

2^e Variation

47

50

53

57

60

63 Coda

p

3^e Variation

76

84

90 Coda

4^e Variation

104

111

119

5^e Variation

130

138

146



WALZE



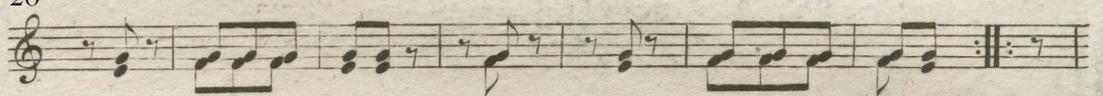
6



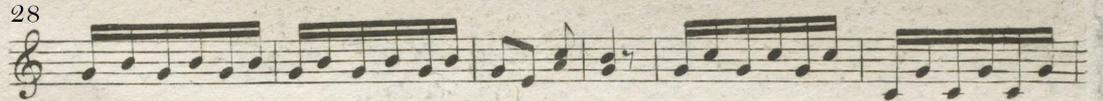
13



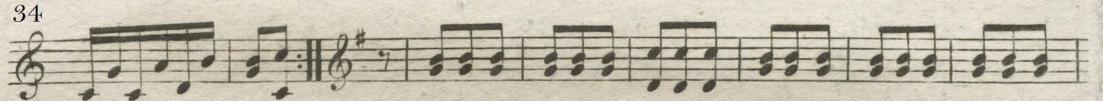
20



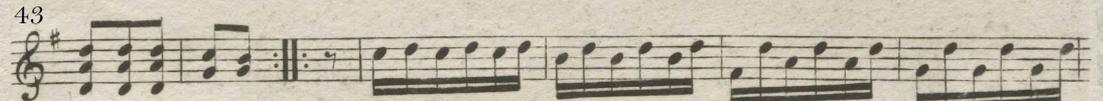
28



34



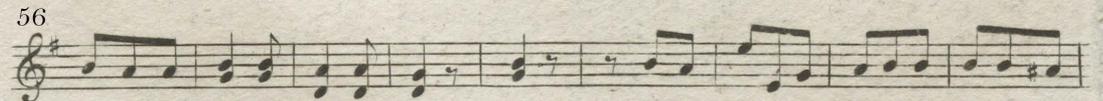
43



50



56



65



AIR VARIÉ

Et dialogué

Pour

QUATRE GUITARES

Dédié à Madame

Alexandrine Rougeon



A. LHOYER

Prix 3^{fr} 75^c

Propriété de l'Éditeur.

A PARIS

Au Bureau de l'Abonnement des Journaux de chant des Troubadours

Avec accompagnement de Piano ou de Guitare

Chez LÉLU. Compositeur. Éditeur. M.^d de Musique et d'Instrumens

Boulevard des Italiens N.º 8 près la rue Cérutti

Écrit et gravé par Joannes

*Lélu &
Boulevard des Italiens N.º 8*

ADAGIO

6

11

15

Segue

ANDANTE

7

1^{re} Variation

Tacet 8

8

36 Coda

2^e Variation

51

63 Coda

5^e Variation

Musical staff for the 5th variation, measures 77-84. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

77

Musical staff for the 5th variation, measures 77-84. This staff continues the melodic line from the previous staff, ending with a double bar line and repeat dots.

85

Musical staff for the 5th variation, measures 85-90. This staff continues the melodic line, ending with a double bar line and repeat dots.

90

Coda

Musical staff for the 5th variation, measures 90-96. This staff is marked 'Coda' and 'P' (piano). It features a series of chords and single notes, ending with a double bar line.

4^e Variation

Musical staff for the 4th variation, measures 105-112. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

105

Musical staff for the 4th variation, measures 105-112. This staff continues the melodic line, ending with a double bar line and repeat dots.

116

Coda

Musical staff for the 4th variation, measures 116-123. This staff is marked 'Coda' and 'P' (piano). It features a series of chords and single notes, ending with a double bar line.

5^e Variation

Musical staff for the 5th variation, measures 129-132. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

129

Musical staff for the 5th variation, measures 129-132. This staff continues the melodic line, ending with a double bar line and repeat dots.

132

Musical staff for the 5th variation, measures 132-135. This staff continues the melodic line, ending with a double bar line and repeat dots.

135

Musical staff for the 5th variation, measures 135-138. This staff continues the melodic line, ending with a double bar line and repeat dots.

139



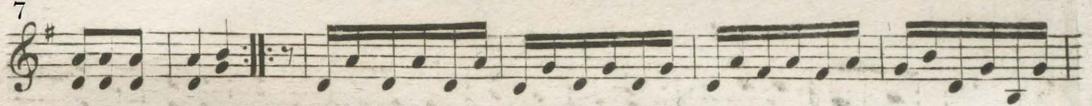
142



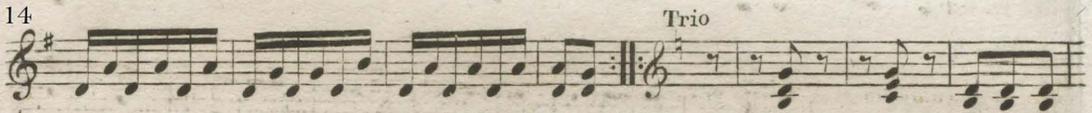
WALZE



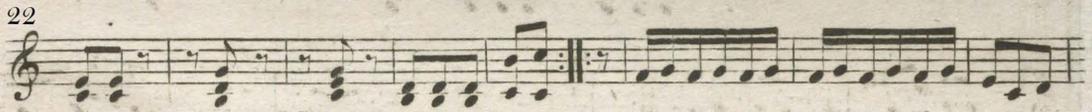
7



14



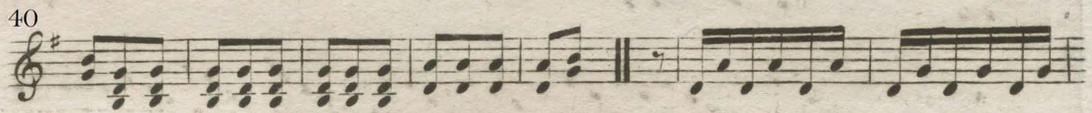
22



31



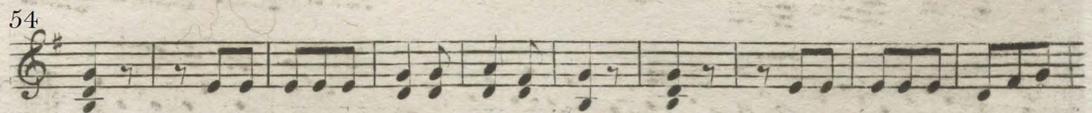
40



48



54



64



AIR VARIÉ

Et dialogué

Pour

QUATRE GUITARES

Dédié à Madame

Alexandrine Rougeon



A. LHOYER

Prix 3^{fr} 75^c

Propriété de l'Editeur.

A PARIS

*Au Bureau de l'Abonnement des Journaux de chant des Troubadours
Avec accompagnement de Piano ou de Guitare
chez LÉLU, Compositeur, Editeur, M.^d de Musique et d'Instrumens
Boulevard des Italiens N.º 8 près la rue Cérutti*

Ecrit et gravé par Joannès

*Lélu &
Boulevard des Italiens N.º 8*

A DAGIO

4

10

15

ANDANTE

6

1^{re} Variation .

24

34

40

2^e Variation

52



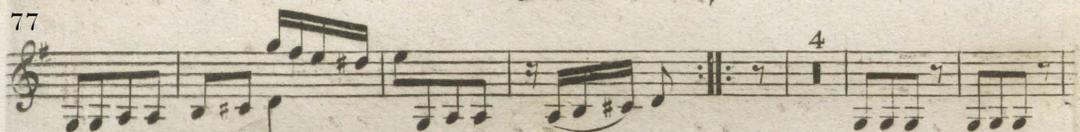
61



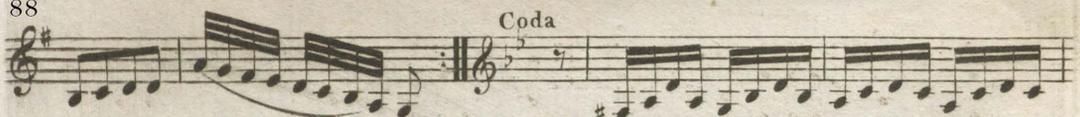
67

3^e Variation

77



88



93

4^e Variation

120

5^e Variation

130

135

141

147

WALZE

7

18 Trio

33

43

55

65