

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
SECRETARÍA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE
MÚSICA DE CÁMARA



**“Intervención y re-escritura como posibilidad
interpretativa en la música del primer romanticismo.
El Trío op. 26 para tres guitarras de Leonhard von Call
como caso testigo”**

Memoria final para optar al título de
Magíster en Interpretación de Música de Cámara

Maestrando: Prof. Nahuel Laviola

Director de memoria: Dr. Federico Buján

Co-director de concierto: Dr. Antonio Formaro

Año 2023

Índice

Agradecimientos	5
1. Acerca del estudio	6
1.1. Introducción	7
1.2. Fundamentación	7
1.3. Propósito del estudio	15
1.4. Problema de investigación	16
1.5. Preguntas para la investigación del problema	17
1.6. Objetivos	18
1.7. Hipótesis	18
1.8. Organización del trabajo	19
2. Problematizaciones en torno a la interpretación musical desde una perspectiva semiótica	20
2.1. La obra musical como objeto simbólico	21
2.2. La semiosis del hecho musical	22
2.3. El caso de las transcripciones, reescrituras y ediciones	26
2.4. El rol del lector (o del intérprete musical) en la producción de sentido	29
2.5. “Interpretación”, “uso”, “superación” y “lectura pragmática” como posibilidades semióticas	32
3. El entorno social de la música de cámara con guitarra en las primeras décadas del siglo XIX en Viena	37
3.1. Acerca del <i>Biedermeier</i>	38
3.2. La <i>Haus musik</i>	39
3.3. La guitarra, la <i>Allgemeine musikalische Zeitung</i> y el <i>Biedermeier</i>	41
3.4. El salón vienés	42

3.5. La figura de Giuliani y la guitarra en el contexto vienés	45
3.6. La consolidación de una nueva estética musical: el idealismo romántico	51
4. El caso de dos transcripciones de la obertura de “La Cenicienta”	56
4.1. De cómo Giuliani y Carulli usaron a Rossini en sus propias maneras	57
4.2. Discusión	66
5. Intervención y reescritura en el <i>Leichtes trio</i>, Op. 26, de Leonhard von Call: la construcción de una propuesta interpretativa ..	70
5.1. Introducción	71
5.2. Intervenciones en la Armonía	73
5.3. Intervenciones en la Textura	76
5.4. Intervenciones en el desarrollo motivico y la forma.....	81
5.5. Consideraciones finales sobre la edición	86
6. Conclusiones	89
Referencias bibliográficas	94
Partituras consultadas	97
Anexo	97

Agradecimientos

En primer lugar, quiero darle las gracias a mis padres, quienes fueron los que me motivaron a seguir este hermoso camino que es la Música.

En segundo lugar, agradecer a todos los buenos Maestros que me crucé en dicho camino, con una mención especial a dos de los más recientes en esta Maestría que estoy cerrando con esta Memoria: los Doctores Federico Buján y Antonio Formaro, en cuyas clases fue tomando idea en mi cabeza el tema y desarrollo de lo que aquí se presenta.

En tercer lugar es importante mencionar a mis compañeros de cursada, especialmente a Antonio Gomez y Pablo Santos quienes me acompañan en el Concierto Final, pero también a todo el resto con quienes compartimos alegres veladas en la Avenida Pellegrini de Rosario y no menos alegres viajes de vuelta a Retiro en el micro de las 19 horas.

Y en cuarto lugar, a mí mismo, que siempre me tomé muy en serio mi vocación y gracias a eso es que se me permitió llegar hasta aquí.

Capítulo 1

Acerca del estudio

Acerca del estudio

1.1. Introducción

El Trío op. 26 de Leonhard von Call está escrito originalmente para un trío de guitarristas no profesionales, como mucha de la música que se publicaba en aquella época. Nuestro propósito es aportar una propuesta de reescritura como modalidad de intervención interpretativa a los efectos de potenciar las posibilidades expresivo-musicales desde un enfoque guitarrístico, en base a las ideas compositivas de von Call. En este sentido, el trabajo se propone principalmente desde la perspectiva de la Investigación Artística en Música y a partir de fundamentos teórico-conceptuales de la semiótica musical. Pero, además, serán de gran valor para nuestro estudio diversos aportes de la historia social de la música de cámara, que nos permitirán contextualizar las condiciones de producción de nuestro objeto de estudio.

Podríamos decir que nuestro interés es "sacar" a la obra del salón del siglo XIX para el que fue escrita y "trasladarla" a la sala de conciertos del siglo XXI. Eso nos llevará a intervenir el texto original tomando varias decisiones que conformarán nuestra propuesta interpretativa. En esta dirección, el trabajo propuesto incluirá, entre otros aspectos, una exploración profunda de la obra en base a sus posibilidades en el orden de la textura, la conducción de las voces y el despliegue armónico. La intervención sobre el texto, que implicará modificaciones y adecuaciones en el discurso musical, se enmarcará asimismo en criterios interpretativos acordes al estilo compositivo y al estilo de época.

El aporte final consistirá no sólo en una propuesta interpretativa fundamentada, sino verdaderamente en una nueva versión de la obra a partir de un trabajo de intervención como posibilidad interpretativa, a los efectos de operar sobre la sonoridad de una de las pocas obras originales para trío de guitarras de la época y darle un lugar más elevado que la de ser ejecutada por guitarristas aficionados.

1.2. Fundamentación

El final del siglo XVIII y comienzo del XIX fue una época de grandes cambios en lo social. Podemos decir que apareció un nuevo público con sus propias demandas que hicieron abrir nuevas posibilidades laborales para un músico (Frisch, 2018 y Dahlhaus, 2014). De a poco, el compositor se empezaba a abrir paso entre un público anónimo. Ya no se trataba de escribir música para el ámbito de un mecenas en particular, sino para la muchedumbre, si bien todavía no se trataba de las masas comerciales del siglo XX (Dahlhaus, 1997). Más bien se trataba de amenizar veladas sociales en los salones burgueses que florecieron en esta época, como reflejo menor de los salones aristocráticos. Esta posibilidad hizo que se componga y edite mucha música para ser ejecutada en dichos salones. Pero, por ello mismo, estas composiciones no deberían estar dirigidas a intérpretes profesionales con sobrados recursos técnicos, sino a simples aficionados con ganas de experimentar el disfrute de hacer música (Hanson, 1985 y 1997). También podía ejecutarse música en el ámbito hogareño, lo que se conocía como *Haus musik*, ya que muchas personas tenían aptitudes musicales que le permitían hacer música en sus casas o en los salones por sí mismos. Es así que apareció mucha música publicada pensada justamente para las características de este ámbito, que muestran una cierta falta de ambición estético-musical (Frisch, 2018). Estas composiciones eran en general piezas breves (como estudios, fantasías, preludios, etc.), y de un nivel de dificultad accesible para el aficionado. Es lo que podemos designar como estilo *Biedermeier*, un estilo paralelo al del romanticismo y que llegó a ser lo más difundido en esta época (Dahlhaus, 1997). Pero en el temprano siglo XIX no sólo se hacía música en el ámbito privado, sino que también existía el ámbito público, que consistía en la participación de virtuosos en academias o conciertos, si bien con un formato diferente al de hoy en día, ejecutando en un estilo que se definía como “brillante”. De esta manera, existía una diferenciación entre lo que se ejecutaba en uno y otro ámbito, tanto en la extensión de las obras como en su nivel de dificultad (Dahlhaus, 2014).

Dentro del repertorio pensado para el ámbito privado, podemos ubicar al Trío op. 26 de Leonhard von Call. Es una obra que es interesante rescatar ya que se trata de uno de los pocos tríos originales de esta época para esta formación. En realidad se conocen cinco: el trío de Antonio Diabelli, el de Antoine de L'hoyer, el de Leonhard von Call, el de Filippo Gragnani y el de Marco A. Zani de Ferranti. No se conocen cuartetos. Las

posibilidades de hacer música de cámara con guitarra en grupos más numerosos que un dúo son exiguas si tomamos obras originales de esa época. Hay mucha literatura de guitarra y piano, guitarra y flauta (o violín), dos guitarras, flauta, viola y guitarra (Mattingly, 2007). Pero la posibilidad de encontrar repertorio para conjuntos más grandes con guitarras es escasa. Dada esta escasez es que nos parece importante rescatar esta obra. El interrogante que nos planteamos es si en los tiempos que corren, donde el concierto público es la norma¹, esta obra sigue resultando interesante fuera de las circunstancias que le dieron origen. Pensemos que el público de concierto actual se ha habituado a las obras del Romanticismo, que si bien es un repertorio del mismo período, en sí mismo muestra un mayor grado de ambición estética². En otras palabras, nos preguntamos si una obra pensada para el salón del siglo XIX sigue siendo adecuada para una sala de conciertos del siglo XXI, ya que, la música de salón no implicaba la necesidad de grandes volúmenes ni destrezas instrumentales (de todas formas, si esta obra hubiera sido pensada para concierto en el mismo siglo XIX hubiera requerido más virtuosismo “brillante”). Ahora bien, para poder cumplir con estas demandas propias del ámbito público, es que se hace necesario reescribir la obra. Y aquí es donde surge el choque con los criterios de interpretación que tienen en cuenta la fidelidad al original.

Actualmente la práctica interpretativa se orienta mayoritariamente por el principio del respeto taxativo a la partitura escrita originalmente por el compositor, pero sabemos que eso no siempre fue así. De hecho, en los albores de la música instrumental (finales del siglo XVI), muchas composiciones se trataban de transcripciones de obras vocales, adaptadas al nuevo medio. En el caso de las cuerdas pulsadas un ejemplo obvio es la "Canción del Emperador" de Luys de Narváez, donde se toma como base "Mille regretz" de Josquin des Prez y se la ornamenta y se le cambian *tactus* y voces de contrapunto³.

¹ Podemos considerar que la actividad de disfrutar música en el ámbito privado actualmente ha sido reemplazada por el disco (o el streaming) y por ello, no son necesarios los intérpretes humanos en su presencia física, sólo queda lugar para ellos en el ámbito público.

² Una diferenciación entre *Biedermeier* y Romanticismo, tanto en música como en lo cultural la vamos a exponer más adelante en el desarrollo de la presente Memoria, pero a grandes rasgos podemos adelantar aquí que el *Biedermeier* se basa en el entretenimiento y el Romanticismo en el idealismo y la ambición estética, lo que en música se traduce como una continuación simple del estilo del clasicismo (en el *Biedermeier*) o una mayor búsqueda expresiva a través de las exploraciones armónicas y el desarrollo temático (en el Romanticismo). (Cfr. Dahlhaus, 1997:19)

³ Freedman (2018:169 y ss.) plantea el problema que presenta la autoría de esta obra que fue atribuida a Josquin por diversos editores de la época, pero cada edición presentando diferentes características compositivas, demostrando que la “imagen final” de una obra no dependía tanto del compositor sino de quien la editaba. Más adelante (p. 269 y ss.) indica cómo era la relación entre improvisadores, compositores e instrumentistas en una época donde la intuición del ejecutante era un rasgo dominante de la praxis interpretativa.

Pero no sólo en el Renacimiento y con cuerdas pulsadas, también tenemos las transcripciones para clave que hizo J.S. Bach de los conciertos para violín de Vivaldi, donde también agregó ornamentos y líneas de contrapunto que no existían originalmente; los acompañamientos en piano que escribieron Mendelssohn y Schumann a las sonatas para violín solo de J. S. Bach; las modificaciones hechas a las sinfonías de Bruckner por sus amigos y editores; el Trío para flauta, viola y guitarra de W. Matiegka, transformado en cuarteto con la adición de nuevas armonías y una parte de cello hecha por Schubert (y publicado bajo el nombre de Schubert).

Para los guitarristas, el caso paradigmático de reescritura en esta época es el “Gran Solo” op. 14 de Fernando Sor, donde además de las diferentes versiones publicadas revisadas por el propio Sor, también existe la versión de Dionisio Aguado con mucho virtuosismo agregado que la obra original no posee (Fernández, 2022:15), siendo que las distintas versiones demuestran los diferentes destinatarios a los que estaban dirigidas según sus características. Es así que la práctica de la reescritura como interpretación de quien la reescribía fue algo frecuente en todas las épocas. La noción de que existe un texto definitivo, que debe ser respetado a rajatabla, es una idea de fines del siglo XIX que se consolida en el siglo XX (Goehr, 2003), pero antes de eso no existía la obra musical como algo terminado, sino que podía cambiar día a día, según quiénes eran los ejecutantes y según la oportunidad en que la obra iba a ser ejecutada⁴. Tengamos en cuenta que, siempre que los intérpretes eran compositores (y viceversa), la práctica de la composición original y la de la transcripción con mayor o menor grado de reescritura estaban interrelacionadas entre ellas. Basta echar un vistazo a todo el material publicado para guitarra del siglo XIX en el sitio web www.ims/p.org para comprobar que las transcripciones de música célebre de la época (especialmente números de ópera) eran publicadas a la par del material original, y que incluso muchos compositores también publicaban transcripciones de obras de otros, que no eran transcripciones literales, si no que solían ser reescrituras o "arreglos" que lograban hacer sonar a la obra como propia, un hecho que demostraremos durante la redacción de esta memoria. Volvemos a hacer hincapié en el hecho que los compositores también eran ejecutantes, de este modo, al hacer estas versiones, están indicando también cuáles eran sus recursos técnicos y compositivos recurrentes.

⁴ Actualmente, Boulez ha pergeñado un concepto similar al hablar de "*work in progress*".

Es obvio que los intérpretes en aquella época no se planteaban estas consideraciones. Ellos tocaban la música del momento en la manera del momento. La existencia de diversas versiones no planteaba el problema de cuál era la verdadera (Fernández, 2022:15). Es al comenzar a tocar música del pasado cuando surgen las consideraciones acerca de la fidelidad o no al original.

A mediados del siglo XIX comenzó el rescate de obras antiguas y de a poco esta idea de la fidelidad fue tomando forma. Una idea que surgió principalmente en los países de habla germana, antes de trasladarse a toda Europa. Franz Liszt fue uno de los iniciadores, al menos en lo ideológico, aunque sabemos por los comentarios de sus contemporáneos que sus interpretaciones eran muy poco fieles al compositor y sí fieles a él mismo como ejecutante⁵. O en todo caso, Liszt tocaba las obras del pasado (no muy lejano en ese momento) en la manera en que se tocaban las obras de aquel presente, adaptándolas a su propio virtuosismo técnico. Sus propias transcripciones de obras más antiguas dan nota de ello, por más que él personalmente pregonase lo contrario. Sin embargo, el criterio estético de la fidelidad y la intangibilidad de la obra musical fue ganando terreno a medida que transcurría el siglo (Goehr, 2003).

Ya en el siglo XX podemos decir que el apego a la partitura se transformó en la norma, también como una reacción a una manera anterior de hacer las cosas. Pero es que también el estilo de composición varió de una época a la otra. Si la reescritura y la intervención del intérprete eran fundamentales para darle el "toque final" a una obra a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, en el siglo XX la partitura está cerrada a la posible intervención del intérprete. Pensemos en la diferencia entre Mozart, que no siempre escribía las partes solistas de sus conciertos para piano, sino que las improvisaba en el momento del concierto⁶; y Stravinsky que en la partitura escribía todo aquello que él juzgaba fundamental, y lo que no, no tenía cabida en la ejecución⁷.

Llevado esto al plano interpretativo, podemos hablar de la diferencia de épocas entre el intérprete como co-autor de la obra y el intérprete como mero ejecutante de lo

⁵ Puede leerse en Dorian (1981:259) el juicio sobre Liszt que tenían sus contemporáneos.

⁶ Wolff (2018:156 y ss.) indica que en el concierto K. 537 no sólo la parte de piano, sino que los manuscritos de las partes orquestales están pensados para que la orquestación sea variable, de acuerdo al ámbito en que la obra se ejecutara o la cantidad de instrumentistas disponibles para tocar esas partes.

⁷ Stravinsky (2006) plantea que el intérprete debiera ser un mero ejecutante o "transmisor" de la partitura escrita en la sexta de las lecciones en que se divide su libro (p. 145 y ss.); aunque debemos tener en cuenta que al escribir "Pulcinella", "El beso del hada" y otras, él también se dedicaba a la reescritura de obras ajenas y, por ende, transformándose en un intérprete.

escrito (que en el caso de la música electroacústica llevaría a la desaparición del intérprete). Es así que en el siglo XX el criterio de la fidelidad a la partitura se constituye en paradigma interpretativo, pero también porque las mismas composiciones originales están concebidas desde ese paradigma (Taruskin, 1995:105). Como se dijo antes, uno interpreta en el estilo de lo que se compone en ese momento y, cuando uno ejecuta música de otras épocas, sobreviene el choque estilístico y estético. Richard Taruskin sostiene que los criterios con los que se aborda la interpretación historicista actual son propios de nuestra época ya que los ejecutantes historicistas actuales usan recursos técnicos que otorgan una precisión a la ejecución que son típicos de nuestra era, no de la que dicen representar (1995:164). Clive Brown (2007:13) plantea que, “un intérprete moderno que tocara o cantara ritmos claramente diferentes de los escritos por el compositor, que interpolara acciaturas en aras de un portamento, que introdujera el rubato pronunciado donde no se indica ninguno, o quién, al tocar el teclado, no sincronice las manos derecha e izquierda, hoy día recibiría grandes críticas. Sin embargo, todas estas cosas habrían parecido bastante normales, aceptables o incluso dignas de elogio a los músicos del período romántico”. Si bien Brown se refiere a la manera en que se aceptaban las ejecuciones en el siglo XIX, también deja en claro que hoy día eso ya no sería posible de presentar ante un público. Christopher Hogwood presentó en los años 80 una versión de la *Heroica* de Beethoven, con instrumentos originales y una orquesta poco numerosa de intérpretes amateurs (tocando como amateurs) para reproducir las condiciones en que se estrenó la sinfonía; pero el público de esa época, ya acostumbrado a otra manera de tocar, no aprobó el experimento. Y eso es porque el límite entre lo que se considera una ejecución amateur y una ejecución profesional, evidentemente se ha corrido y el público no está dispuesto a reconocer otra cosa. Hoy en día una interpretación historicista que pretenda ser fiel al estilo tiene que mediar de algún modo con los criterios de ejecución actuales. Entonces, es evidente que una interpretación historicista actual presenta límites para ejercer su propia “autenticidad”, y por ello Taruskin (1995:166) habla de “autenticismo” en lugar de “autenticidad”, de la misma manera en que el estilo helenístico recrea el helénico (1995:99).

Se atribuye a Toscanini el haber sido uno de los primeros en defender la literalidad al leer y ejecutar una partitura, con lo cual su actitud viene a desdeñar a todo aquello que se transmitía a través de las tradiciones no escritas. Pero este estilo de interpretación que empezó alrededor de 1920 y se consolidó a partir de 1950, a finales del 60 adquirió

un nuevo *outfit* al recurrir a instrumentos originales. Sin embargo, este enfoque sigue mostrando impersonalismo, ya que desdeña el aporte original del intérprete “a cambio de lo que el compositor habría querido” (Taruskin, 1995:167). Es paralelo a las prácticas compositivas de Stravinsky en la década del 20 y del serialismo integral en la del 50, estilos donde se requiere un nivel de precisión rítmica por parte del ejecutante que deja fuera a toda subjetividad interpretativa. Finalmente, el deseo de ser fieles al original nos ha llevado al rescate de prácticas interpretativas del pasado, tales como la ornamentación improvisada. Y eso condujo a descubrir que finalmente no era tan necesario el apego a la partitura escrita para ser fieles al original, sino que se permite la participación del intérprete a la hora de presentar una versión final de una composición. Esta tendencia que apareció en los años 70 y 80, otra vez más está de acuerdo a la praxis compositiva de la época: aparece a continuación de la música aleatoria y la música experimental. Pareciera que ahora sí nos estamos acercando a los criterios de interpretación originales, y por ello Hogwood intentó el experimento que hemos aludido; pero es obvio que ese acercamiento se trata de una quimera: siempre vamos a terminar chocando contra nuestras concepciones actuales, de lo que el público considera adecuado o no, tal como lo expresamos anteriormente; siempre el gusto actual va a actuar como límite frente a cualquier criterio historicista (Taruskin, 1995:169).

Resumiendo lo expuesto en estos párrafos, lo que se consideraba una interpretación “auténtica” en el siglo XX, entonces, sólo era una interpretación “modernista” (Taruskin, 1995:102 y s.), y por eso, agregamos nosotros, es probable que lo que estamos practicando ahora sea una interpretación puramente “posmodernista”⁸.

Si hablamos de límites, al referirnos a la ornamentación improvisada, estamos implicando que el intérprete ejerce algún grado de intervención en la partitura. A mediados del siglo XX ese era un límite que nadie estaba dispuesto a transgredir, pero a medida que el conocimiento del estilo fue extendiéndose, ese límite también se fue corriendo. Al ornamentar, dependiendo de la experiencia del intérprete se puede improvisar o bien, se ha de escribir la ornamentación en la partitura, y aquí aparece

⁸ Entendiendo el posmodernismo no sólo como lo que sigue cronológicamente a continuación del modernismo, sino como una actitud de replanteo crítico de la actividad que se lleva a cabo. Kramer (2016:6), basándose en diversos autores a los que cita, sostiene que toda época posee su propio posmodernismo. Y más adelante (2016:9) sostiene que uno de los rasgos inherentes a la música posmoderna es que “no respeta fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente y, de hecho, a veces llega a cuestionar la distinción entre el pasado y el presente”. Si bien Kramer se refiere al plano compositivo, podemos decir que la interpretación historicista, al tener que mediar entre lo pasado y lo actual (como declara Taruskin) comparte estos rasgos que señala Kramer.

tímidamente un criterio de reescritura del original. La práctica de la reescritura plena aún está dentro de los límites que pocos exploran como paradigma de interpretación, pero ya hemos enunciado cómo está plenamente justificada de manera histórica.

Ahora bien, volviendo al punto central de este proyecto, no es nuestra intención reescribir el Trío de von Call en un estilo actual, sino hacerlo en su estilo original. En todo caso puede considerarse que vamos a jugar por un momento a ser un editor del siglo XIX (Diabelli o Artaria, por ejemplo) publicando una obra pensada para el ámbito privado, pero reinterpretándola en su escritura para lograr hacerla más atractiva y adecuada para su ejecución en un ámbito público, tal y como se acostumbraba a hacer en aquella época, de manera similar a lo que Aguado hizo con el “Gran Solo” de Sor. Sin embargo, hay una serie más de elementos a tener en cuenta, que nos llevan de nuevo al comienzo de nuestra argumentación: podemos conservar los rasgos estilísticos originales, pero hay que tener en cuenta que los mismos implican un público y un contexto al que la obra estaba dirigida originalmente, que como ya dijimos, era el del salón de la Restauración y el estilo *Biedermeier*, aunque en principio estaremos agregando virtuosismo brillante propio de los conciertos públicos de la época. El romanticismo que conocemos actualmente, en realidad era más bien una excepción. E. T. A. Hoffmann lo expresa apropiadamente: “El gusto romántico es inusual y aún más inusual el talento romántico: por ello hay tan pocos capaces de hacer resonar aquella lira que abre el maravilloso reino de lo infinito”⁹. Pero hoy en día el público actual asocia esa época con las creaciones de los grandes románticos y espera escuchar en una sala de concierto una serie de elementos musicales texturales y armónicos que son con los que vamos a operar sobre la obra de von Call. También hay que tener en cuenta que el tamaño de un salón del siglo XIX no es el mismo que el de una sala de concierto actual y hay configuraciones texturales que son más adecuadas para una u otra situación. Todas estas cuestiones hay que tenerlas en cuenta a la hora de encarar una reescritura de esta obra, por más que uno no desee salir del estilo original y van a ser parte de nuestro proyecto.

Hasta aquí hemos presentado cuáles van a ser el tema y la justificación de nuestro trabajo. Como se puede apreciar, estamos planteando un hecho interpretativo de una obra musical más amplio de lo habitual, donde las decisiones interpretativas incluyan no sólo las que hacen a la ejecución sonora sino también a la confección de una nueva

⁹ Citado por Dahlhaus (1997:20).

partitura como representación gráfica -a través de la escritura musical- de nuestros procesos interpretativos. De esta manera, la presente Memoria dará cuenta de las decisiones tomadas y los fundamentos que llevaron a la toma de esas decisiones.

1.3. Propósito del estudio

Buscaremos determinar qué grados de intervención y reescritura de una partitura son válidos dentro de una interpretación de tipo historicista. Para ello estudiaremos qué posibilidades nos permite trabajar el Trío op. 26 de Leonhard von Call, una obra a la que le pretendemos cambiar su origen de "pieza de salón" para transformarla en "obra de concierto", y operaremos sobre ella en busca de ese fin, pero sin apartarnos de un criterio historicista. La interpretación históricamente informada se ha vuelto una tendencia en la actualidad, y si bien comporta una recreación del uso de articulaciones, dinámicas, modos de ejecución etc., tal como se cree que se utilizaban en la época (de acuerdo a distintas fuentes escritas), todavía subsiste una cierta renuencia a la alteración de las partituras escritas por el compositor. Renuencia que es absolutamente justificable en el caso de un compositor canónico de la época como Beethoven (y que su producción sale de la norma del momento), pero que no lo es en el caso de otros compositores que forman la generalidad de la época. Esta praxis de alterar el texto escrito por el compositor viene de la época barroca, y tiene que ver con el sentido de que el intérprete es un "co-creador" junto al compositor (Burton, 2016: 11). En la época que nos ocupa, esta práctica siguió vigente y aspiramos a poder demostrarlo con ejemplos de ediciones de transcripciones de obras conocidas de la época. Estas ediciones pueden ser tomadas como registros de un estudio de performance; en una época donde no existían las grabaciones, las decisiones que se tomaban a la hora de hacer una transcripción son una fuente de datos para entender cómo se interpretaba una obra en aquella época, teniendo en cuenta que una transcripción es también un acto de interpretación. Para estos fines nos vamos a centrar en el repertorio camarístico con guitarra (dúos de guitarra y guitarra e instrumento melódico) que se basa en transcripciones de oberturas famosas de la época. Más concretamente, la obertura de la ópera "La Cenicienta" (de Gioacchino Rossini) en transcripciones de Mauro Giuliani y Ferdinando Carulli y compararemos lo que ha hecho cada uno. Del análisis de esta obra extraeremos criterios que creemos

válidos para una interpretación “en estilo” de la música de esta época, en consonancia con la bibliografía de referencia acerca de las problemáticas estilísticas según reseñaremos más adelante. Un rápido examen de esta obra nos permitirá constatar que el grado de libertad a la hora de transcribir que se tomaban los músicos de esta época era muy grande e incluso lograban que obras de otros compositores terminaran sonando como obras propias. Indagaremos profundamente en estos aspectos para determinar qué relación se guardaba entre la partitura original del compositor y la interpretación final resultante ya que, como dijimos antes, la manera en que se transcribe constituye un acto de interpretación, como también lo es la manera en que se lo publica (Sans, 2015). Con este material, intentaremos extraer nuestras conclusiones para aplicarlas a la construcción de nuestra propia interpretación del Trío op. 26 de Von Call, obra original de la época.

Queremos señalar que la ausencia de un estudio similar para nuestro instrumento en castellano nos motiva a acometer este trabajo, esperando que el ejemplo sirva para empujar a otros guitarristas a transcribir obras o reescribir con criterios informados para ampliar el repertorio de la música de cámara para guitarras del siglo XIX, ya que, como se mencionó en la Fundamentación de esta Memoria, hay muy poco material original correspondiente a este estilo y período histórico y vale la pena que los guitarristas lo transitemos.

1.4. Problema de investigación

El punto de partida lo constituye, ante todo, la discusión acerca de qué implica una interpretación; porque cuando hablamos de ejecutar obras de compositores del pasado estamos hablando de “interpretar” su música. Es así que nos debemos centrar en este aspecto como punto de partida. Estableceremos cuál es la relación entre compositor, partitura y ejecutante. Y en qué medida una lectura “informada” de la partitura nos puede dar cuenta de las intenciones del autor y las posibilidades que ofrece la misma obra. Aquí es donde debemos recurrir a un marco teórico adecuado (que se explicará más adelante) para no caer en lecturas erróneas dejándonos llevar por los preconceptos de nuestra propia época.

Todo lo referido es para el estudio de una obra en general. Pero en el caso de la obra que queremos abordar hay una serie de interrogantes más concretos que queremos

hacer al leer la partitura y que hacen a cómo nos gustaría que la obra le suene al público y que tienen que ver no sólo con el tempo, las articulaciones, las dinámicas, sino con la autosuficiencia de la partitura en general a la hora de su ejecución. Es decir, si pensamos que el trío de von Call fue pensado para ser ejecutado por intérpretes no profesionales en su casa o un salón en el siglo XIX, ¿es obligatorio tocarlo “tal como está” si va a ser ejecutado por intérpretes profesionales en una sala de concierto en el siglo XXI? ¿No puede ser “mejorado” para que su propio material y escritura tengan más relieve en tiempos actuales? O sea, preguntas concretas acerca de cómo modificar la obra a través de reemplazos armónicos, reescritura de texturas y conducción de voces. Tomando como modelo la comparación de diversas versiones del propio siglo XIX que se han hecho de una misma obra (en las que se ponen en juego de manera diversa estas cuestiones de reescrituras) podremos extraer una serie de principios generales para la intervención de una obra, constituyendo así una interpretación informada.

1.5. Preguntas para la investigación del problema

En el marco de esta Memoria, buscaremos dar respuesta a los siguientes interrogantes:

- ¿Cómo abordar la lectura de una obra camarística con guitarra del siglo XIX?;
- ¿Cómo se pone en contexto la obra que uno estudia?;
- El criterio de la fidelidad al autor ¿es obligatorio para elaborar una interpretación de músicas del siglo XIX?;
- Una intervención de una partitura ¿constituye un acto de interpretación o es un exceso de interpretación?; o más bien, ¿hasta dónde pueden llegar las atribuciones del intérprete para intervenir un original?;
- ¿Qué conocimientos son necesarios para poder tomar esas atribuciones de una manera informada?;
- ¿Cuáles aspectos de la armonía, conducción de voces y textura se pueden modificar sin traicionar la idea original de la obra?;
- ¿Alcanza con sólo producir una “edición práctica”¹⁰ de la partitura o es necesaria

¹⁰ Caraci Vela, citada por Sans (2015:39), denomina edición práctica a todas aquellas versiones que han sido revisadas por un editor ofreciendo orientaciones para su interpretación indicando dinámicas, articulaciones, modificaciones agógicas y otros elementos que no estaban en la partitura original, pero constituyen una indicación para el ejecutante que busca resolver rápidamente las cuestiones interpretativas (véase más adelante, p. 86 y s.).

una edición crítica¹¹ que dé cuenta de nuestros procesos interpretativos a otros intérpretes, u otro tipo de edición?

1.6. Objetivos

General:

Elaborar una reescritura del Trío op. 26 de Von Call, teniendo en cuenta los criterios y valores estéticos y estilísticos propios de la música de comienzos del siglo XIX para hacerlo más atractivo a los oyentes del siglo XXI.

Específicos:

- Identificar registros históricos que funcionen como referencia para el estudio de criterios de interpretación en épocas que no son la actual.
- Determinar criterios de lectura de una partitura escrita, acordes a la estilística de la época.
- Problematizar hasta qué punto se permite la intervención con recursos propios en la ejecución de una obra de otro compositor.
- Aportar elementos para la producción de criterios interpretativos "en estilo" de la música de compositores guitarristas de la primera mitad del siglo XIX.

1.7. Hipótesis

Examinando transcripciones hechas en el propio siglo XIX, tomándolas como ejecuciones escritas de la obra original, según lo que las partituras muestran se puede apreciar que el concepto subyacente en ellas es el de la primacía de las intenciones del intérprete (que llevaba a cabo la transcripción adaptándola a su propio uso de acuerdo a sus necesidades musicales) por sobre las intenciones del compositor¹², siendo que el criterio de fidelidad al original es una práctica interpretativa de la segunda mitad del siglo XX (y del XXI), pero no del siglo XIX. Surge así la idea de que en esta época la ejecución

¹¹ Grier (2014) denomina edición crítica a toda aquella en la que el editor toma decisiones para presentar la edición en base a sus conocimientos y su propia comprensión de la partitura.

¹² Tomando el concepto de Eco (1995a) acerca de la "*intentio lectoris*" e "*intentio auctoris*", que se desarrollará en el segundo capítulo de esta Memoria.

de una obra estaba basada en la de simple “uso” de la partitura¹³, ligada a la técnica y estética propias del instrumentista (tal como lo plantean Dorian, 1981 y Brown, 1999); por lo que una intervención o reescritura de un original por parte del ejecutante es una posibilidad interpretativa válida desde la cual explorar la potencialidad de un discurso musical.

1.8. Organización del trabajo

Ya que en esta Memoria planteamos que la reescritura de una obra es un problema interpretativo, en primer lugar, vamos a proceder entonces a definir qué es una interpretación desde una perspectiva semiótica, recurriendo a las ideas de Jean Jacques Nattiez y Umberto Eco, para poder otorgarle un marco teórico a nuestro trabajo, cuyas ideas son de absoluta relevancia para el desarrollo del mismo (ver Capítulo 2).

Como se verá en el transcurso de lo escrito, el conocimiento de los fenómenos contextuales que dan origen a una obra son determinantes para la construcción de una interpretación, por tal motivo desarrollaremos ulteriormente un breve estudio de la época en que fue escrito el Trío op. 26 de Leonhard Von Call, a través de una mirada de la historia social de la música de cámara con guitarra de ese entonces (Capítulo 3).

A continuación, en el Capítulo 4, se pone el foco en dos transcripciones de una obra de la época en concreto (la Obertura de “La Cenicienta” de Rossini), las que, por medio de un análisis comparativo, nos servirán para ejemplificar cómo operaban las ideas expuestas en los capítulos anteriores y, a la vez, se constituyen en modelos para nuestro trabajo de reescritura.

Finalmente, en el Capítulo 5, se procede a desarrollar nuestra propia reescritura de la obra de Von Call, teniendo en cuenta lo expuesto en capítulos anteriores, arribando luego a las conclusiones finales del trabajo realizado.

¹³ El concepto de “uso” de un texto o partitura en contraste con la noción de “interpretación”, también lo tomaremos de Eco (1995a) y será desarrollado en el segundo capítulo.

Capítulo 2

Problematizaciones en torno a la interpretación musical desde una perspectiva semiótica

Problematizaciones en torno a la interpretación musical desde una perspectiva semiótica

Como sostenemos que la reescritura de obras es un trabajo de interpretación, el capítulo siguiente se constituye como marco teórico que estará dirigido a definir qué es interpretación, qué requisitos se deben cumplir y en qué medida el desarrollo de esta Memoria cubre estas consideraciones.

2.1. Introducción: la obra musical como objeto simbólico

Según Nattiez, la obra musical en tanto objeto musical se puede considerar virtual, es decir, un tipo de objeto que “no existe excepto con y a través de la infinita multiplicidad de interpretantes, por medio de los cuales la persona que utiliza el signo pretende aludir al objeto” (1990:7). Entonces, lo que va a intentar demostrar Nattiez es la existencia de la música como forma simbólica. La función simbólica es la capacidad de representar algo que está ausente, es un acto mental de sustitución, de mediación. Como no existe símbolo sin interpretación, la forma simbólica designa la capacidad de la música de crear una red compleja e infinita de interpretantes. Como lo explica Vinasco Guzmán (2012:14), el intérprete construye el objeto musical de su interpretación en función de los interpretantes que genera a partir de un conjunto sígnico determinado. Por tanto, la obra musical no solo es un objeto virtual por el hecho de que no podamos asirla directamente sino por cuenta de que, para cada intérprete, el objeto musical será un constructo intencional diferente condicionado por su percepción individual. Siguiendo esta idea, podemos reconocer que, en la realización de una obra musical, el aporte del intérprete va más allá de la decodificación de la partitura o la pretendida recreación de la intención autoral o de la obra. Y Vinasco Guzmán (2012:14) agrega: “la interpretación musical es una práctica compleja y personal en la que el intérprete se implica con su percepción, intención, conocimiento, creatividad y capacidades para la representación”.

2.2. La semiosis del hecho musical

Nattiez (1990:11 y ss.), propone entonces, que la representación de una obra sonora está sustentada por dos clases de fenómenos que podemos denominar genéricamente como fenómenos poiéticos y fenómenos estésicos. Los fenómenos poiéticos son los procesos de creación, entendidos como acción de elaboración o trabajo, pero también abarcan las condiciones que hacen posible ese trabajo, ya sean tanto condiciones personales de quien elabora esa producción como las condiciones del entorno que rodean a esa producción e influyen tanto sobre ella como sobre quien la produce. Los fenómenos estésicos, por su parte, son aquellos que se manifiestan en el acto de recepción, entendiendo a ésta no como la decodificación de un significado, sino a la producción de ese significado (producción de sentido), lo cual depende tanto de las condiciones particulares de cada receptor, basándose en sus experiencias y conocimientos, como de las condiciones del entorno en que se produce esa producción de sentido. Es decir, que el proceso de recepción es lo que llamamos interpretación. En medio de ambos fenómenos se ubica entonces la manifestación material del signo como representación del objeto conformado en los procesos poiéticos, representación que será reconstruida en el momento en que tienen lugar los fenómenos estésicos, produciéndose la interpretación de ese signo.

Veamos el siguiente diagrama (Nattiez, 1990:17):

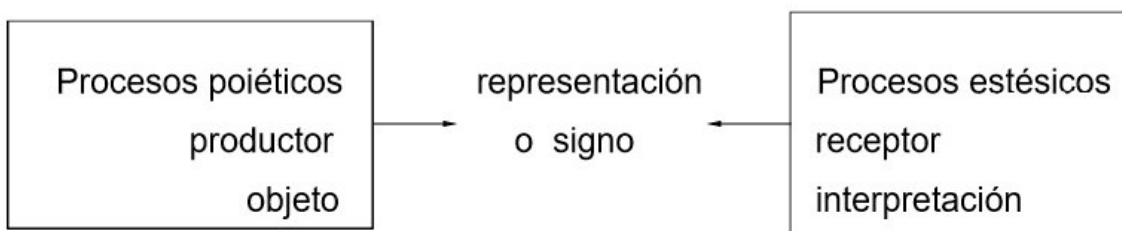


Fig.1: Procesos de poiesis y estesis en la semiosis musical.

Notemos la dirección de las flechas. Esto quiere decir que, al estar ligada a la interpretación, la recepción del signo no necesariamente será concordante con lo emitido. Pensemos en las distintas lecturas que hacen diversos oyente sobre una misma obra. Por ejemplo, la sinfonía N° 40 en sol menor de Mozart. Otto Jahn, la llamó “una

sinfonía de dolor y lamento”; C. Palmer la denominó “nada, excepto alegría y animación”; Tovey escribió sobre “los ritmos e idiomas de la comedia”, R. Dearling la llamó “una singularmente conmovedora expresión de pena”, Hirschbach la consideró “una pieza de música común y apacible”, Einstein encontró a la sinfonía como “fatalista”, mientras que Schumann veía en ella “ligereza y gracia griegas”, y la lista de opiniones continúa (citados en Kramer, 1993:527). El interrogante que aquí nos planteamos es si estos atributos (por lo demás tan contradictorios de una persona a otra) fueron planeados por Mozart.

Vemos en estos dos casos cómo en la recepción del signo no se logra la reconstrucción fiel del objeto. En el primer caso, quizás sean los sentimientos personales del oyente los que llevan a adjudicar a una obra cualidades difíciles de comprobar fehacientemente. En el segundo caso, el oyente, inmerso en un medio cultural diferente al del compositor, no logra captar la intención de éste. Un oyente informado sobre las características estilísticas de la obra en cuestión puede llegar, sin embargo, a entender esas intenciones (desde luego que sin sorprenderse). Esto prueba, de alguna manera, cómo las experiencias y conocimientos personales, sumados a las condiciones del entorno, influyen sobre la recepción de la obra. Por eso decimos que la representación sonora es siempre un signo que debe interpretarse.

El problema especial que se plantea en música es que, para que el objeto pueda ser sometido a la recepción del público, se necesita un agente especial, o sea, el ejecutante. Esto implica que el hecho musical comprendido entre compositor (como emisor) y oyente (como receptor) es aún más complicado de lo hasta aquí enunciado.

En un hecho musical tenemos básicamente un complejo de elementos como el que se muestra a continuación:

compositor - - partitura - - ejecutante - - ejecución - - oyente

Fig. 2: Elementos básicos que conforman un hecho musical.

La partitura es una representación gráfica de lo pensado por el compositor. Tomando las ideas de Peirce, “es algo que está en lugar de otra cosa”, por tanto, es un signo de función simbólica¹⁴. Señalamos esto porque la misma se basa en una convención

¹⁴ Peirce expresa: “Un signo o *representamen*, es algo que está para alguien en lugar de otra cosa, haciendo

arbitraria sobre el sentido que se le asigna a lo escrito por parte de quien lo produjo y por parte de quien lo leerá (convenciones que pueden variar de una época a otra). Este signo o reflejo de la idea originaria, a causa de su misma naturaleza, no es idéntico al objeto que representa, de ahí que la partitura no sea suficiente para definir la dialéctica musical en su totalidad. Tal como escribe Stravinsky (2006:147): “Pero por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los tempi, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición, ya que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical. Estos elementos dependen, pues, de la experiencia, de la intuición, del talento, en una palabra, de aquel que está llamado a presentar la música. Así, pues, a diferencia del artífice de las artes plásticas, cuya obra acabada se presenta siempre idéntica a sí misma a los ojos del público, el compositor corre una peligrosa aventura cada vez que hace oír su música, puesto que la buena presentación de su obra depende cada vez de esos factores que no pueden ser previstos, que son imponderables, que entran en la composición de las virtudes de fidelidad y de simpatía, sin las cuales la obra será unas veces desfigurada, otras inerte, y en todos los casos, traicionada”.

Si lo pensado por el compositor deviene en objeto y la partitura en su signo, entonces el interpretante emerge de la lectura que el ejecutante hace de ese signo. Habíamos dicho antes que el signo era la representación sonora y ahora estamos agregando la partitura también como signo. También dijimos que la audición por parte del oyente daba lugar a la emergencia de interpretantes y ahora incluimos en esa categoría a la lectura del ejecutante. Vemos que en el hecho musical se encadenan por lo menos dos procesos semióticos en la manera que describe Peirce. Falta determinar dónde se ubica el nuevo objeto, pero esto surge como obvio: la lectura del ejecutante, que surge como interpretante, se transforma en el nuevo objeto cuyo signo será la ejecución. Decimos que en la figura del ejecutante se da un proceso de interpretación, ya que él es el primer oyente de la obra y, a la vez, quien construye el sentido del signo partitura. Por tanto,

referencia o en función de ella. Se dirige a alguien, o sea, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado. El signo al cual crea, lo llamaré el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*” (citado por Nattiez, 1990:6). Así, la semiosis implica un tipo de proceso encadenado a niveles temporales en el cual un interpretante en un momento dado se transforma como nuevo signo en el subsiguiente instante, que crea un nuevo interpretante, que a su vez se transformará en un nuevo signo y así “ad infinitum”, generando una semiosis ilimitada, concepto que veremos que también trata Eco al hablar de interpretaciones, y que desarrollaremos más adelante.

aquí suceden una serie de fenómenos estéticos en la manera antes descrita: la experiencia y conocimientos del ejecutante, sumados a las condiciones de su entorno, darán cuenta de lo que él es capaz de construir como interpretación. Este punto lo vamos a retomar más adelante, cuando hablemos sobre la construcción de una interpretación (y qué construcciones no lo son) según las teorías de Umberto Eco.

Al ser la música un arte que se basa en la “interpretación” de una representación gráfica (como ocurre mayoritariamente en la música académica) ¿dónde terminan los procesos poiéticos y dónde comienzan los estéticos? Si concebimos que las relaciones de una obra musical aparecen fijadas en una partitura, los procesos estéticos comienzan en el instante en que el ejecutante tiene la primera lectura, ya que hace desde ese momento una selección personal de interpretantes. Por el contrario, si creemos que la obra no está enteramente producida hasta que ha sido ejecutada en público, los procesos poiéticos se extienden hasta que la ejecución se completa. Pero el hecho musical no se agota aquí: este resultado al que arriba el ejecutante no es la obra en sí, sino su versión de la misma. Esto es lo que será el nuevo objeto, el que será significado por medio de la ejecución o representación sonora. Esta representación sonora es tanto un signo de lo originariamente concebido por el compositor así como un signo de lo reconstruido por el ejecutante, todo esto para ser recibido e interpretado por el oyente (donde se vuelve a producir otro fenómeno estético).

Entonces, el complejo de elementos que forman un hecho musical puede ser esquematizado de la siguiente manera (basándonos en Shifres, 2002):

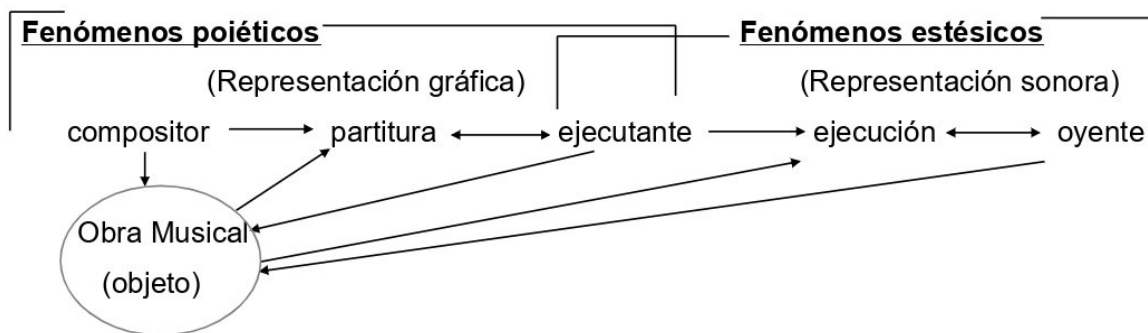


Fig. 3: Cadena semiótica de elementos que conforman un hecho musical.

Desde luego que esta cadena semiótica puede seguir extendiéndose. Por un lado, un crítico puede ser oyente de un concierto y publicar su crítica en el periódico, crítica

que será leída por los lectores del mismo. Esa crítica también es un signo de la obra, del mismo modo que la interpretación del crítico de lo que escuchó es el nuevo objeto del cual la crítica es su signo, y el interpretante de éste será lo que entienden los lectores del diario; y así sucesivamente. Por otro lado, decimos que las ideas y concepciones del compositor son el objeto, pero éstas a su vez son un signo de sus propias preferencias, conocimientos, experiencia, etc., y un interpretante del estilo y usos de su época, y así sucesivamente. También una edición (en el caso de que haya intervención del editor)¹⁵ o una transcripción de una obra (sobre todo si revela fuertes intervenciones) es una extensión de la cadena, ya que la transcripción (o la edición) es el interpretante del transcriptor (o del editor) que se transforma en el nuevo objeto que no es la obra original, sino su interpretación, y por lo tanto una ejecución de esa transcripción o edición viene a significar una interpretación de otra interpretación.

2.3. El caso de las transcripciones, reescrituras y ediciones

Volvamos al objeto de esta Memoria. Hemos dicho que el ejecutante es el primer receptor de la obra. Lo cual quiere decir que él es el primer constructor de sentido de la misma. Esta construcción, a la vez que estesis de la obra musical es a su vez poiesis que será significada en la ejecución. Cuando uno escucha una obra, no sólo está escuchando lo producido por el compositor, sino también la concepción de la misma que el ejecutante posee.

En el caso del transcriptor, él mismo está preparando la partitura para su ejecución; por lo tanto, todo lo antedicho es aplicable a su labor. O sea, la transcripción es estesis respecto al original, pero a su vez constituye una nueva poiesis a ser interpretada. Entonces, en este caso, el ejecutante no tiene frente a sí la partitura del compositor si no una partitura hecha por otro ejecutante. Podemos decir entonces que tocar una transcripción es interpretar sobre otra interpretación, por lo cual el gráfico anterior quedaría de la siguiente manera:

¹⁵ En realidad, la única partitura válida en este esquema debería ser la original del compositor (manuscrita o no). En cuanto aparece la figura de un editor, este editor ya es un intérprete, y aunque no haga ninguna modificación al texto, esa no-modificación ya es en sí un acto interpretativo (y en caso de hacer modificaciones, la presencia de la interpretación es obvia).

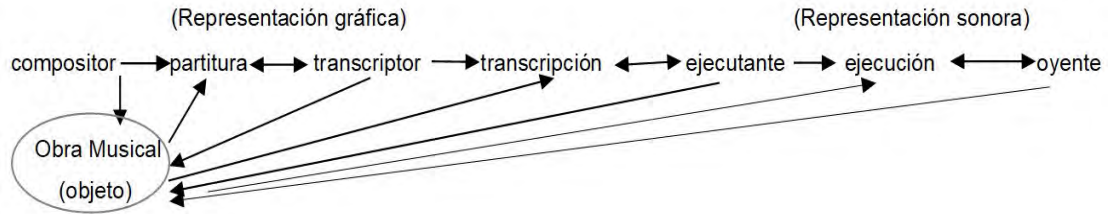


Fig. 4: Extensión de la cadena de la Fig. 3.

Una transcripción “pura”, o sea, aquella en las que se conservan todas las notas de la composición original, no ofrece cambios relevantes que demuestren los criterios interpretativos del transcriptor, ni tampoco agrega información que distorsione la cadena. Muchas transcripciones modernas están confeccionadas de esa manera, pero al observar transcripciones del siglo XIX solemos ver numerosas intervenciones respecto a los originales, que no se justifican por una simple adaptación al cambio de recursos instrumentales. Muchas veces estas intervenciones nos dan referencia de las concepciones musicales de los transcriptores y en sí mismas son un indicio de las prácticas interpretativas del siglo XIX. Entonces aquí se nos plantea un nuevo interrogante: ¿es factible hacer una interpretación actual de las ideas originales del compositor a través de una transcripción de otra persona? ¿O lo que estamos haciendo es interpretar las ideas del transcriptor? ¿Y en todo caso, esas ideas del transcriptor tienen que ver con las condiciones de entorno del compositor o son ajenas a él? Estas mismas preguntas aplican no sólo a las transcripciones sino también a partituras originales para un instrumento, pero altamente revisadas como lo eran muchas ediciones del XIX y comienzos del XX, previas a las ediciones *Urtext*.

Aquí la presencia de la intervención lo que hace es agregar un componente más a la cadena semiótica, e incluso en el gráfico anterior debiera agregarse una nueva flecha que vaya del “ejecutante” a la “partitura”, pasando por encima de “transcripción” y “transcriptor” (según el caso, también debería cambiarse estos términos por los de “reescritura” y “reescritor” o “edición” y “editor”). Volviendo a los ejemplos que dimos en la Fundamentación, un dúo que tocara las sonatas para violín solo de Bach en la versión con acompañamiento de piano de Schumann, debería saber que lo que están tocando es la interpretación de Schumann sobre una obra escrita originalmente para violín solo. Por ello, si quisieran hacer una interpretación de la música de Bach, deberían volver al original de Bach y constatar cuál es el rol del piano añadido y con qué criterio está

agregado y utilizado. Ahí es cuando tenemos una nueva flecha que va del ejecutante directamente a la partitura pasando por encima de los otros eslabones de la cadena. Como se expresó anteriormente, esta situación planteada sería la misma para el caso de las reescrituras y las ediciones de obras originales que no sean *urtext* o facsimilares, sino que presenten algún tipo de intervención en su edición¹⁶.

En este punto nos surgen varios interrogantes: ¿es requisito ineludible conocer el original para un ejecutante que quiere construir una interpretación?, ¿el criterio de la fidelidad al autor es obligatorio para elaborar una interpretación?, ¿y si no lo es, cuáles otros criterios pueden usarse?, ¿cómo le llega esta información al oyente? Depende de la respuesta que demos a las preguntas anteriores, es cómo se va a ir actualizando el gráfico, con nuevas flechas que van a ir uniendo los distintos eslabones de la cadena de distintas maneras y pasando por encima de otros, esto siempre y en cuanto no agreguemos más eslabones aún a esa cadena, que, como lo expresamos anteriormente, también sería una posibilidad.

Las respuestas pueden conseguirse estudiando los fenómenos poiéticos que dieron origen a la reescritura, para saber en qué condiciones Schumann la realizó, para quiénes, cuál era la estética de la época que la generó, cómo fue recibida según la estética de la época, que rol jugó su publicación en la difusión de la música de Bach, y otros etcéteras. Cuanto más completo sea nuestro conocimiento de los fenómenos poiéticos de esta obra, pero también de los mecanismos generativos propios (lo que Nattiez denomina “nivel neutro”), más precisas pueden ser nuestras respuestas a los interrogantes que planteamos. Este sería el caso del “lector modelo” que plantea Umberto Eco: aquél que construye una interpretación confrontando sus propias competencias con aquellas que plantea el texto que busca interpretar.

Como se puede ir previendo, la cadena semiótica puede volverse infinita, lo mismo que las lecturas que puedan hacerse de una obra y, sobre todo, cuando a la cadena se agregan las figuras de transcriptores, editores, revisores, etc. Por este motivo, antes de pasar a analizar dos transcripciones del siglo XIX de la obertura de “La Cenicienta” de Rossini, y de hacer nuestro análisis crítico de nuestra reescritura del Trío op. 26 de Von Call, vamos a estudiar las teorías de Umberto Eco sobre el rol que tiene el intérprete en la producción del sentido de una obra, para dejar más claro el proceso de cómo se

¹⁶ Para los guitarristas, un ejemplo de obra original para el instrumento cuya edición difiere con el manuscrito del compositor puede ser el de los “Doce estudios” de Heitor Villa-Lobos.

construye una interpretación, ya que Eco plantea que, si bien la semiosis es infinita, la interpretación, como lectura estética, presenta ciertos límites para ser considerada como tal.

2.4. El rol del lector (o del intérprete musical) en la producción de sentido

En el siguiente apartado vamos a recuperar los mismos términos que usa Eco en sus escritos, pero a los fines puramente musicales, nosotros debemos resignificar el sentido de los términos “texto” por “partitura”, “lector” por “intérprete” (como ejecutante, siendo que él es el primer lector de la obra) y “autor” por “compositor”. Esto nos sirve para ajustar aún más el foco en el proceso que va del compositor hasta el intérprete, es decir, del funcionamiento de los fenómenos poieticos del cuadro presentado en la página 25¹⁷. La definición que hace Eco sobre “Lector modelo”, y la distinción entre “Uso” e “Interpretación” van a ser de absoluta relevancia para nuestro trabajo de reescritura e intervención.

Eco (1995a:68) plantea a la interpretación como una tricotomía entre la búsqueda de la *intentio auctoris*, la búsqueda de la *intentio operis* y la imposición de la *intentio lectoris*. Desde esta tricotomía, señala que el debate clásico sobre el sentido de un texto se articulaba fundamentalmente en torno a la oposición entre estos dos programas:

- (a) debe buscarse en el texto lo que el autor quería decir;
- (b) debe buscarse en el texto lo que éste dice, independientemente de las intenciones de su autor.

Y sólo después de haber aceptado el segundo término de la oposición se podía agregar la oposición entre:

- (b1) es necesario buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que se remite;
- (b2) es necesario buscar en el texto lo que el destinatario encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones, arbitrios¹⁸.

¹⁷ Hay que tener en cuenta que el hecho musical no se termina aquí, como se postuló anteriormente, sino que sigue por lo menos hasta el oyente, con lo cual éste también puede constituirse en “lector” (usando el léxico de Eco, 1979, 1995a y b) del “objeto sonoro” (que sería el nuevo “texto”) generado por el ejecutante (que sería el nuevo “autor”), como parte de unos eslabones más de la cadena semiótica que propone Nattiez. Pero para los fines de esta Memoria, llegaremos a analizar sólo hasta la figura del ejecutante musical como intérprete, que es a su vez el primer lector (u oyente) de una partitura, como ya indicamos.

¹⁸ Este concepto también aparece en Eco (1979:28).

Es así que en esta búsqueda de sentido para Eco el rol del lector deviene fundamental ya que vemos que, en todos los casos, la iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Dicho esto, cabría objetar que la única alternativa a una teoría interpretativa radical orientada hacia la primacía de la búsqueda de sentido a partir del lector, es la propugnada por quienes afirman que la única interpretación válida apunta a encontrar la intención original del autor. Eco (1995b:27), en esta dirección, indica que, entre la intención del autor (que él considera muy difícil de descubrir y con frecuencia irrelevante para la interpretación de un texto) y la intención del intérprete que (citando a Richard Rorty) sencillamente «golpea el texto hasta darle una forma que servirá para su propósito», existe una tercera posibilidad: la intención propia del texto (*intentio operis*).

Un texto se distingue de otros tipos de expresiones por su mayor complejidad. El motivo principal de esa complejidad es precisamente el hecho de que está plagado de elementos no dichos. "No dicho" significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión: pero precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector (Eco 1979:74). Por todo esto, una semiótica de la interpretación suele buscar en el texto la figura del lector por constituir y, por tanto, busca también en la *intentio operis* el criterio para evaluar las manifestaciones de la *intentio lectoris* (Eco, 1995a:31). Sin embargo, esta obvia condición de existencia de los textos parece chocar con una ley pragmática no menos obvia: la competencia del destinatario no ha de coincidir necesariamente con la del emisor (Eco, 1979:77).

Cuando un texto se produce no para un único destinatario sino para una comunidad de lectores, el autor debe entender que será interpretado no según sus intenciones, sino según una compleja estrategia de interacciones que también implica a los lectores, así como a su competencia en la lengua en cuanto patrimonio social. Por patrimonio social Eco (1995b:72) se refiere no sólo a una lengua determinada, sino también a toda la enciclopedia que las actuaciones de esa lengua han creado, a saber, las convenciones culturales que esa lengua ha producido y la historia misma de las interpretaciones previas de muchos textos, incluyendo el texto que el lector está leyendo. El acto de lectura debe tener en cuenta todos estos elementos, aunque sea improbable que un único lector pueda dominarlos todos. Así, todo acto de lectura es una difícil transacción

entre la competencia del lector y la clase de competencia que determinado texto postula con el finalidad de ser leído (Eco, 1995b:73)¹⁹. Entonces, para realizarse como Lector Modelo, el lector empírico tiene ciertos deberes "filológicos": tiene el deber de recobrar con la mayor aproximación posible los códigos del emisor (Eco, 1979:91); es decir, la dimensión poética en la que éste se mueve.

Antes se expresó que el texto necesita la cooperación del lector como condición de su actualización. En lo que a música se refiere, esto significa que justamente la música es lo que suena, la partitura necesita ser ejecutada para que surja la obra musical. Eco agrega que se puede mejorar esa formulación diciendo que un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro (Eco, 1979:79). Pero entonces, para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (una expresión más amplia que "conocimiento de los códigos") capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse, interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. Esta figura de autor es la que Eco denomina Autor Modelo. Los medios a que recurre son múltiples: la elección de una lengua (que excluye obviamente a quien no la habla), la elección de un tipo de enciclopedia, la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico, etc. (Eco, 1979:80).

Si bien Eco plantea estos conceptos desde lo literario, desde lo musical este concepto se vuelve formidable, ya que implica que el compositor debe escribir su partitura teniendo muy en cuenta todas las acciones que puede llegar a tomar el intérprete para que su música se escuche tal como él quiere, lo que incluye la precisión en la escritura de todos los detalles. Eso siempre y cuando el compositor tenga ideas muy precisas sobre lo que quiere que resulte sonoramente la obra. En contextos estilísticos en los que el ejecutante tiende a completar la partitura, siendo que el mismo compositor da por sentada esa situación, no se hace necesaria tal precisión. Por esta razón, podemos decir que la mayoría de los compositores del finales del XVIII y comienzos del XIX (entre los que se encuentra Von Call) son "autores empíricos" (siguiendo los términos que propone Eco),

¹⁹ Cfr. también en Eco, 1995a:124-125.

que eran ejecutados por “lectores empíricos”, y Beethoven es uno de los primeros “autores modelo” de la historia (que por tanto necesita de “lectores modelo”)²⁰ . Ya volveremos sobre este punto más adelante.

2.5. “Interpretación”, “uso”, “superación” y “lectura pragmática” como posibilidades semióticas

A la hora de señalar que el lector es quien tiene el trabajo de completar el sentido de un texto, Eco (1995b:74) realiza una salvedad adicional: la diferencia entre “interpretar” un texto y “usar” un texto. Se puede usar un texto para la parodia, para mostrar cómo un texto puede leerse en relación con diferentes marcos culturales o para fines estrictamente personales (se puede leer un texto buscando inspiración); pero el acto de interpretar un texto implica que se debe respetar su trasfondo cultural y lingüístico. Defender la “interpretación” contra el “uso” del texto no significa que los textos no puedan ser usados. Pero su libre uso no tiene nada que ver con su interpretación, por más que tanto interpretación como uso presupongan siempre una referencia al texto-fuente, al menos como pretexto. “Uso” e “interpretación” son, sin duda, dos modelos abstractos. Cada lectura resulta siempre de una combinación de estas dos actitudes. A veces sucede que un juego iniciado como uso acaba por producir lúcida y creativa interpretación, o viceversa. Eco indica que, a veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado, según la propia *intentio operis*, atenuada y oscurecida por tantas precedentes *intentiones lectoris* camufladas de descubrimientos de la *intentio auctoris* (Eco, 1995a:45). Con todo, Eco cree que hay que fijar ciertos límites y que la noción de interpretación supone siempre una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del Lector Modelo²¹. Aunque, como establece Peirce, la cadena de las interpretaciones puede ser infinita, Eco sostiene que el universo del discurso introduce una limitación en el tamaño de la enciclopedia. Un

²⁰ Sabemos de Beethoven que quiso proponer a su editor Diabelli una “edición autorizada” de sus obras, libre de los errores habituales de la época, revisadas por él mismo; proyecto que, por supuesto, no prosperó, como lo señala Cook (2001:46).

²¹ Aquí es donde la intervención de la obra de Von Call que proponemos como tema de esta Memoria se constituye un trabajo de plena interpretación, ya que todo lo que aportemos surge a partir de una reflexión crítica acerca del entorno social y estilístico de la obra (que presentaremos en el siguiente capítulo) y sus mecanismos generativos, aparte de las estrategias empleadas para aplicar estos conocimientos a la reescritura de la obra, con lo cual nuestras libertades se ven acotadas.

texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no "legítimas", legitimables. Cualquier otra decisión de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso, pero no constituye una interpretación. La dinámica de la semiosis ilimitada no lo prohíbe, sino que lo fomenta, pero hay que saber distinguir si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto²². En este sentido, Eco señala, por último, que los textos cerrados son más resistentes al uso que los textos abiertos. Concebidos para un Lector Modelo muy preciso, al intentar dirigir represivamente su cooperación, no dejan espacios de uso posibles (Eco, 1979:85).

Desde un punto de vista específicamente musical, entonces, podemos decir que no todas las ejecuciones son interpretaciones: muchas se quedan en la categoría de simple uso. Cualquier ejecución en la que los detalles se deciden de manera arbitraria, sin reflexión crítica, puede considerarse como tal. Pero también en el otro extremo, como apunta Eco cuando dice "...*intentiones lectoris* camufladas de descubrimientos de la *intentio auctoris*", muchas ejecuciones pensadas en el respeto escrupuloso a la partitura escrita como fidelidad a lo pensado por el compositor, si se trata de música del siglo XIX o más antigua, en realidad no constituyen una interpretación como pretenden, sino que se quedan también en el simple uso, ya que no tienen en cuenta los códigos que generaron esas partituras ni la manera de ejecutarlas y recibirlas en su época (que era todo lo contrario a guardar "fidelidad"). Como se apuntó en la Fundamentación, el criterio de fidelidad es una manera de componer y la expectativa que posee un compositor sobre su partitura en la música de mediados del siglo XX. Ese criterio, aplicado a la ejecución de esa música, sí constituiría interpretación, pero aplicado a otras músicas más antiguas, pasa a ser simple uso y una manera de no correr riesgos por parte del ejecutante. En el capítulo cuarto, al hablar sobre dos transcripciones de una obertura de Rossini, llevadas a cabo por dos guitarristas de la época, demostraremos esta afirmación.

Llegados a este punto, Eco (1995a:128) sugiere el siguiente experimento: en los casos en los que el autor está todavía vivo puede ser interesante preguntarle cuánto y hasta qué punto él, como persona empírica, era consciente de las múltiples interpretaciones que su texto permitía, una vez que se conozcan las interpretaciones realizadas por varios

²² Eco (1979) introduce la palabra "uso" para denominar a estas lecturas arbitrarias de un texto, en donde el lector no siempre siente la necesidad de cotejar sus competencias con la *intentio operis*. Más adelante, en Eco (1995b) va a endurecer en cierto modo su postura y va a llamar a este fenómeno "sobreinterpretación" en lugar de "uso".

lectores. En este caso la respuesta del autor no se debe usar para ratificar las interpretaciones de su texto, sino para mostrar las discrepancias entre la intención del autor y la intención del texto²³. Eco también prevé que pueda existir un caso en que el autor sea también un teórico textual. En este caso sería posible obtener de él dos clases diferentes de reacción. En algunos casos puede decir: "No, no quise decir eso, pero debo reconocer que el texto lo dice y agradezco al lector que me lo haga ver"²⁴. O: "Independientemente del hecho de si quise decir eso, creo que un lector razonable no debería aceptar semejante interpretación porque resulta poco económica" (Eco, 1995b:78).

En "Interpretación y sobreinterpretación" (1995b), Eco añade unos artículos de Richard Rorty y Jonathan Culler como respuestas a sus formulaciones, representando respectivamente a las posturas de la "Sobreinterpretación" y de la "Lectura pragmática", de las cuales extraeremos algunos conceptos, ya que también nos resultan útiles en esta coyuntura.

Culler indica que Eco (1995b:134) vinculó la sobreinterpretación a lo que llamó un "exceso de asombro, una excesiva propensión a tratar como significantes elementos que podrían ser simplemente fortuitos". Para Culler, esta deformación profesional, le resulta en cambio, la mejor fuente de las ideas sobre lenguaje y literatura que buscamos, una cualidad que debe cultivarse en lugar de evitarse. Considera que sería realmente triste que el miedo a la "sobreinterpretación" nos llevase a evitar o reprimir el estado de asombro por el juego de textos e interpretación. La interpretación moderada, articuladora de un consenso, por más que pueda ser valiosa en algunas circunstancias, para Culler no tiene mucho interés. No cabe duda de que muchas interpretaciones "extremas" tendrán escaso impacto, porque se juzgarán poco convincentes, redundantes, irrelevantes o aburridas; pero si son extremas gozarán, en opinión de Culler, de una mayor posibilidad de sacar a la luz conexiones o implicaciones no observadas o sobre las que no se ha reflexionado con anterioridad, que si luchan por permanecer "sanas" o moderadas (Eco, 1995b:120). Culler entiende que la oposición entre "interpretación" y "sobreinterpretación" es un tanto tendenciosa en sus mismos términos (Eco, 1995b:121) y por eso él propone una oposición formulada por Wayne Booth en *Critical*

²³ Cfr. también Eco (1995b:78).

²⁴ Ésta es una situación que nos ha sucedido repetidas veces como compositores y nos sirve para corroborar lo que postula Eco.

Understanding: en lugar de “interpretación” y “sobreinterpretación”, opuso “comprensión” y “superación”. La comprensión se concibe como hace Eco, en términos similares a los de su lector modelo. La superación, en cambio, consiste en hacer preguntas que el texto no plantea a su lector modelo²⁵ (Eco, 1995b:124). Si la interpretación es reconstrucción de la intención del texto, la superación son preguntas que no llevan por ese camino; preguntan sobre lo que el texto hace y cómo lo hace: cómo se relaciona con otros textos y otras prácticas; qué oculta o reprime; qué avanza o de qué es cómplice. Muchas de las formas más interesantes de la crítica moderna no preguntan qué tiene en mente la obra, sino qué olvida, no lo que dice sino lo que da por sentado (Eco, 1995b:125). De esta manera, del mismo modo que la lingüística no intenta interpretar las frases de una lengua, sino reconstruir el sistema de reglas que la constituye y le permite funcionar, una buena parte de lo que erróneamente puede verse como sobreinterpretación o, de forma más benévola, como superación, constituye una tentativa de relacionar un texto con los mecanismos generales de la narrativa. la figuración, la ideología, etcétera (Eco, 1995b:126).

Por otro lado, tenemos la postura contraria a la interpretación, cuando Rorty responde a Eco que no hay diferencia entre usar un texto para nuestros propósitos particulares e interpretarlo, ya que ambas cosas son sólo usos del texto. No sólo eso, también afirma que deberíamos abandonar nuestra búsqueda de códigos, nuestro intento de identificar mecanismos estructurales y, sencillamente, “disfrutar de los dinosaurios, los melocotones, los niños y las metáforas” sin desmenuzarlos ni intentar analizarlos. Al final de la respuesta, vuelve a su afirmación, sosteniendo que no tenemos necesidad de preocuparnos intentando descubrir cómo funcionan los textos (sería como explicar las subrutinas en BASIC de un sistema informático), sino leerlos de manera pragmática. Deberíamos utilizar los textos de la misma forma que utilizamos los programas de tratamiento de textos, en un intento de decir algo interesante (Eco, 1995b:127).

De esta manera, vemos que uso (¿sobreinterpretación?, ¿superación?), interpretación y lectura pragmática (que también terminaría resultando en un “uso”) son diversas posibilidades que tiene un lector de construir sentido frente a un texto. Esto podemos relacionarlo con lo que expresamos en la Fundamentación precedente acerca de las

²⁵ Como ejemplos, Culler dice que la comprensión es hacer las preguntas y encontrar las respuestas sobre las que el texto insiste. “Érase una vez tres cerditos” pide que preguntemos: “¿Y qué pasó?”; en cambio, la superación preguntaría: “¿Por qué tres?” o “¿Cuál es el contexto histórico concreto?” (cfr. Eco, 1995:124).

distintas prácticas interpretativas en música a medida que transcurre la Historia. Así, la libertad interpretativa frente a la partitura del siglo XIX debiera ser considerada como “uso”²⁶; y el apego a la partitura escrita de mediados del siglo XX (pretendiendo ser fieles a la *intentio auctoris*)²⁷ no es más que una “lectura pragmática” que evita riesgos. Nuestra propia época, que se plantea la lectura y armado de obras de forma crítica, es la verdadera época interpretativa. Y cuando asumimos el trabajo de investigar las fuentes de la obra que ejecutamos, su contexto, su mecanismo generativo, etc. etc. en un intento de aprehender sus competencias, es que nos transformamos en un Lector Modelo.

Por todo esto, cuando como lectores modelo encaramos la reescritura de una obra de un autor evidentemente empírico como lo era Von Call²⁸, es que consideramos que nuestro trabajo es un acto bien de interpretación del texto, bien de “superación” del mismo, tal como lo vamos a explicar más adelante, cuando detallemos nuestros procesos y decisiones. Claro que, para enhebrarse dentro de la cadena semiótica, nuestra interpretación (a menos que quede sólo como análisis en el papel) para poder constituirse en sonido y llegar a un oyente, necesita de un trío de guitarristas que su vez, la interpreten o usen de acuerdo a sus propias competencias, constituyéndose en lectores modelo o empíricos de la partitura que generamos (ahora como Autor Modelo) y finalmente el oyente construirá su propia apreciación, también de acuerdo a sus competencias modelo o empíricas. Así, la semiosis deviene infinita y la obra musical se constituye como un objeto puramente simbólico.

Ya expresamos que Eco (1979:91) postula que el lector de una obra tiene el deber de recobrar con la mayor aproximación posible los códigos del emisor, o más bien, la poiesis en la que se generó la obra. Es por eso que nuestro siguiente paso en el desarrollo de esta Memoria consiste en una investigación acerca de su contexto social para establecer el marco poiético que dio origen al Trío de von Call. Con esto esperamos alcanzar la competencia propia necesaria para confrontar con la competencia que la obra de Von Call postula para ser leída.

²⁶ Si consideramos que el ambiente musical de esa época no se hacía estos cuestionamientos sobre la interpretación, sino que ejecutaban sin más pretensiones, sería un uso que proviene de una lectura pragmática.

²⁷ Pretendiendo esa fidelidad, pero sin serlo realmente en el plano estilístico, ya que esa postura interpretativa no tenía en cuenta que la libertad interpretativa estaba realmente prevista en muchas de esas partituras a las que declaraba su fidelidad.

²⁸ Véase lo expresado en la página 31.

Capítulo 3

El entorno social de la música de cámara con guitarra en las primeras décadas del Siglo XIX en Viena

El entorno social de la música de cámara con guitarra en las primeras décadas del siglo XIX en Viena

3.1. Acerca del *Biedermeier*

"*Biedermeier*" es una combinación de dos palabras: el adjetivo alemán *bieder* significa simple o sin pretensiones, mientras que *Meier* es uno de los apellidos alemanes más comunes. Entonces, con la palabra *Biedermeier* se simboliza la simpleza, el hombre común y sin pretensiones. Dos poetas, Adolfo Kussmaul y Ludwig Eichrodt, inventaron el término en 1855 para usarlo como seudónimo, Gottlieb Biedermeier (Osborn, 1985:133); autores posteriores usaron el término para definir el período comprendido entre el Congreso de Viena de 1815 y la revolución de 1848. La palabra *Biedermeier* acabó representando a una serie de valores asociados con lo doméstico y la clase media burguesa, manifestada en distintos tipos de mobiliario, vestimenta, pintura, literatura y música. Si bien se establece su inicio en la fecha de 1815, el *Biedermeier* comenzó a generarse desde el ascenso de la burguesía como clase social a finales del siglo XVIII.

Heindl (1997:43 y ss.) señala que al pasar de una sociedad campesina a una sociedad industrializada y urbanizada se produjo una organización del trabajo distinta a la imperante hasta ese momento. El orden ganó importancia y el tiempo comenzó a asociarse con el dinero. Las mujeres de clase media fueron desterradas del lugar de trabajo y confinadas en sus hogares. En este sentido, los roles de los sexos se definieron más claramente y se polarizaron aún más.

En las publicaciones filosóficas y literarias de la época se describe a los hombres como fuertes, de mente pública, valientes y racionales, mientras que a las mujeres se las describe como débiles, agradables, hermosas, emotivas o centradas en el hogar. La pequeña familia se convirtió en el centro de sus vidas, mientras que, para los hombres, obligados a trabajar fuera de la casa en un mundo a veces hostil, la familia y el hogar se convirtieron en el símbolo de paz, tranquilidad, privacidad y autoridad masculina. Como lo expresara el novelista alemán Karl Gutzkov en una de sus novelas:

"¡Qué encanto tiene la sociabilidad íntima de un hogar refinado!... El orden y la diligencia llenan todo de un calor y una comodidad que remueven tanto el alma como los sentidos. La pequeña mesa de labores de las mujeres junto a la ventana, el costurero con sus pequeñas bobinas de hilo, sus paquetitos de agujas azules ingleses, sus estrellitas lacadas para la seda, los dedos, las tijeras y los alfileros sobre la mesita, junto al piano con su partitura, los jacintos en jarroncitos de cristal en el alféizar, un pájaro en una preciosa jaula de bronce, una alfombra que cede a cada paso, grabados en las paredes, todo ello necesidades meramente efímeras guardadas y ordenadas en habitaciones alejadas, las reuniones de la familia toda junta en reverencia y satisfacción mutuas, sin alboroto, sin carreras de ningún tipo por la casa".²⁹

3.2. La *Haus musik*

Además de la cantidad de imágenes domésticas a las que alude, propias de la época, lo más importante para nosotros es la mención de un piano y una partitura, ya que en la primera mitad del siglo XIX se experimentó una explosión de este tipo de partituras destinadas a los hogares de clase media. Frisch (2017:14 y 48) cuenta que la editorial de Anton Diabelli obtuvo grandes ganancias editando miles de obras para ese consumo doméstico, como música ligera para piano, para piano a cuatro manos (o sea para dos pianistas al mismo piano), para guitarra y para canto que consistían en arreglos de arias de ópera populares y danzas como valeses, *ländler*, *écossaises* (escocesas, muy populares en la Europa de ese momento) y *deutsche* (alemanas)³⁰. Al revisar los catálogos de las publicaciones de Diabelli, se ve una parte de la vida musical del siglo XIX muy distinta a la imagen que tenemos de la misma doscientos años después, basada en las creaciones de grandes compositores como Beethoven que, en realidad, constituían la excepción de la realidad cotidiana (Frisch 2018:14).

La *Haus musik* –la práctica de tocar música en casa, en grupos o individualmente- se convirtió en un factor central en la vida hogareña y proporcionó un gran placer a una sociedad que dependía en gran medida de sí misma para su entretenimiento, ya que

²⁹ Citado por Frisch (2018:48).

³⁰ Diabelli publicó también sonatas para piano y cuartetos de cuerda de Beethoven, más ambiciosos estéticamente.

Viena era económicamente pobre (solo entre 1818 y principios de los años treinta la economía fue relativamente fuerte) y socialmente dividida. El estatus de la clase media vienesa no podía compararse con el de sus contrapartes en Inglaterra, Francia e incluso algunos de los estados alemanes. Por eso, los miembros de la clase media economizaron tocando los instrumentos ellos mismos en lugar de contratar músicos. Por otro lado, los propios Habsburgo estaban muy interesados en la música: los emperadores Leopoldo I, José I y Carlos VI fueron compositores, y en la corte de Viena se dio importancia a la creación de música. Los aristócratas imitaban a sus emperadores y la burguesía en desarrollo imitaba a la aristocracia. Desde la nobleza hasta las filas de la clase media, los niños y niñas vieneses comenzaban a recibir lecciones de música a los cuatro o cinco años como parte normal de su educación, ya que los Habsburgo daban prioridad a la formación musical por sobre la lectura en la escuela primaria, con lo cual la población musicalmente capacitada en Viena tenía dimensiones poco usuales (Weber, 2011:153).

Es posible que algunos de los mejores músicos de Viena fueran aficionados que tocaban sólo en salones, porque las mujeres de clase media y alta se vieron frustradas de seguir una carrera musical pública debido a los tabúes sociales, y de los hombres bien relacionados se esperaba que siguieran las carreras de sus padres. A las jóvenes se les enseñaba a tocar el piano, la guitarra o el arpa, que eran, por ende, instrumentos considerados "femeninos", y a los hombres se les solía enseñar cualquiera del resto, que eran considerados "masculinos", tal como Carl Ludwig Junker (1748-1797) describió en un ensayo ya de 1783³¹. La asociación de la guitarra con la feminidad y la domesticidad fue repetida una y otra vez por escritores y críticos. También el arpa compartió durante mucho tiempo una posición similar (incluso hoy en día tiene cierta percepción de ser un instrumento de mujer), y hasta cierto punto, el piano, en una tradición que llegaba desde la época del virginal.

En 1823, en la *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ), apareció un informe sobre el estado de la música en Londres expresando que "para los jóvenes de clase, tocar el piano, o incluso la guitarra, sigue siendo siempre una especie de vergüenza, a menos que tengan la intención de enseñar. Además, aquí ambos son considerados sólo

³¹ "Vom Kostüm des Frauenzimmer", citado por Stenstadvold (2013:595).

instrumentos de mujeres"³². Stenstadvold (2013:598) expresa que, por ello, la música para instrumentos femeninos debía adherirse a una estética "femenina" mostrando cualidades musicales asociadas con una determinada construcción de la feminidad, como la dulzura, la sencillez y el sentimentalismo. Esto tenía claras implicaciones para la música de guitarra, respecto a los géneros tanto como a sus retos técnicos y musicales. Los críticos (y muchos guitarristas por igual) sostuvieron que la guitarra se adaptaba mejor a la música sencilla y sin pretensiones, sobre todo en un papel subordinado como instrumento de acompañamiento. Como lo expresó August Harder:

"Nunca un instrumento en tan poco tiempo ha encontrado tantos seguidores, y tan rápidamente se ha elevado al rango de un instrumento de moda, como la guitarra en nuestros días. Y aunque este instrumento, por un lado, ha experimentado el reproche más amargo e injusto, por otro lado, sin embargo, es continuamente recibido, y especialmente por el bello sexo, con el mayor entusiasmo." ³³

3.3. La guitarra, la *Allgemeine musikalische Zeitung* y el *Biedermeier*

La *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ), antes nombrada, fue la revista musical más importante de esta época y se publicó regularmente en Leipzig durante 50 años, de 1798 a 1848³⁴. Por lo tanto, un examen de la recepción de la guitarra dentro de las columnas de la AMZ es relevante para comprender la posición del instrumento en los países de habla germana. Stenstadvold (2013:598) escribe que en los primeros años de la AMZ encontramos informes ocasionales sobre la guitarra, la mayoría de las veces como breves reseñas de publicaciones para voz y guitarra destinada al consumo amateur, y con frecuentes alusiones a cuestiones de género. Un ejemplo típico apareció ya en julio de 1799 donde el crítico habla favorablemente de una colección de canciones con guitarra de Carl Bornhardt: "Se está escribiendo tanta música para este instrumento suave y encantador, pero ciertamente limitado, que atrae a más y más aficionados,

³² Citado por Stenstadvold (2013:598).

³³ Citado por Stenstadvold (2013:595).

³⁴ Los primeros 20 años de la AMZ, bajo la dirección de J. F. Rochlitz (1769-1842), se consideran su mejor y más influyente período. La AMZ se dirigió a aficionados hábiles más que a profesionales, y pretendía cubrir una amplia gama de temas musicales. Rochlitz contrató corresponsales de todas las tierras de habla alemana, especialmente Viena, y algunas ciudades importantes de otros países.

particularmente entre el bello sexo, por lo que uno debe agradecer cualquier nueva contribución”³⁵.

Las referencias a la música puramente instrumental fueron menos comunes durante estos primeros años, pero en agosto de 1803 apareció una reseña de una *Sérénade* para guitarra, flauta y viola, op.1 de Leonhard von Call (1767–1815): se consideró que el compositor tenía bastante talento, y el crítico pensó que la serenata, con sus agradables melodías, produciría un buen efecto al aire libre en una tranquila noche de verano (Stenstadvold, 2013:599).

Vale la pena notar que ésta y otras reseñas ocasionales de música instrumental para guitarra se refieren principalmente a géneros compositivos que se encuadraban dentro de lo que se consideraba el dominio natural de la guitarra: serenatas, divertimentos, estudios simples, preludios u otras piezas breves y sin pretensiones, o sea, dentro de la estética simple del *Biedermeier*.

3.4. El salón vienés

Varios salones florecieron en Viena en las dos últimas décadas del siglo XVIII. Tenían características que en cierta medida los distinguían de los salones de París, los que eran principalmente un círculo literario. Heindl (1997:46 y ss.) señala que en el salón vienés no se hablaba sobre música: se la ejecutaba; y eso sucedía por la educación musical que recibía el ciudadano vienés, tal como hemos referenciado más arriba. El corazón de cada salón era la *salonière*, la señora de la casa y anfitriona, que definía la dirección cultural y social de su salón. Las anfitrionas eran altamente educadas. Hablaban varios idiomas, se interesaban por la política, las artes y las ciencias; eran para su época, mujeres emancipadas. Así, el salón era el lugar donde las mujeres podían demostrar sus capacidades intelectuales. El salón más famoso de Viena fue el de Fanny Arnstein, una mujer judía prusiana de la rica familia Itzig de Berlín. La casa de su padre, que fue banquero de Federico II de Prusia, era el centro de la vida social de Berlín; sus amigos eran artistas, científicos y filósofos, y la propia Fanny fue influenciada por Moses Mendelssohn, el filósofo judío de la Ilustración. En 1776 se casó con el banquero vienés Nathan Adam (más tarde barón) Arnstein, y en 1780 fundó su salón.

³⁵ Citado por Stenstadvold (2013:598).

También existían salones de clase media, tales como el de la familia Greiner en el que podía suceder que la *salonière* no tuviese suficiente dinero para ofrecer a sus invitados más que té con azúcar, que en esa época era bastante caro (Heindl, 1997:49). Sin embargo, en el gesto y el comportamiento de los asistentes al salón, se buscaba imitar a la aristocracia. Después de 1815, la mayoría de estas cualidades comenzaron a cambiar. El salón perdió gradualmente su reputación como un lugar de encuentro socialmente abierto. La baronesa de Montet, que vivió en Viena de 1810 a 1824 como esposa de un diplomático francés, escribió en sus memorias: "Hay una brecha profunda entre la primera y la segunda sociedad, y esto algún día podría conducir a una terrible revolución. La arrogancia de la aristocracia no permite que el poeta y el genio traspasen la frontera que lo separa de la primera sociedad"³⁶. De hecho, la sociedad intelectual de Viena se dividió. La primera sociedad y la segunda, las antiguas familias aristocráticas y los intelectuales, artistas, funcionarios y funcionarios de la clase media, algunos de ellos recién ennoblecidos, estaban separados socialmente en Viena por tradición y se reunían únicamente en los salones de clase media: los de la aristocracia casi nunca abrían sus salones a los intelectuales de clase media.

Hanson (1985:82 y 1997:100 y ss.) señala que los conciertos caseros y *salonières* superaban en cantidad a los que se daban en salas públicas. Sin embargo, para los virtuosos itinerantes y los artistas vieneses profesionales, los recitales públicos llamados academias constituían una parte vital de sus ingresos regulares. En este caso, el desafío del artista era atraer una audiencia lo suficientemente grande como para compensar los costos del concierto y obtener ganancias. Además, los propios artistas tenían que autogestionarse, es decir, conseguir una sala, reunir y ensayar su orquesta acompañante y proporcionar publicidad propia, sin mencionar el cumplimiento de todas las normas policiales y de censura imperantes en Viena. El lugar, la fecha y la hora de un concierto, el precio de la entrada y la oferta musical eran factores que debían tenerse en cuenta para que el evento fuera un éxito financiero, quizás por eso eran tan habituales los conciertos de mediodía, que evitaban el gasto de velas y calor.

Los teatros de la corte (el *Burgtheater*, hogar del drama alemán, y el *Kärntnertheater*) eran difíciles de conseguir debido a los caprichos de la política, sin mencionar sus altos alquileres. Sin embargo, fue allí donde Beethoven estrenó su

³⁶ Citado por Heindl (1997:49).

Novena Sinfonía y donde el sensacional virtuoso del violín Paganini presentó la mayor parte de sus lucrativos conciertos. Como la siguiente mejor opción, se podía alquilar uno de los salones de baile de la corte (*Redoutersäle*) en Josefsplatz. Estos salones de baile eran los lugares favoritos para los conciertos benéficos, pero sus grandes y resonantes salas creaban problemas acústicos y eran difíciles de iluminar y calentar.

Las instalaciones para espectáculos en los restaurantes generalmente eran mucho más baratas que los teatros de las cortes, por lo que se transformaron en lugares comunes para los conciertos en este período. Los cafés también se transformaron en el lugar de encuentro favorito de artistas e intelectuales. Los cafés ordinarios se transformaron en cafés de concierto y eran el ámbito donde principalmente arpistas y guitarristas popularizaron las melodías de las óperas italianas del momento en transcripciones y variaciones brillantes sobre las mismas. En muchos casos servían para dar a conocer a nuevos jóvenes instrumentistas dado el bajo costo de alquiler de las instalaciones. Otros lugares adecuados para organizar conciertos eran los *showrooms* de las casas fabricantes de piano y las editoriales musicales, lo que servía para mostrar los nuevos instrumentos o publicitar las nuevas publicaciones (Hanson, 1985:86).

Como indica Weber (2011:60), los programas de conciertos públicos y academias de solistas solían tener un formato predecible. Lo que se esperaba ofrecer al público era variedad y contraste, con lo que el modelo de programa resultante era una miscelánea de números. Debían incluirse tanto piezas vocales como instrumentales y las selecciones de ópera italiana debían estar presentes. En todo caso, los distintos números estaban unidos por el virtuosismo en sus diferentes formas como una forma de entretenimiento. Era costumbre comenzar con una obertura de ópera, y terminar con una explosión, que podía ser una obra coral acompañada (en el caso de un concierto orquestal) o un conjunto de variaciones brillantes sobre una ópera popular o una melodía nacional (en el caso de una academia de un solista). Incluso durante los recitales puramente instrumentales, las arias italianas de moda seguían constituyendo un elemento fijo, siendo que se ejecutaban en transcripciones realizadas especialmente. Los demás números siempre ofrecían contraste y eran interpretados por amigos, cónyuges o hermanos del concertista. De hecho, los niños prodigio y las familias numerosas que presentaban novedades musicales eran un éxito de taquilla. Este ejemplo, reseñado en la AMZ, es una muestra de lo expuesto:

“El 26 de mayo de 1817, en la *Redoutensäle*, el señor virtuoso Mauro Giuliani presentó la siguiente academia:

1. Una obertura de Cherubini.
2. El Maestoso de un nuevo concierto para guitarra en fa mayor [Op. 70] compuesto e interpretada por M. Giuliani.
3. Una nueva cavatina de M. Giuliani cantada por Dem. Bondra.
4. Nuevas variaciones para dos guitarras sobre el tema "Di tanti palpiti", compuesto por el hijo de Giuliani [Michel Giuliani's Op. 1] e interpretada por M. Giuliani y "Herr N."
5. Una escena y rondó, "Perchè turbar la pace", de Tancredi, cantada por Madame Borgondio (“muchas manos deben de estar todavía doloridas de tanto aplaudir”).
6. Un nuevo "Gran Potpourri nacional" de Hummel para piano y guitarra, interpretado por *Herr Moscheles* y el recitalista, quien en todas sus interpretaciones obtuvo merecidas distinciones como uno de los más virtuosos de su instrumento.”³⁷

3.5. La figura de Giuliani y la guitarra en el contexto vienés

Es en 1806 que llegó a Viena el guitarrista italiano Mauro Giuliani (1781-1829), generando un gran impacto en el público vienés. La primera crónica extensa en la AMZ estuvo referida a un concierto en abril de 1808, y el crítico se deshace en elogios para el guitarrista que estrenó dos de sus conciertos con acompañamiento orquestal completo:

“En la *Redoutenhall*, Giuliani, quizás el más grande de todos los guitarristas vivos, dio una *Akademie* que fue recibida con merecidos aplausos. Uno absolutamente tiene que haber escuchado al músico mismo para tener una idea de su habilidad inusual y su ejecución precisa y de buen gusto. Tocó un concierto y variaciones con acompañamiento orquestal completo (ambos de su propia composición) que son una delicia en sí mismos tanto como la interpretación que hizo Giuliani de

³⁷ Citado por Heck (1995:81).

ellos. Nadie pudo negar admiración y aplausos, y el público mostró tanto entusiasmo como el que suscita incluso el mejor maestro (...). Pero si uno considera la música en sí misma... Bien, solo trate de imaginar una guitarra junto a una orquesta con trompetas y tambores, ¿no es justamente incomprensible lo que Giuliani ha logrado para este instrumento de perenne volumen débil? ¿O que el público se interese tanto por el virtuoso y su arte como para alabar tanto su obra? Yo, por mi parte, no pude evitar pensar mientras escuchaba, qué habría ganado la música si este talento, esta increíble diligencia y perseverancia para vencer la mayor dificultad, se hubiera aplicado a un instrumento más gratificante incluso para el músico mismo. ¿No tiene cada instrumento sus propios límites decretados por la naturaleza? Y si esos límites son violentados, ¿no pueden resultar en algo extrañamente artificial o incluso deforme? Debemos poner de vuelta a la guitarra en su lugar, es decir en el rol de acompañamiento, y así siempre estaremos felices de escucharla. Pero como instrumento solista sólo puede ser apreciada y justificada por una cuestión de moda. Que sea obvio que de ninguna manera quiero degradar a Giuliani como compositor y virtuoso"³⁸

Es evidente que el influjo de Giuliani tuvo mucho que ver con la difusión y la práctica virtuosa de la guitarra. Unos años más tarde podemos leer el siguiente comentario en el método de guitarra de Simon Molitor y Wilhelm Klingensbrunner "*Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Gitarre Spielen*" (1811):

"Entonces *Herr* Mauro Giuliani, un napolitano, llegó a nosotros. Un hombre que fue conducido tempranamente en la dirección correcta a través de un apropiado sentido de la armonía y que, como un virtuoso consumado, combinó la interpretación más correcta con la mayor perfección de la técnica y del gusto. Comenzó aquí a escribir a la nueva manera y durante su prolongada estancia ya nos ha obsequiado con una serie de encantadoras composiciones que pueden ser todas consideradas como modelos de buen estilo. A través de su enseñanza y la competencia que ha despertado entre los maestros y amantes del instrumento, ha formado para nosotros tantos aficionados destacados, que

³⁸ Citado por Heck (1995:39 y s.).

difícilmente podría haber otro lugar donde se practique la guitarra auténtica con tanta intensidad como aquí en nuestra Viena. Sólo pueden contarse como opositores a este instrumento aquellos que menosprecian el progreso que ha hecho la guitarra en los últimos ocho o diez años y aquellos que juzgan solo por la vastedad de miserables composiciones (aún no reducidas completamente a papel borrador, ¡ay!) y por la interpretación de los exponentes actuales del método antiguo. Les pedimos que echen un vistazo a los mejores trabajos que han aparecido recientemente y escuchen a un Giuliani para corregir su juicio sobre este instrumento de posibilidades aún poco conocidas."³⁹

Conviene aclarar aquí que la guitarra de seis cuerdas en esa época era un instrumento relativamente nuevo, ya que había sido introducida en Viena durante la década de 1790 por obra de músicos italianos emigrados. El primer guitarrista en entender a la guitarra como instrumento polifónico fue precisamente el alemán Simon Molitor, quien introdujo en sus obras la práctica de la escritura a varias partes, cosa que puede apreciarse en la notación al emplear las plicas en las dos direcciones (Tyler and Sparks, 2002:250)⁴⁰. A este respecto cuentan Molitor y Klingensbrunner en el método antes citado:

“Entonces se estaba introduciendo nuestra notación ordinaria de guitarra; las incómodas cuerdas dobles fueron eliminadas; aparecieron métodos de guitarra, así como composiciones para guitarra. Pero no estábamos libres de estilos antiguos y limitados que iban en contra de las reglas más elementales de la armonía, a menudo más de una vez en un solo compás. La gente estaba satisfecha si la guitarra era usada en consonancia con la canción. En tales circunstancias, hace unos dieciocho o veinte años, el tocar la guitarra se coló en Austria y Alemania, donde antes se había visto muy raramente. El gusto del público puso de moda el instrumento, sin duda, pero la forma en que generalmente se ha manejado no pudo eliminar el prejuicio que los conocedores

³⁹ Citado por Heck (1995).

⁴⁰ Tyler and Sparks (2002:250) además indican que la notación empleada hasta ese entonces era similar a la violinística, con todas las plicas en una misma dirección, sin hacer diferenciación entre las distintas voces polifónicas, teniendo en cuenta que las obras compuestas hasta ese entonces tampoco poseían una textura que hiciera necesaria esa diferenciación. Con el agregado de una cuerda más grave esa situación cambió y el instrumento alcanzó una mayor capacidad de escritura polifónica. A esto, sin dudas, se refiere Molitor al hablar de "estilos antiguos y limitados".

se habían formado contra él cuando se presentó por primera vez. Se hizo entonces una segunda mejora sustancial de la guitarra, añadiéndole la sexta cuerda, a saber, la Mi grave, que pronto fue de uso general aquí.”⁴¹

Volviendo a Giuliani, una indicación más de su prominencia se encuentra en el artículo "Investigación del presente de la música en Viena", impreso en el *Vaterlandische Blätter* de 1808. Es una especie de "Quién es quién" en la música de Viena, y enumera artistas según su condición de "*Künstler*" (artistas profesionales) o "*Dilettanten*" (aficionados). Bajo la categoría de "*Klavierspieler- Künstler*", encontramos nombrado primero por supuesto, a Beethoven, seguido de Hummel, Streicher, Stein y Czerny. Los "*Dilettanten*" para piano forman una larga lista, comenzando con Su Majestad la Emperatriz y descendiendo en orden de rango social. Aquí está la entrada completa para guitarristas:

"*Künstler: Herr* Mauro Giuliani ha llevado este instrumento a una altura que nunca se hubiera creído posible antes de él. Sólo con él se olvida que la guitarra, según su naturaleza, está destinada al acompañamiento de una voz o de algún instrumento, y que pierde su carácter esencial cuando intenta solos, sonatas o conciertos. Los señores Alois Wolf y Bevilacqua son considerados maestros eminentes del instrumento señalado, pero no conocemos "*dilettanten*" especialmente notables"⁴².

Pronto se publicó un suplemento a esta primera lista de artistas. Allí se afirma que Leonhard von Call tocaba el instrumento con una "habilidad inusual". Pero en ninguna parte hay mención de otros guitarristas en ese año de 1808. Von Call (1767-1815) ganó renombre en la época como compositor de guitarra en combinación con otros instrumentos, siendo los más frecuentes violines, flauta, violonchelo y oboe, mayormente para el consumo doméstico. Sin embargo, los solos de guitarra de Call eran de ejecución simple y no se equiparan con los de Giuliani, Legnani y otros virtuosos y por eso, no es como compositor de solos de guitarra por lo que obtuvo fama.

⁴¹ Citado por Tyler and Sparks (2002:251).

⁴² Citado por Heck (1995:40).

Estas obras se complementaron con numerosas canciones para tres y cuatro voces masculinas, varias con acompañamiento de guitarra, que tuvieron un éxito prodigioso, siendo von Call uno de los primeros en popularizar esta clase de música en toda Alemania, lo que sirvió para difundir las sociedades de canto coral y por ello su música llegó a ser reseñada varias veces en la AMZ (Bone, 1914:61).

En 1816 se creó la *Wiener Moden Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater*. Con su aparición, los eventos culturales comenzaron a ser relatados en la propia Viena, con el resultado de que la vida cultural pasó a ser mucho más ampliamente documentada que antes. Gracias a la WMZ sabemos acerca de la popularidad que alcanzó la guitarra en esta época. Nombres como los de Giuliani, von Call, Molitor, Wenzeslaus Matiegka, Joseph Wanczura, Luigi Legnani, Friedrich Pfeifer, Wilhelm Klingensbrunner y el mismo Anton Diabelli aparecen repetidas veces en sus páginas, y por ello hay muchos estudiosos que consideran a este período en Viena como la “Edad de oro” de la guitarra.

Lamentablemente, como indica Mattingly (2007:25), una extensa investigación demuestra que durante esta "edad de oro" no hubo un compositor importante que haya escrito alguna obra sustancial para guitarra. Esta es quizás la mayor paradoja del período. No es de extrañar considerando la visión popular de la guitarra en su papel de acompañante que hemos visto que se le daba, a pesar de los esfuerzos de Giuliani por establecerla como instrumento solista. Franz Schubert hizo algunos aportes al repertorio del instrumento, pero en el ámbito de la música de cámara y en su rol de acompañante⁴³.

Es así que el repertorio existente consiste en material original y bastantes transcripciones y fantasías sobre fragmentos de óperas, principalmente italianas, para cubrir la demanda del repertorio. Dada la demanda de música impresa, aquellos intérpretes a los que no les fuera fácil componer música, podían presentar toda clase de transcripciones a los editores para completar sus ingresos (Hanson, 1985:27). En este

⁴³ Estas obras son el "Terzetto" para dos tenores, bajo y guitarra D. 80, y el cuarteto D.96 para flauta, viola, cello y guitarra (que es una reescritura de un trío de Matiegka). Quizás también se podría incluir a la Sonata "arpeggione" entre estas obras. También hay arreglos de las canciones de Schubert con acompañamiento de guitarra, publicadas por Diabelli, que reflejan la relación prolífica entre la guitarra y el canto solo. Mattingly (2007:11) señala que hay varios manuscritos existentes de Schubert que no especifican instrumento (por ejemplo, el de *Heidenröslein*), pero que muchas de las tonalidades originales son idiomáticas a la guitarra e incluso permiten el uso de cuerdas al aire, lo que facilita su ejecución en el instrumento. Estas cualidades de la escritura guitarrística se encuentran con mayor frecuencia en las canciones estróficas de Schubert con elementos del folklore austriaco; además las armonías a menudo repetitivas junto a la figuración de arpeggios continuos recuerdan los patrones comúnmente utilizados por otros compositores de guitarra del siglo XIX como Aguado, Giuliani y Diabelli.

caso lo más común era transcribir íntegramente las oberturas, pero las arias y otros fragmentos eran utilizadas para escribir variaciones brillantes. La duración de estas obras, lo mismo que su nivel de dificultad, indican su pertenencia al ámbito privado o público. Esto está indicado de alguna manera en los títulos, donde suelen aparecer las palabras "fácil" o "brillante". De todas formas, la función de la guitarra en la gran mayoría de las composiciones camarísticas de la época es la de brindar acompañamiento al resto de los instrumentos o al canto, quienes serían los encargados de ejecutar las partes "brillantes", en el caso de serlo. Ya sea en los populares y numerosos tríos para flauta, viola y guitarra que se escribieron, tanto como en otras combinaciones, la guitarra siempre está relegada a ese rol. Con respecto al repertorio de grupos formados exclusivamente por guitarras, en los dúos pueden apreciarse dos tipos de escritura: la del guitarrista acompañando al virtuoso –dos guitarras con distintas funciones- y la del dúo de virtuosos –dos guitarras con funciones equivalentes-. Pero en los tríos que se conocen (los de Diabelli, L'hoyer y von Call⁴⁴) la escritura apunta a las tres guitarras equivalentes. En el caso especial del trío de von Call se puede apreciar un tipo de escritura destinada al ejecutante amateur en las tres guitarras, si bien no existe una diferencia de roles entre las mismas, más allá del uso de cada instrumento en un registro distinto. Este rasgo está en consonancia con el resto de su producción.

Llama la atención la escasez de tríos de guitarra compuestos, así como la ausencia de cuartetos, sobre todo en una época donde el trío y cuarteto de cuerdas fueron formaciones muy populares, y teniendo en cuenta que muchos guitarristas también eran violinistas⁴⁵. Quizás el hecho de pensar a la guitarra como instrumento acompañante haya influido en este hecho⁴⁶ y, por otra parte, que los solistas virtuosos competentes no habrán sentido la necesidad de compartir espacio con otros virtuosos, excepto formando dúos.

Es así que la guitarra se transformó en un instrumento representativo de los *dilettanten* y del *Biedermeier*, en oposición a las demandas del nuevo idealismo musical que iba gestándose de a poco en las nuevas sociedades musicales, que preferían al piano como

⁴⁴ L'hoyer era francés y estuvo activo tanto en su país como en Rusia. Pero Diabelli y von Call trabajaron en Viena en todo este período.

⁴⁵ El propio von Call escribió una serie de cuartetos de cuerdas.

⁴⁶ Porque una guitarra acompañando a otras tres no generaría una textura del todo clara al entremezclarse en registro y timbre. Berlioz (1885:86), por otra parte, declara que la guitarra es un instrumento para ser tocado a solo y que pierde al ser ejecutado en grupos: él considera que el sonido de 12 guitarras ejecutando al unísono es un absurdo.

instrumento de concierto, lo que a largo plazo fue perjudicial para las perspectivas de la guitarra de mantener un lugar permanente en la vida musical profesional.

3.6. La consolidación de una nueva estética musical: el idealismo romántico

Según Stenstadvold (2013:596), la famosa reseña de E.T.A. Hoffmann sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven (aparecida en la AMZ de 1810) constituye un hito al presentar a la sinfonía como el más prestigioso de todos los géneros musicales. Para Hoffmann y otros representantes del nuevo idealismo musical, la música ya no era vista como una fuente de entretenimiento, sino como una fuente de verdad. Había una jerarquía entre los géneros, y la música absoluta en sus manifestaciones más sublimes y complejas (representadas por las sinfonías y los cuartetos de cuerda de Beethoven) pasaba a ser la más alta de todas las formas de arte, ya que podía abrir el reino del infinito al oyente. Como bien señala Weber (2011:117 y 119), a pesar de que estos temas no eran importantes en ese momento para el público musical en general –que prefería la estética burguesa tradicional del *biedermeier*- el grupo relativamente pequeño de personas que desarrollaron estos valores sí sabían cómo dar a conocer sus opiniones.

La política reaccionaria del canciller Metternich a partir de 1815 causó muchas desilusiones en los ámbitos intelectuales. Heindl (1997:51) señala que la nueva convicción de que las utopías no se llegaban a plasmar en la realidad y que todo dependía del poder político del estado, condujo a una resignación pasiva y a un cierto escapismo en lo artístico. A partir de ese momento, y siguiendo los postulados idealistas comenzó a tomar fuerza este otro tipo de experiencia musical destinada a educar y elevar los gustos musicales. La censura que controlaba la producción cultural puede haber promovido esta nueva música sin proponérselo porque los motivos revolucionarios en la música son menos fáciles de discernir que en la literatura. "¿Sabe el censor lo que piensas mientras estás componiendo?" preguntó Grillparzer en el libro de visitas de Beethoven⁴⁷. Su pregunta es significativa. La música era menos peligrosa para el artista que la escritura y la pintura. Así, esta nueva tendencia, fue acuñada por sociedades musicales relativamente nuevas, fundadas y dirigidas por miembros educados de la clase media alta. La más importante de ellas fue la Sociedad de Amigos de la Música

⁴⁷ Citado por Heindl (1997:53).

(*Gesellschaft der Musikfreunde*), fundada en 1818, la que estableció un conservatorio y organizó para sus miembros un número considerable de conciertos bien ensayados de música considerada seria. Cada año organizaba cuatro grandes conciertos (generalmente los domingos por la tarde en la *Redoutersäle*), que presentaban el talento de sus miembros como compositores, directores y músicos. Aunque los conciertos de la Sociedad eran técnicamente privados como una manera de evitar la censura, se convirtieron en conciertos de suscripción por los que los melómanos pagaban una cuota fija de "membresía", que luego los hacía elegibles para comprar un boleto de abono. Aunque la organización exterior de los conciertos de la Sociedad se parecía a la de las academias comerciales, diferían en aspectos importantes. Por un lado, la Sociedad presentó obras contemporáneas, sinfonías completas y oberturas de maestros clásicos como Mozart, Cherubini, Spontini y Beethoven. Los cantantes ofrecían cada vez más selecciones de oratorios, cantatas e himnos de compositores vieneses locales, en reemplazo de las típicas arias italianas de Rossini. Finalmente, la Sociedad evitó programar favoritos sentimentales y virtuosísticos, y desalentó activamente los aplausos en la actuación: los conciertos tenían un objetivo más "serio" y educativo. Luego, nuevas sociedades musicales se fundaron, siguiendo el modelo de ésta.

A partir de 1815 el elemento nacionalista en los salones se hizo más pronunciado. Los idiomas que se hablaban reflejaron esto. Considerando que en el antiguo salón aristocrático vienés se utilizaba generalmente el francés como lengua de conversación, y el italiano y el español se usaban ocasionalmente, los miembros del nuevo salón de clase media cambiaron al alemán, no porque no supieran francés sino porque el nuevo patriotismo les hizo despreciar a los franceses. Quizás este hecho también haya desplazado el gusto por la música italiana y francesa en busca de un estilo musical propio. El estilo del nuevo salón era típicamente burgués, y si bien antes se buscaba imitar a una aristocracia cosmopolita, ahora esa aristocracia era criticada. El nuevo ideal de comportamiento social debía ser jovial y cómodo, no elegante, la discusión tendía a armonía más que provocación intelectual. El mundo exterior era políticamente peligroso, por lo que la vida privada, el hogar y los contactos sociales se restringieron a un círculo de verdaderos amigos confiables. Fue una época de formación de grandes amistades, como las que Schubert, por ejemplo, disfrutó dentro de su propio grupo íntimo. También en estos salones se empezó a cultivar la música de cámara con un propósito más elevado, no sólo el de entretenimiento. Otros salones ayudaron a revivir el interés por la

música antigua, por ejemplo, el de Raphael Kiesewetter, presidente del Consejo Imperial de Guerra y vicepresidente de los Amigos de la Música, quien también fue un ávido coleccionista de manuscritos musicales y grabados de los siglos XVII y XVIII. Aprovechando sus conexiones con los archivistas de la corte y con los miembros de los Amigos de la Música, presentó cinco conciertos caseros de música coral –en su mayoría sacra- que van desde Palestrina hasta J. S. Bach (Hanson, 1985:123).

En 1828, Friedrich Rochlitz escribía en la AMZ a propósito de la publicación póstuma de algunas obras de Beethoven:

"Debemos considerar al público como perteneciente a dos clases muy diferentes por lo que se refiere a la música (...) La primera sólo quiere divertirse con la música, ya sea escuchándola o tocándola –crear un pasatiempo agradable-. La segunda quiere, con la mayor regularidad posible, excitar, comprometer, reanimar, elevar, fortalecer y hacer avanzar toda su persona interior" ⁴⁸.

Vemos que Rochlitz pregonaba la división entre entretenimiento y las artes entendidas como *Bildung* (el ideal germano de educación o formación intelectual como forma de maduración personal) y estas ideas terminaron siendo aceptadas por el público a medida que transcurría el tiempo. De esta manera, el nuevo idealismo estético buscó diferenciarse drásticamente de los círculos tradicionales hasta ese momento (Weber, 2011:117).

Dahlhaus (1997:19) señala que los idealistas románticos se declaraban "beethovenianos", es decir, seguidores de las obras de Beethoven, pero como estímulo creativo y ejemplo a seguir para la constante búsqueda de algo nuevo y propio. A diferencia de los románticos, los compositores del *Biedermeier* se sintieron atraídos por la obra de Mozart, buscando una línea de sucesión. La figura y producción de Mozart representa en la estética musical *biedermeier* a la época clásica percibida como "supratemporal" y no un estilo perteneciente al pasado. Un compositor podía atenerse a la idea estética de la *noble simplicité*, de la cual las obras de Mozart se consideraban el perfecto paradigma y realización, y no por ello caer en una copia estilística. Pero por eso mismo, Dahlhaus (1997:19) comenta que Beethoven era considerado un "romántico", un "genio" que no podía ser imitado por cualquier otro compositor sin pagar

⁴⁸ Citado por Frisch (2018:49).

el precio de transformarse en una mera copia. Para los románticos, Beethoven no representaba tanto un estilo como una moral estética, es decir, el modelo a seguir para la independencia de los modelos. El *Biedermeier* musical, caracterizado básicamente por la veneración a Mozart, tendía hacia el clasicismo, en un lenguaje musical de ideas estéticas clásicas y simples, con reminiscencias de la música italiana. Por el contrario, el Romanticismo se apropiaba, no sin algunas reservas, del postulado de la originalidad característico del *Sturm und drang*.

Esta dicotomía permite diferenciar cuáles eran algunos rasgos específicamente musicales por los que el *Biedermeier* se distingue del Romanticismo (Dahlhaus, 1997:18): en primer lugar, la estructura fraseológica del *Biedermeier* es más regular que la del Romanticismo, y más esquemática que la del clasicismo. Compositores como Mozart usaban frecuentemente bastantes asimetrías métricas y fraseológicas, y el encadenamiento de motivos en Schumann (también en Schubert) tienden a una continuidad expansiva, fenómenos que no suceden en las obras de Giuliani o von Call, por citar ejemplos, La tendencia hacia una regularidad sintáctica aparece no sólo en los ciclos de variaciones y piezas breves, o en los *Singspiele* y las canciones en tono popular, sino también, en sinfonías y oratorios: en los géneros que representan el estilo elevado se emplea una sintaxis musical originalmente característica del género "inferior", como sucede en muchas obras de Spohr.

En segundo lugar, en el *Biedermeier* musical los procesos armónicos de la macroestructura formal se caracterizan por un recorrido tonal bastante sencillo, sólo se aventuran a desviarse de las regiones tonales cercanas a la tónica en algunos giros ocasionales. A este respecto también compárese la obra de Giuliani con la de Schubert (por citar dos compositores de los que se ha hablado en este escrito) y puede verificarse la afirmación. Si bien el *Biedermeier* y el Romanticismo fueron paralelos en época, tuvieron estas diferencias en lo estrictamente musical, que se derivan de sus intenciones estéticas. Por esto es que Frisch (2018:23) indica que hasta 1850 Clasicismo y Romanticismo no se consideraban como estilos claramente diferenciados, sino como actitudes y prácticas que habían surgido de distintas formas y de manera simultánea⁴⁹.

⁴⁹ Frisch (2018:24) señala que la actitud del Romanticismo (aunque no con este nombre) puede encontrarse ya en las "Confesiones" de Jean Jacques Rousseau. Coetáneo de Rousseau es K. P. E. Bach, cultor del *empfindsamer stil*, basado justamente en la expresión de emociones en la música.

A medida que transcurría el siglo fue ganando espacio la nueva estética musical idealista, lo que tuvo consecuencias para la práctica musical: con el idealismo romántico la miscelánea dio paso al modelo de homogeneidad musical y a la larga surgieron series de conciertos puramente orquestales, de cámara o de solistas, siendo los pianistas quienes encabezaron esta reforma del gusto musical, entre ellos Thalberg y Liszt (Weber, 2011:240). Y aunque el concierto misceláneo (particularmente sobreviviendo en forma de concierto benéfico) no murió de la noche a la mañana, los principios de entretenimiento y variedad fueron descartados. Por otro lado, la cultura musical privada y la pública se separaron cada vez más mientras se iban retirando de los salones las figuras notables que otorgaban representatividad y el público de las salas de concierto pasaba a ser cada vez más numeroso y, a la vez, anónimo. En tales contextos la guitarra no tenía lugar. El *Biedermeier* musical quedó a la sombra del Romanticismo, como muestra de un "mal siglo XIX" (Dahlhaus, 1997:23). La guitarra, como exponente de la estética *biedermeier*, corrió la misma suerte que ella. Además, el guitarrista se enfrentó a otro problema insalvable con el tamaño creciente de las salas de conciertos: la falta de volumen del instrumento. Por eso, Berlioz, en su tratado de orquestación (Berlioz, 1855:86) escribió que hacia 1850 la guitarra ya había sido olvidada.

Capítulo 4

El caso de dos transcripciones de la obertura de *La Cenicienta*

El caso de dos transcripciones de la obertura de *La Cenicienta*

4.1. De cómo Giuliani y Carulli usaron a Rossini en sus propias maneras

Llegados a este punto vamos a examinar dos transcripciones hechas por Mauro Giuliani y Ferdinando Carulli de la obertura de la ópera "La cenicienta" de Rossini. La transcripción de Giuliani es para dos guitarras, en tanto que la de Carulli es para violín y guitarra. De acuerdo a lo planteado en el segundo capítulo como marco teórico, el hecho de realizar una transcripción constituye en sí un acto interpretativo. Lo que haremos es analizar las dos versiones para definir si se trata de una interpretación o un uso y, en todo caso, definir cómo este fenómeno se integra a la praxis interpretativa de aquella época y qué modelo nos puede aportar para nuestro propio trabajo de intervención.

Examinemos y comparemos las transcripciones citadas:

El original está en la tonalidad de Mi bemol Mayor, mientras que las dos transcripciones están en la de Re Mayor, cambio absolutamente lógico dada la comodidad de ejecución que confiere la nueva tonalidad. Tengamos en cuenta también que la edición se ha hecho en partes separadas (como era lo usual en esa época), así que generalmente vamos a estar transcribiendo dichas partes también en forma separada una de otra.

La partitura original de Rossini consta de 401 compases. La versión de Giuliani consta de 397 compases. La versión de Carulli, de 385. Este recuento nos da la pauta de que los transcriptores han realizado recortes en sus versiones. Ya las vamos a examinar al final de este apartado.

Dentro de los recursos que los instrumentos usados imponen, vemos que empiezan de una manera respetuosa del original. Pero ya en el compás 4 se presenta un primer cambio respecto a lo escrito por Rossini: la melodía del fagot es resuelta de dos distintas maneras tanto por Giuliani como por Carulli, lo que llama la atención, ya que la guitarra puede tocar perfectamente la melodía original, sin embargo, ambos transcriptores optan por hacer otra cosa. Llama la atención que lo hagan en el momento en que Rossini propone una ornamentación. Giuliani elimina la acciacatura y Carulli directamente hace una reducción drástica del gesto ornamental, dejando sólo las notas fundamentales. Cuatro compases más tarde se da la misma circunstancia. (Tengamos

en cuenta la diferente tonalidad entre el original y las transcripciones, de ahora en más).



(Rossini)



(Carulli)

(Giuliani)

Fig. 5: Comparación entre el original de Rossini y las versiones de Carulli y Giuliani en el compás 4.

En los compases 8 y 9 los tresillos de fusas de los bajos son mantenidos por Giuliani, pero eliminados y simplificados por Carulli.



(Rossini)



(Carulli)

Fig. 6: Comparación entre el original de Rossini y las versiones de Carulli y Giuliani en el compás 8.

En el resto de la introducción, conservan el original de Rossini, pero Giuliani comienza a introducir recursos de escritura guitarrística que no aportan a la textura original y que sí constituyen rasgos típicos de sus recursos virtuosísticos: el

desdoblamiento de octavas de una melodía única. Lo hace en la segunda guitarra, compas 26 y ss, donde una textura de melodía y bajo caminante se “ensucia” con este recurso, ya que las corcheas ligadas por grado conjunto del original son sustituidas por semicorcheas abiertas articuladas en octavas, recurso típico giulianesco, de alternar el toque de los dedos pulgar y el índice, pero que no se condice con la idea de Rossini. Esto mismo lo usa en la melodía de la primera guitarra en el compás 20, con lo cual en este momento las dos guitarras saturan la textura con el mismo recurso.



(Rossini)



(Giuliani)

Fig. 7: Desdoblamiento en octavas típico de Giuliani en el compás 20.

En el comienzo del Allegro, llama la atención el cambio de articulación que indica Carulli. Las notas repetidas van sueltas y las notas por grado conjunto en stacatto. Rossini pide las notas repetidas en un mismo arco y las notas por grado conjunto, ligadas. Siendo que en el original este pasaje lo realizan los violines y que el instrumento que hace esta parte en la transcripción es un violín, resulta llamativa la alteración. Sobre todo en esta época en la que la articulación era considerada una parte importante de la interpretación, ya que se creía que en la música instrumental, las marcas de articulación reemplazaban el efecto de la palabra cantada (Brown, 1999). Giuliani, por su parte, directamente omite toda indicación de articulación en su transcripción de este pasaje.



(Rossini, la frase alterna entre violines y maderas)



(Carulli, mantiene todo lógicamente en la misma octava)

Fig. 8: Diferencia de articulaciones en el mismo pasaje entre las distintas versiones.

Respecto a lo dicho de la falta de indicación de articulación de la versión de Giuliani, en realidad se puede aplicar a toda la obra. Hay muy pocas indicaciones tanto de articulación como de dinámica. Solamente en la segunda guitarra en el pasaje en octavas de la introducción encontramos indicaciones, en el pasaje que se mostró anteriormente, después no. En este sentido, Carulli es mucho más específico, aunque sus indicaciones contradigan las de Rossini.

En el compás 46, el adorno es reproducido fielmente por Carulli, pero no por Giuliani, que lo reemplaza por un trémolo en octavas, nuevamente alternando los dedos pulgar e índice. La guitarra podría haber realizado perfectamente el trino, pero Giuliani nuevamente prefirió reemplazar un adorno por un gesto típico suyo. De todos modos, lo más llamativo es el reemplazo armónico, cambiando la cadencia a la mediente menor por una semicadencia a la dominante (que es lo que sigue a continuación). O sea, mientras Rossini busca variedad armónica en la repetición inmediata, Giuliani hace dos veces lo mismo. Y en la reexposición (compases 231 y ss.) vuelve a repetir esa "rearmonización". Con lo cual, lo que es variedad en el original de Rossini, cambia de significado armónico con Giuliani.

(Rossini)

(Giuliani, guitarras 1 y 2 superpuestas)

Fig. 9: Reemplazos armónicos llevados a cabo por Giuliani.

En los compases 68 y 69, Giuliani omite las escalas descendentes y las reemplaza innecesariamente por una figuración más fácil de ejecutar: Carulli la conserva tal cual. En las repeticiones se repite el fenómeno.

Compás 106 y ss.: el original de Rossini implica una figura de dos corcheas que se repite una octava arriba. Giuliani lo mantiene. Carulli sustituye la repetición en la octava alta por un silencio. Con lo cual la idea de un “eco contrastante” desaparece. En la repetición inmediata de la frase sí hace la repetición de notas. Pero curiosamente en la reexposición en el mismo lugar continúa con los silencios.

(Rossini, violín y oboe, la flauta, que no aparece en esta copia, está duplicando al oboe octava arriba)



Fig. 10: Eliminación de repeticiones de un motivo por parte de Carulli.

Compás 114: vuelve a repetirse la frase. Ahora, a la melodía original en el clarinete, le responde un motivo de tres notas en el fagot. Giuliani lo reemplaza por uno de dos notas en la misma guitarra que hace la melodía. Carulli vuelve a elegir el silencio, lo mismo en el compás 122, que es la repetición de los compases 106 y ss. Y en este punto, durante ocho compases, Giuliani cambia totalmente el diseño melódico con unos motivos de su propia cosecha. Si bien conserva la armonía de la frase, cambia completamente las notas a tocar, sin ningún justificativo.



Fig. 11: Carulli vuelve a eliminar motivos.

The image shows the beginning of a musical score for Rossini. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, both starting with a first ending bracket labeled '1.'. The music features piano dynamics (p) and triplet markings (3). The second system continues the piece, also with triplet markings and a circled number '5' at the end of the first staff.

(Rossini)

The image shows a single staff of music for Giuliani. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. There is a key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the middle of the passage.

(Giuliani)

The image shows a single staff of music for Carulli. The music is characterized by a complex, fast-moving melodic line with many triplets (marked with '3') and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

(Carulli)

Fig. 12: Reemplazos de diseños motivicos por parte de Giuliani.

En el compás 130 comienza una frase que en Rossini se apoya en un pedal que alterna tónica y dominante. Giuliani elimina la dominante para apoyar sólo en la tónica. Carulli elimina la tónica para apoyar sólo en la dominante. En cualquiera de los dos casos, se podría haber mantenido el pedal de Rossini, repartiendo las partes de la transcripción de otra manera, pero pareciera ser que cada transcriptor quiso darle un significado distinto a este pasaje. Así, Giuliani alterna ocho compases en tónica y ocho compases en dominante. Carulli hace dieciséis compases en dominante y cambia completamente la estructura de antecedente-consecuente basada en el contraste de

tónica y dominante.



il Ponticello
pp
il Ponticello
pp

(Rossini)



(Giuliani, guitarras 1 y 2 superpuestas)



(Carulli, partes de violín y guitarra superpuestas, nótese además la desincronicidad rítmica hacia el final)

Fig. 13: Cambios armónicos por parte de Giuliani y de Carulli.

Por otro lado, la articulación de Rossini en este pasaje, basándonos en la orquestación de los vientos, tiende al stacatto. En las cuerdas las notas repetidas sugieren el legato, pero Rossini indica dinámica pianissimo, no es el plano principal de orquestación. Giuliani y Carulli optan por el legato, e incluso en la repetición del compás 162, Giuliani la hace en trémolo, para afirmar esa idea. Por otro lado, los paralelismos de terceras de Rossini, que Carulli conserva, Giuliani los transforma en paralelismos de sexta, invirtiendo las voces

En el compás 177, Carulli conserva las semicorcheas de la línea de bajo. Giuliani las

reemplaza por arpeggios, desplegando sus notas en octavas alternando los dedos pulgar e índice, como ya había hecho en otra oportunidad y la frase que comienza en el compás 185 hasta el 200, la resuelve con el mismo recurso. Carulli aquí es más fiel al original.

tutta forza



ff

ff

ff

(Rossini)



(Giuliani, línea de bajo en esos compases)



(Carulli)

Fig. 14: Reemplazos de Giuliani por figuras habituales de su escritura guitarrística.

Hasta aquí es la exposición de esta obertura. Su forma se encuadra en lo que se conoce como “Allegro de sonata sin desarrollo”, así que después de una breve transición, Rossini vuelve a repetir lo mismo, salvo que el segundo tema aparece en la tónica (en vez de la dominante). Y sus transcritores vuelven a hacer lo mismo que hicieron en la primera parte, así que vamos a excusarnos de continuar la comparación de versiones, haciendo notar solamente las mutilaciones que hacen uno y otro a partir de este momento.

En el compás 347 de la versión de Carulli debería repetirse la frase de 16 compases inmediata anterior. En el original de Rossini esta frase se presenta tres veces (igual que en la primera parte), a manera de gran crescendo orquestal reiterativo. Carulli escribe esta frase solo dos veces y elimina la tercera presentación. Da la impresión que, al estar traspuesto una cuarta arriba (respecto a la primera parte), Carulli se queda sin margen

para hacer el crescendo (que él lo logra transponiendo siempre la frase cada vez un poco más arriba). Giuliani sí lo hace, ya que él escribe el tema en corcheas repetidas (no en semicorcheas como Carulli) y entonces, al llegar a la tercera presentación del tema, ahí sí escribe en semicorcheas repetidas. O sea, cuando no puede aumentar la dinámica, agrega más densidad cronométrica. Es curioso señalar que en esta versión para dos guitarras Giuliani presenta esta frase las tres veces, ya que, en la versión para guitarra sola, hace lo mismo que Carulli: elimina la tercera presentación, y lo hace tanto en la primera como en la segunda parte. (No vamos a analizar esta partitura ahora, por no tratarse de música de cámara). Por lo que vemos, cuando no tienen los recursos compositivos para transcribir un pasaje determinado, la solución es suprimir el pasaje. Y llama poderosamente la atención, ya que el lugar que mutilan es justamente el pasaje más característico de la música de Rossini en general: la sección de largo crescendo. Lo mismo que habíamos notado en la repetición tipo eco del compás 106: se suprime lo que no se sabe cómo transcribir. Así que estos son los 16 compases que faltan en la versión de Carulli que habíamos aludido al comienzo. No transcribo aquí los compases faltantes, pueden buscarse en las partituras.

Giuliani también elimina compases, lo hace al final, en el compás 391. Quizás la coda le resultaría demasiado larga y repetitiva sin tener la posibilidad de cambiar la instrumentación (cosa que hace Rossini). En la versión de guitarra sola, también elimina esos compases que sí figuran en la versión de Carulli. Y estos son los cuatro compases menos que tiene la versión de Giuliani respecto al original. También puede verse en la partitura que se adjunta al final.

4.2 Discusión

Con todo lo estudiado hasta aquí podemos decir que las dos transcripciones nos dicen mucho acerca de la manera de tocar de Giuliani y de Carulli. Los recursos que despliegan son seguramente los mismos que ellos empleaban para tocar, ya que también son recursos que aparecen en sus obras originales. El más notorio es el de las octavas desplegadas, que aparece en muchas obras de Giuliani. Vemos entonces que a la hora de transcribir una música no se optaba tanto por la literalidad sino por colocarle a la nueva versión los aportes propios de quien la iba a ejecutar, en este caso, cada uno de los transcriptores. Y si bien Carulli tiene una concepción más “pianística” en su tipo de

escritura y fiel al original, también se ha tomado la libertad de recortar fragmentos, con lo cual, la práctica de la transcripción sigue resultando más libre que la de nuestra época. Estas decisiones que podríamos calificar de arbitrarias respecto al original, hemos constatado que están presentes en las transcripciones de otros guitarristas de esa época (Carulli y Mertz, quienes en sus transcripciones también usan muchos recursos que aparecen en sus obras originales), que no estamos analizando ahora por un tema de límites de espacio en este trabajo.

Del análisis de este material podemos constatar que ser fiel a las intenciones del autor, o en todo caso, respetar todo lo escrito en la partitura suponiendo la intangibilidad de la misma, como lo plantea Goehr (2003), no era costumbre en aquella época, sino que la partitura era "usada" (en los términos que postula Eco) para los fines propios de quien la transcribía (y ejecutaba, llegado el caso). En el caso de Giuliani es bien notorio que él usaba la partitura de acuerdo a sus propios recursos técnicos para mostrar virtuosismo. Como hemos visto en el capítulo anterior, la ejecución de aquella época no implicaba interpretación, sino que estaban vigentes los principios de entretenimiento, ya sea para un público o para el entretenimiento propio. Podemos hablar entonces de autores empíricos dirigiéndose a lectores empíricos, situación que cambiaría con el advenimiento del Romanticismo. Vemos así que la diferencia entre el *Biedermeier* y el Romanticismo no es sólo estética sino que también se traslada al plano semiótico.⁵⁰

Ahora, en nuestra época, donde prima el concepto de interpretación, el planteo que surge es cuál es nuestro rol interpretativo al ejecutar estas partituras. Porque si la idea es cumplir con la *intentio auctoris* de Rossini, estas partituras no nos permiten esa fidelidad: si tocamos estrictamente lo escrito, estamos siendo fieles a la *intentio lectoris* de Giuliani o Carulli quienes no interpretaron a Rossini, sino que lo usaron. Un trabajo crítico de acercamiento a la obra de Rossini a la manera de un Lector modelo debería consistir en restituir los compases eliminados, restituir los enlaces armónicos que Giuliani y Carulli alteraron, ejecutar la ornamentación escrita por Rossini, no hacer la alternancia de pulgar e índice en octavas rápidas, entre otras decisiones a tomar. Estas modificaciones nos llevarían a tomar otra decisión más apropiada desde un punto de vista filológico que sería la de hacer nuestra propia transcripción de Rossini, para poder ser fieles al original. Vemos acá cómo se cumplen las ideas presentadas en el gráfico de

⁵⁰ En el capítulo siguiente vamos a desarrollar de manera más extensa este punto.

la página 25. Dependiendo de cuáles sean nuestras acciones, se incidirá en los procesos de producción de sentido del oyente (aunque también los interpretantes emergentes del oyente dependerán en gran parte de él mismo, con diferencias notables en tanto se trate de un "oyente modelo" o un oyente " empírico"). Se trata de recortar o no la cantidad de eslabones de la cadena interpretativa, sabiendo que a mayor cantidad de eslabones, habrá mayores "factores imponderables e imprevistos" en palabras de Stravinsky (2006:147, op.cit.), que llevan a "traicionar a una obra"⁵¹.

Como señalamos anteriormente, hemos hecho inducción a partir de sólo dos partituras en este trabajo, pero habiendo ejecutado otras transcripciones de la época encontramos el mismo fenómeno de fidelidad laxa respecto al original, lo cual, contrastado con bibliografía sobre recursos de interpretación de la época (e.g. Burton, 2016 o Fernandez, 2022, por ejemplo), nos lleva a la conclusión que en esta época la ejecución no comportaba interpretación sino simple uso de la partitura, relacionado a la técnica y estética propias del instrumentista. Aquí es donde surge el interrogante: ¿es necesaria la fidelidad a la partitura para tocar una obra de comienzos del siglo XIX? Con este criterio, una interpretación "fiel al estilo" debería ser mucho más libre respecto a la partitura porque el criterio de fidelidad al original es un criterio del siglo XX (con el que muchos nos hemos formado), pero no del XIX (Burton y Fernandez opp. cit.). La fidelidad al estilo debería incluir no sólo la reconstrucción de ornamentaciones y articulaciones, sino algún grado mayor de intervención de la partitura original por parte del intérprete, seguramente de acuerdo a sus gustos y posibilidades técnicas, como hemos constatado que hacían Giuliani y Carulli. Tengamos en cuenta que esta libertad a la que se alude sería una manera de interpretar obras del siglo XIX con criterios del mismo siglo XIX. Y esta búsqueda informada de criterios nos transformaría en Lectores modelo de la partitura que tomemos. Una lectura fiel de la partitura sin asumir riesgos interpretativos nos vuelve a convertir en lectores empíricos. La paradoja es evidente: usar la partitura deviene una interpretación, pero la fidelidad a lo escrito, creyéndola una interpretación, es sólo un uso de la misma.

Éste es el espíritu que nos anima al hacer el trabajo de re-escritura de la obra de Von Call, pero de la manera más informada posible, como lo hemos demostrado en el capítulo anterior respecto al entorno social y de época de la obra (lo que conforma la dimensión

⁵¹ Teniendo en cuenta que Stravinsky es uno de los defensores de la postura de la intangibilidad de lo escrito en la partitura en el siglo XX.

poiética del hecho musical) y, como lo haremos en el próximo capítulo, respecto a sus propios mecanismos generativos (que conforman el llamado "nivel neutro" en la semiótica de Nattiez).

Capítulo 5

Intervención y reescritura en el *Leichtes trio*, op. 26, de Leonhard von Call: la construcción de una propuesta interpretativa

Intervención y reescritura en el *Leichtes trio*, Op. 26, de Leonhard von Call: la construcción de una propuesta interpretativa

5.1. Introducción

A continuación vamos a exponer a nivel general las modificaciones que hemos efectuado sobre esta obra, para darle más interés, pensando en que este trabajo va a servir para hacer más adecuada la obra en una sala de conciertos que en el salón para el que fue concebida originalmente. Nuestro propósito bien pudo haber sido llevado a cabo por un editor del siglo XIX. Hemos visto un ejemplo de transcripción y edición de una obra considerada “canónica” en ese momento y pudimos apreciar que la literalidad y el respeto por el texto original no fueron variables tenidas en cuenta ni por Carulli ni por Giuliani, como sí sucede en nuestra época. Por otra parte, hemos visto cómo se desarrollaba la actividad musical en Viena, y el modo en el que la música de cámara pertenecía al ámbito de los salones. Beethoven, con la composición de los tres cuartetos op. 59, inauguró la idea de ejecutar música de cámara en conciertos públicos, para ello, como afirma Joseph Kerman, el género se tornó sinfónico y terminó siendo un conjunto hablando a los gritos⁵². Esos cuartetos, así como la mayoría de las obras escritas por Beethoven entre 1803 y 1808, al decir de Kerman, fueron inspiradas por un “ideal sinfónico” (Kerman y Tyler: Beethoven (1983:113-114)). Estos cuartetos extendieron las posibilidades del medio y generaron una cierta resistencia en oyentes e intérpretes en su momento, lo que hizo que, en los siguientes cuartetos, Beethoven volviera a pensar en el ámbito privado. En una época donde la música estaba concebida para el “uso” (semiótica y literalmente hablando, tal como lo vimos en el capítulo anterior), Beethoven es uno de los primeros compositores en la búsqueda de afirmarse como Autor Modelo, exigiéndoles más a sus lectores (o intérpretes) y oyentes, que el resto de compositores de la época y precedentes. El primer movimiento del op. 59 n° 1 es un modelo de la fantasía e invención de Beethoven, con la cantidad y variedad de texturas que logra, a través de las distintas asociaciones entre las cuatro partes, además de las innovaciones

⁵² Citado por Weber (2011:166), quien señala que Kerman hace referencia a la famosa frase de Goethe de un cuarteto de cuerdas como “una conversación entre cuatro personas inteligentes”.

armónicas consistentes en el trabajo cromático sobre distintos grados de la escala⁵³ y la extensión del trabajo temático, lo que lleva a una mayor duración total de la obra y mayor “presencia sonora” en una sala de conciertos. O sea, que lo que hizo Beethoven fue ampliar el lenguaje de la escritura de la música de cámara en todos sus parámetros, exigiendo, por tanto, más recursos técnicos por parte de los instrumentistas en forma individual y también de forma concertante. También introdujo cierto contenido narrativo, en algunos cuartetos de cuerdas, que impulsó la creatividad hermeneútica de la época posterior a él. Nosotros vamos a seguir el ejemplo de Beethoven para darle más realce a la escritura del Trío op. 26 de von Call, no copiando su estilo, ni su intención narrativa, pero sí su actitud para darle la sonoridad necesaria para una sala de conciertos: más “orquestal”, por lo menos hasta donde la partitura original lo permite. Si bien esta reescritura nos lleva entonces a abandonar la literalidad del original, del mismo modo que hicieron Carulli y Giuliani como parte de la praxis interpretativa de esa época, nuestra idea es no apartarnos de la concepción original de von Call, sino sólo en lo necesario y de acuerdo a nuestro sentido crítico. Nuestro propósito no es “usar” una partitura para demostrar nuestra técnica virtuosística instrumental (como hicieron los dos guitarristas estudiados), sino más bien partir de nuestras reflexiones y conocimientos para enriquecer una partitura de época en una producción interpretativa.

El estilo armónico en que se reescribirán las modificaciones es un estilo que era posible en la época; pero si bien el cromatismo que introduciremos no era propio de von Call (por lo que se podría señalar que es una arbitrariedad de nuestra parte), creemos que beneficia a la obra. En líneas generales apreciamos que se genera una tensión entre *Biedermeier* y Romanticismo, que resolveremos a favor de este último, ya que nuestra experiencia musical de los siglos XX y XXI se definió históricamente a partir del Romanticismo, y no sobre el *Biedermeier*, como hemos demostrado antes en el curso de esta Memoria. Siguiendo a Eco, como lo definimos en el segundo capítulo de esta Memoria, podemos agregar también que el *Biedermeier* se basaba en autores empíricos dirigiéndose a lectores empíricos, mientras que el Romanticismo comienza a plantear la presencia del Autor modelo, que busca su propio Lector Modelo. Si afirmamos que una intervención o reescritura de una partitura es un acto interpretativo, con la elaboración de esta Memoria estamos cumpliendo con las condiciones propias de un Lector Modelo

⁵³ Hablamos de “grados” en el sentido que emplea Schenker en su *Tratado de Armonía* (1990:205 y ss.). Aclaramos que no vamos a recurrir al método de análisis gráfico que formula Schenker en escritos posteriores.

y la misión de nuestra intervención debiera operar sobre el texto original para que semejase haber sido producido por un Autor modelo⁵⁴. Entonces, con algunas de las modificaciones armónicas también se podría señalar que estaríamos entrando aquí en el terreno de la sobreinterpretación o “uso”, como señala Eco, pero nosotros sostenemos que al ser hechas con absoluto criterio y conocimiento del código compartido entre los músicos de esa época, nuestra intervención constituye pura interpretación, o quizás “superación”, en el sentido de plantearle más a la obra⁵⁵.

Las modificaciones que haremos sobre la textura y algunos otros aspectos sí son menos arbitrarias y absolutamente posibles dentro del mismo estilo de von Call, y no pensamos operar en el aspecto formal de la obra, salvo en pequeños detalles, para que su concepción general no quede alterada.

5.2. Intervenciones en la Armonía

En primer lugar se propuso trabajar con la mixtura de modos en el sentido en que lo plantea Schenker (1990:135) en su tratado de armonía, con la finalidad de darle más color a la obra para que no suene tan diatónica. Es algo muy común desde Scarlatti, y sobre todo en Schubert, Spohr y Hummel. Podemos verlo en los compases 9 al 18⁵⁶ donde hemos transformado al modo menor lo que originariamente estaba en modo mayor (que después de todo, consistía en una alternancia de dominante-tónica y después de la semicadencia volvemos al modo mayor), también del 218 al 225, donde una semifrase de 4 compases en modo menor la volvemos a repetir en modo mayor y en otros lugares más. Melódicamente aparecerán el 2º y 6º grados de la escala descendidos, propios del modo frigio (especialmente sobre el acorde de dominante, por ejemplo, compases 46, 108, 141, 143, 205, 293) y otras notas de adorno cromáticas (compás 39, 105 y 106, 128 al 133) para que el conjunto del discurso, nuevamente, no suene tan diatónico (que además genera el acorde de dominante con la quinta

⁵⁴ Obviamente Von Call está fallecido, pero hubiera sido interesante presentarle esta reescritura de su obra para conocer su opinión, no en un sentido de buscar su aprobación, sino en el sentido de corroborar el experimento que plantea Eco que citamos en la página 33 y s. de la presente Memoria.

⁵⁵ Tal como le responde Culler a Eco (1995:126), véase la página 34 de esta Memoria.

⁵⁶ La numeración de compases que se emplea es la de nuestra reescritura, ya que, dada la intervención, existen algunas diferencias de compases entre una y otra versión de la obra.

descendida, lo que otorga un color especial), sino que posea más interés desde lo cromático.

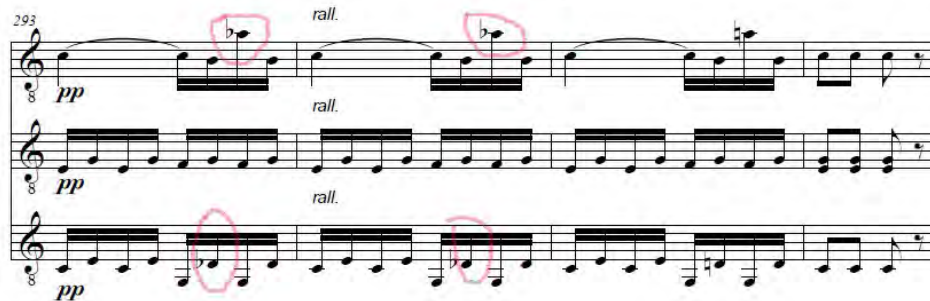


Fig. 15: Ejemplos del segundo grado de la escala descendido sobre acorde de dominante (en los compases 46, 48, 141) y del sexto grado descendido (compás 293).



Fig. 16: Ejemplo de notas cromáticas añadidas en los compases 127 y ss. y en el compás 130 se vuelve a alterar el segundo y el sexto grado de la escala sobre la dominante.

A nivel de contraste temático, por su parte, trabajamos la exposición de un tema en modo mayor y su repetición en menor (o viceversa, como lo podemos ver en el compás 30 al 37). Esto se hará tanto en el primer movimiento como en el tercero (compases 182 al 191), o el cuarto (compases 262 al 269), que son los lugares donde hay repetición de temas, pero sin aportar mayor variedad desde lo tonal (como alguna modulación, por ejemplo) en su versión original. Creemos que estos contrastes de modos entre las presentaciones de un mismo tema dan mayor riqueza a la obra, y son parte de la praxis compositiva de los compositores mencionados, por lo que era posible dentro de la estilística de la época. Por otro lado, el concierto público Romántico necesita de la retórica de contrastes cromáticos en lo armónico para generar atención en salas grandes y esta mixtura de modos nos permite lograr ese contraste.

Otra posibilidad de lograr cromatismo es a través de las alteraciones de los diferentes grados⁵⁷ que generan distintas relaciones tonales, pero en esta obra siempre estamos dentro del ámbito del primer grado, lo que es una característica del discurso de von Call y del *Biedermeier* en general, como lo describe Dahlhaus⁵⁸. Por ello mismo es que también tuvimos que recurrir a la mixtura de modos como manera principal de enriquecimiento armónico. Nuestra intención es no ir más lejos en relaciones tonales que las propias que planteó von Call, ya que extenderlas implicaría extender la forma

⁵⁷ Siempre hablando del concepto de “grado” presentado en el *Tratado de Armonía* de Schenker (1990:205).

⁵⁸ Para ver un empleo “simple” de una retórica de grados alterados estúdiese el último movimiento del cuarteto Op. 18 n° 6 de Beethoven. Si bien es una obra que está dentro de su período temprano y pensada para ser ejecutada en salones aristocráticos, ya puede apreciarse un tipo de escritura tonal que aflora definitivamente en los cuartetos del op. 59.

(como sucede en Beethoven). Hemos agregado alguna progresión unitónica (compases 13 al 16 y 186 al 189, la primera puede verse en la fig. 22 de la página 81), para darle un poco de extensión al discurso con un cambio de acordes sobre el mismo diseño melódico repetido, pero ese es justamente un procedimiento que permite variedad acórdica sin salir de ese primer grado, por eso es que lo vamos a usar. Sin embargo, volvemos a señalar que todo este uso que hacemos nosotros de la armonía en general no es propio de la música de von Call: examinando otras obras del mismo autor (y para otros instrumentos), encontramos que la armonía que emplea es prácticamente diatónica, propia de otras obras del *Biedermeier* como ya se mencionó, más similar al estilo de Stamitz que al de K. P. E. Bach⁵⁹. De esta manera reconocemos que la inclusión de cromatismo (de las diversas maneras que hemos nombrado) es arbitraria, ajena a von Call, pero no al estilo de la época⁶⁰, y por ello se constituye en una posibilidad.

5.3. Intervenciones en la Textura

La condición de base que supone un orgánico de tres guitarras de afinación estándar iguales, nos da un límite de registro y un espacio textural con una determinada densidad⁶¹. A partir de nuestra propia experiencia haciendo arreglos, consideramos que, si hubiera cuatro guitarras, tendríamos mayor densidad dentro del espacio textural y eso permitiría menos variedad dada la saturación del espacio. Tres guitarras iguales pareciera ser el número adecuado para la mayor diversidad textural, quizás, por eso no haya habido cuartetos de guitarra, lo que es extraño siendo que existían guitarras "terzinas" (afinadas una tercera más aguda) y guitarras con cuerdas graves adicionales, más allá de la cuestión de la profesionalización de los instrumentistas al que se hizo referencia anteriormente.

Von Call plantea las típicas texturas de una voz cantante y el resto acompañando; o una cantante, la otra duplicando en terceras o sextas y acompañamiento; o una

⁵⁹ K. P. E. Bach, como cultor del *empfindsamer stil* es considerado por la historiografía como un compositor "proto-romántico", que no llega a ser considerado romántico sólo porque el Romanticismo como tal fue planteado de manera teórica en fecha bastante posterior a su fallecimiento.

⁶⁰ Si hablamos de fechas, von Call es estrictamente coetáneo de Beethoven. Pero el cromatismo no empezó con la música de Beethoven, sino que, como se dijo anteriormente, ya aparece en las obras de D. Scarlatti y K. P. E. Bach y para la época de publicación de esta obra era una posibilidad compositiva, véase el Trío op. 133 de Spohr por ejemplo.

⁶¹ Nuestro soporte teórico en cuanto a Textura irá en línea con lo postulado por Berry en su capítulo de *Structural functions in music* (1987). Una definición detallada de los conceptos de espacio textural y densidad textural la podemos encontrar en Berry (1987:191 y ss.).

cantante, una haciendo el bajo y otra el acompañamiento. Si bien no vamos a descartar el uso de estas texturas, que impregnan la obra original, se buscará que cada voz (y cada instrumento, por ende) sean equivalentes sin diferencias jerárquicas, que la única diferencia sea el registro donde operan, por lo que en muchos momentos exploraremos la reescritura de las partes, para generar otro tipo de relaciones y asociaciones entre las voces⁶² y, de ese modo, conseguir mucha más variedad textural que permita un discurso más rico e interesante para una sala de conciertos con público.⁶³

Von Call tiende a mantenerse en el registro medio, lo que sería no exceder las primeras posiciones del instrumento, algo adecuado para aficionados. Nosotros vamos a explorar todas las octavas posibles, especialmente hacia el agudo (como puede verse en los compases 34 y ss, 61 y 62, 83 y ss, 250 y 251, 288 y 290), para darle más amplitud al espacio textural y que el interés musical de la obra no se vea limitado por las limitaciones técnicas de los instrumentistas, siendo que vamos a tocar la obra con profesionales.



Fig. 17: Antecedente y consecuente en distintas octavas, en los compases 30 al 37, que no ocurre en el original (además está en modo menor, cuando este tema al comienzo se expone en modo mayor, relacionado con los ejemplos anteriores sobre el cambio de modo).

⁶² Berry (1987:194) establece que las voces se relacionan entre sí por rítmica, interválica y direccionalidad melódica. Las diferentes maneras de combinar estos elementos generan distintas relaciones texturales. (además de cuestiones de densidad, espacio, timbre y otras que detalla adecuadamente en su libro).

⁶³ Muchas veces, la escritura de la música instrumental *biedermeier* hace recordar la afirmación de J. G. Sulzer (1720-1779) que consideraba que la música instrumental era útil sólo para pasar el rato y practicar sobre el instrumento; es decir, siendo en sí misma una música "reducida" al faltarle un línea vocal con un texto. La música instrumental sin concepto, sin objeto ni objetivo, era para el pensamiento burgués algo estéticamente insignificante y vacuo, como lo demuestran las invectivas de Rousseau y los despectivos comentarios de Sulzer. (Dahlhaus 1999:7-8).



Fig. 18: Cambio de octava en la primera guitarra, además de la confección de un diseño ornamental propio en el compás 83, para añadir un gesto virtuosístico que la obra original no posee. También se ha marcado en rojo otro caso donde aparece el sexto grado de la escala descendido sobre un acorde de dominante.



Fig. 19: Cambio de octavas hacia el agudo en primera guitarra y su consecuente en la segunda guitarra, generando un diálogo en el registro agudo (compases 287 al 290). Este ejemplo aplica también a lo que se expresa en la página 80..

Hacia el final del minué, con la reexposición del tema, nosotros cambiaremos notablemente la textura, pasando de melodía duplicada con acompañamiento a tres

voces homorrítmicas, para otorgarle variedad, pero también más asertividad al cierre de sección, por el *tutti* rítmico que se genera.

Fig. 20: Comparación entre el original de von Call y nuestra versión, donde equiparamos rítmicamente a la tercera guitarra, generando un contrapunto de nota contra nota por movimiento contrario y véase además el trocado entre la primera y la segunda guitarra, para aprovechar el registro agudo.

En el tercer movimiento, especialmente, no vamos a salir de la melodía acompañada que plantea von Call, pero vamos a aligerar ciertas figuras de acompañamiento rítmicamente duplicadas para permitir que la línea melódica “cante” mejor. Al introducir pasajes en modo menor, se puede lograr más expresión *sturm und drang* y por eso se necesita más individualidad rítmica de la guitarra que hace el canto, y mayor precisión de las otras para acompañarla; de la manera en que está escrito originariamente, si bien no requiere precisión concertante, tampoco permite una ejecución expresiva al moverse todas las voces de forma estrictamente homorrítmica.



Fig. 21: Comparación entre el original de Von Call y nuestra versión, donde aliviamos el acompañamiento de la guitarra 2 para permitirle cantar junto a la guitarra 1 y lograr mayor expresividad en la ejecución. (Este fragmento continúa en la fig. 26).

El movimiento final se presta para movimientos melódicos divergentes y convergentes entre las voces para darle más realce a la textura, algunos insinuados por von Call, pero nosotros extendemos la idea a varios pasajes más, aparte de plantear la mayor equivalencia posible entre las voces. También se hace algún trocado entre las voces y cambio de octava para darle mayor volumen a la textura, como por ejemplo los compases 252 y ss. (también puede verse la figura 19 de la p. 78 como ejemplo). Sumado al "tópico brillante" (Ratner, 1980)⁶⁴, que lo aplicamos a las tres voces, este movimiento se transforma en un cierre adecuado para cualquier obra de concierto que muestre virtuosismo.

⁶⁴ Para Ratner (1980), los tópicos son aquellos elementos comunes que aparecen en las obras del Clasicismo conocidos por los oyentes de aquella época, y que se refieren a tipologías que dichos oyentes identificaban y dotaban de significado, constituyendo un elemento del discurso musical y resultando una suerte de catálogo de figuras musicales que reflejan cómo vivencia la música la sociedad de una época. Entre los que cataloga Ratner, sobresalen los tópicos "brillante" (que hace referencia a la utilización de pasajes rápidos para el despliegue del virtuosismo o de sentimientos intenso y se refiere más bien a un estilo de escritura) y el tópico "pastoril" (que hace referencia a elementos de la música rústica).

5.4. Intervenciones en el desarrollo motivico y la forma

En relación a estas dimensiones, podemos señalar que en los grandes aspectos no se propusieron modificaciones, por más que el primer movimiento resulte extraño al no poseer forma sonata, sino que constituye una especie de rondó, pero que tampoco está muy bien definido al no poseer modulaciones y exposiciones del tema con cambio de tonalidad, lo mismo que sucede en el tercer movimiento. De todas formas, no hemos "corregido" este ordenamiento, sino que estas formas "sui generis" fueron tomadas como una particularidad del estilo de von Call ya que verificamos que, el iniciar con un movimiento lento de forma libre, es algo frecuente en todas sus obras, en varios movimientos. Pero ya que el tema inicial vuelve a reexponerse, ese retorno lo haremos en modo menor para aportar variedad (compás 30 y ss., 182 y ss.) a esa reexposición (como ya lo hemos señalado al hablar de la armonía de la obra).

En el primer movimiento hay un pasaje en el que von Call hace simples repeticiones de dominante y tónica sobre un motivo escalístico de semicorcheas en crescendo (compases 13 al 17); eso nosotros lo reemplazamos por una progresión unitónica, siendo que los motivos que von Call trabaja los mantenemos, pero aportamos un recambio armónico. Y damos una mejor elaboración retórica que la de una repetición simple.

Fig. 22: Comparación entre el original de Von Call y nuestra versión, donde reemplazamos unas repeticiones simples en crescendo por una progresión unitónica. Cabe aclarar que nosotros venimos trabajando en un cambio de modo, de allí la presencia de los bemoles y la progresión se arma motivicamente por la inversión melódica del motivo anterior.

En algún momento apelamos al "tópico brillante" (Ratner, 1980); en el compás 43⁶⁵, para darle mayor interés a la línea melódica desde el virtuosismo técnico, lo que no era muy relevante para la ejecución en salones, pero sí en la ejecución en concierto público, que requería ese virtuosismo.



Fig. 23: Comparación entre el original de Von Call y nuestra versión, en donde agregamos figuras de virtuosismo en mano izquierda.

Si bien no constituye una cuestión de "desarrollo motivico", ya que estamos discutiendo de agregar virtuosismo, queremos señalar el cambio de tempo del primer movimiento. Von Call lo establece como "Adagio" y nosotros lo cambiamos a "Andante". La finalidad es evitar que un intérprete actual utilice la indicación original para otorgarle un carácter "pesado" a la ejecución, siendo que nosotros creemos que es necesaria una ejecución más bien fluída para generar interés por parte del oyente en el inicio de la obra.

En el minué respetamos la forma tradicional que plantea von Call. Lo que hacemos es variar motivos que originalmente se repiten textualmente y los intercambiamos entre

⁶⁵ Por regla general de la época, el momento del tópico brillante en el primer movimiento, aparece a continuación del segundo tema. En este caso, al no tener esta estructura, lo estamos introduciendo hacia el final como manera de liquidar el movimiento.

las voces para darle más riqueza al discurso textural. También hay algún cambio rítmico-melódico, que creemos que realza la belleza de los motivos empleados. Son pequeños detalles más bien decorativos que no enumeraremos aquí, pero que pueden verse comparando las dos partituras. En la sección del Trío, a partir del compás 119, la mayoría de las figuras rítmicamente iguales son reemplazadas por un diseño rítmico más propio de un *ländler*, y en el bajo se agrega una *acciatura* antes de cada nota, para darle una sonoridad más “rústica”. La idea de introducir un *ländler*, como referencia a una danza popular y cuyo diseño terminará adueñándose de la sección del trío nos ha sido sugerida por el motivo introductorio, sobre una tríada mayor, que asemeja la llamada de un corno, en una clara referencia a un “tópico pastoral” (Ratner, 1980). También tomamos la idea de Beethoven presentada en los cuartetos op. 59 de introducir música folklórica como material compositivo para generar impacto en las grandes audiencias. Aquí es otro punto donde nuestro trabajo se vuelve conscientemente arbitrario, pero recordemos que en aquella época sucedían varias arbitrariedades, como la de improvisar cadencias de manera libre en una interpretación en público. En todo caso, el límite para una modificación era el buen gusto y eso lo vuelve subjetivo⁶⁶, pero la controversia que pudiera suscitar es porque el peso del intérprete se vuelve determinante, teniendo en cuenta además que esa época era mucho más subjetiva y dependiente del libre uso de una partitura, en comparación con la nuestra⁶⁷.

⁶⁶ Badura Skoda (1998) narra cómo, según sus contemporáneos, Beethoven recibía las ornamentaciones de sus obras y otras modificaciones al escucharlas ejecutadas por otros y de qué manera aprobaba unas y desaprobaba otras. También tenemos noticias de que, en el estreno del concierto para violín, Franz Clement interpoló una obra de su propia creación tocando con un violín encordado con una sola cuerda estando el propio Beethoven presente (Kramer, 1993:105). Y todo ello a pesar de que Beethoven fue uno de los iniciadores del movimiento de la intangibilidad de la obra musical.

⁶⁷ En todo caso, recordamos que Eco (2000:45) indica que, “a veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado”. O mejor, como plantea Culler, “la interpretación no necesita defensa; siempre está con nosotros, pero, como la mayoría de actividades intelectuales, sólo es interesante cuando es extrema. La interpretación moderada, articuladora de un consenso, por más que pueda ser valiosa en algunas circunstancias, no tiene mucho interés” (Eco, 1995:120).

Fig. 24: Comparación entre el original de Von Call y nuestra versión, ejemplificando nuestros agregados para darle un carácter más “rústico” al pasaje.

En el Adagio hay consideraciones similares. No nos pareció acabada la frase inicial según la fraseología de la época y, por ello, modificamos la armonía y el motivo del compás 170 con una inflexión sobre la subdominante y una anticipación del motivo del compás siguiente. En consecuencia, toda la sección gana en unidad.



Fig. 25: Comparación entre el original de Von Call y nuestra versión. Este ejemplo es la continuación de los compases de la fig. 21 y puede apreciarse como el nuevo compás 170 cambia el sentido de la frase.

A partir del compás 174 introducimos una pequeña variante melódica para que esos motivos sean una variación de los del comienzo, y darle así mayor unidad al movimiento. Del mismo modo, también recurrimos a una progresión unitónica (ya antedicha, compases 186 y ss., que agrega compases a la estructura) para completar el sentido de lo que se reescribió en modo menor.



(original de von Call)



(versión nuestra)

Fig. 26: Comienzo de la segunda parte, puede verse que nuestra versión lo relaciona temáticamente con el inicio, tanto en el canto como en el acompañamiento (que puede verse en la fig. 21), además que buscamos tener tres voces equivalentes, mientras que von Call plantea algo distinto a nivel temático que no se relaciona con nada de lo que sucede en el movimiento y confina a la tercera guitarra al rol del acompañamiento. También puede apreciarse un cambio de modo que introducimos en la repetición temática.

5.5. Consideraciones finales sobre el trabajo de edición

Quisiéramos señalar, como síntesis del trabajo de intervención efectuado, algunas consideraciones que creemos de relevancia. En primer lugar, que editamos la obra en partitura, a diferencia del original que está editado en partes separadas, como era usual. Por otra parte, respetamos las indicaciones de articulación, dinámica y agógicas indicadas por von Call, pero agregamos algunas más necesarias para realzar algunos elementos que hemos reescrito nosotros. En esta época había detalles de interpretación que se dejaban al arbitrio de los intérpretes, pero nosotros trataremos de completar esos huecos, de manera tal que un intérprete del siglo XXI tenga una indicación precisa de una posibilidad interpretativa. Hacemos hincapié en que es una posibilidad interpretativa entre varias, y no la manera normativa de encarar su interpretación, ya que no existen los criterios unívocos para la interpretación. Como señala Sans (2015:31), los métodos editoriales comúnmente aceptados (edición crítica, filiación estemática, filología de autor, *Urtext*, etc.) hablan siempre de "intervención textual" para referirse a las inevitables intromisiones del editor en el texto, pero nunca de interpretación. El editor no deja de ser visto, ni siquiera por las más actuales teorías editoriales, sino como un intruso, como una figura que muy a su pesar debe interpretar el texto, no así el ejecutante que tiene plena licencia para hacerlo. Pero muchas veces sucede que las ediciones críticas o *urtext* que son útiles para los estudiosos, para simples intérpretes son en ocasiones difíciles o poco prácticas de utilizar, ya que dependen por entero de la preparación y formación del ejecutante, que a veces no está interesado en cuestiones filológicas; y para muchas situaciones pedagógicas, sobre todo en los primeros años de las carreras de

instrumento, no se transforman en alternativas viables, siendo que hay otros problemas que resolver. Como lo expresa Eco (1995a:125): "todo acto de lectura es una transacción difícil entre la competencia del lector y el tipo de competencia que un determinado texto postula para ser leído". Por lo tanto, entregar resueltos algunos aspectos interpretativos sobre la partitura puede facilitar la labor a algunos intérpretes, por más que no estén efectuando su propia interpretación de un original, sino una interpretación de una interpretación.

Es así que esta situación editorial que hemos planteado puede remitirse al modelo de lo que algunos teóricos como Caraci Vela denominan "edición práctica":

"Es una edición destinada a ejecutantes y estudiantes de música, con el ánimo de facilitar una aproximación a los problemas interpretativos. Si bien nada impide que sea una buena edición, u ofrecer un texto decorosamente tratado, la edición práctica es de por sí una edición no científica: no da cuenta de las decisiones y escogencias del curador, llamado también revisor (normalmente un músico provisto de una formación de tipo ejecutivo y no histórico-crítica), que normalmente se limita a examinar con base en su experiencia y propios criterios la vulgata corriente, agregando e integrando (sobre todo signos dinámicos y agógicos, pero también pedales, arcadas, alteraciones, ornamentos, números y otros). Este es el tipo de ediciones que siempre estuvo en uso en la didáctica de la música del diecinueve y comienzos del veinte, y solo en tiempos recientes ha ido cediendo gradualmente paso a alternativas más idóneas."⁶⁸

Esta descripción se ajusta a las transcripciones realizadas por Giuliani y Carulli que hemos presentado en el transcurso de esta memoria; pero a diferencia de lo que señala Caraci Vela, nosotros sí damos cuenta de las decisiones que hemos tomado basadas en nuestra formación histórico- crítica, y como se puede constatar, todas las modificaciones han sido realizadas siguiendo los rasgos estilísticos de la época tal como lo hemos reseñado, con lo cual pensamos que nuestra reescritura constituye, así, una interpretación del original, que puede considerarse "imaginativa"⁶⁹, pero de ningún modo

⁶⁸ Citado por Sans (2015:39).

⁶⁹ El término "edición imaginativa" lo acuña Sans (2015) basándose en ideas de Lang (1998) para referirse a un tipo de edición que, sin desdeñar los postulados de la edición crítica, tiende a sobrepasarlos en búsqueda de soluciones *sui generis*. Como Lang expresa: "para enfocar la música antigua es manifiestamente necesaria la erudición; pero cuando la erudición por sí resulta ser inadecuada debemos romper el caparazón de los hechos

irrespetuosa de la época en que fue escrita, y a cambio, le permitimos a esta obra mantenerse vigente en el siglo XXI. Agregamos que una edición práctica era la manera de editar del siglo XIX, correspondiente a la manera de componer y de ejecutar de la misma época, basada en el “uso” de la partitura, como lo expresamos al comienzo de esta Memoria. Pero hacer una edición de este tipo a la distancia que supone la época actual, implica otra clase de actitud, relacionada con la erudición y la reflexión, ya que no coincide con la praxis del *“mainstream”* de la composición actual. Por lo cual, la intervención se transforma en la interrelación de la erudición con ese proceso dinámico de asimilación mediante el cual el artista contemporáneo recrea, en sus propios términos, las obras del pasado (Lang, 1998:204).

históricos y teóricos y buscar una solución artística” (Lang, 1998: 213, también citado por Sans, 2015:41). Nuevamente vemos que la “superación” (según el planteo de Culler ya citado) como actividad interpretativa, termina siendo una necesidad para el Lector Modelo.

Capítulo 6

Conclusiones

Conclusiones

La enseñanza tradicional de la música asumía que una partitura conlleva un significado universal y atemporal, constante a lo largo de la historia, siendo que la labor del ejecutante frente a la misma se debería limitar a tocar escrupulosamente lo escrito sin mayores desviaciones que las derivadas de la propia humanidad de quien ejecuta (Eisen, 2002:15). Pero esa manera de entender el rol del intérprete no tiene en cuenta que en realidad cada época histórica posee sus propias prácticas compositivas que conllevan sus propias maneras de ser ejecutadas y, por lo tanto, no existe una forma uniforme de interpretar hasta al menos finales del siglo XIX. Es justamente en ese siglo que se forjó una nueva estética, la del Romanticismo, que aboga por la sublimidad de la música, entendida como la más elevada y trascendente de todas las artes (Dahlhaus, 1999; Goehr, 2003).

Entonces, este carácter sublime que ahora posee la música va a hacer que adquiera una suerte de intangibilidad que, traducida en términos concretos, “significaba que las personas ya no podían manipular las obras de los compositores” (Goehr, 2003:18). Goehr también señala que:

“(…) aliándose nuevamente con todos los creadores de bellas artes, los compositores comenzaron a concebir sus obras como productos discretos, perfectamente formados y completos. La exigencia de que las obras no se manipulen se racionalizó de acuerdo con la creencia romántica de que la forma interna y el contenido de cada uno de esos trabajos eran inextricablemente unificados, o por la creencia de que las obras se especificaron en su totalidad de acuerdo con una verdad subyacente o trascendente. Que la idea determinante de una obra fuera la expresión de un genio inspirado individualmente significaba efectivamente que su contenido era necesariamente elusivo y no estaba sujeto, por lo tanto, a la descripción o el cambio mundanos. Siendo así, el resultado práctico era infundir miedo a quienes se atrevieran a tocar una obra, con el argumento de que probablemente la dañarían irreparablemente y para siempre” (Goehr, 2003:18).

Este señalamiento que hace Goehr es fundamental para entender que las libertades que poseía el intérprete frente a una partitura hasta ese entonces, se fueron acotando. A medida que la música dejaba de ser un entretenimiento para encarnar una experiencia trascendente, el rol del intérprete pasaba a ser el de un “medium” entre compositor y público, sin posibilidades de intervenir en la partitura escrita y ninguna participación en los supuestos estéticos de la época.

"Cuando los compositores comenzaron a solicitar que se siguieran al pie de la letra sus instrucciones de notación para la interpretación de su música, estaban afirmando su nueva autoridad de la manera más fuerte que sabían. Lo que exigían en realidad era la traducción del ideal de intangibilidad en términos concretos. Si una obra era intangible, entonces salvo circunstancias atenuantes obvias también lo fue su representación por parte del compositor en forma de notación. La forma notacional en la que los compositores entregaban sus obras a sus editores, o a cualquier otra persona, era la forma en que debían permanecer sus obras" (Goehr, 2003:19).

Así es que se llegó a la situación que se describió al inicio de esta Memoria en el capítulo dedicado a la Fundamentación, en donde el respeto a la partitura y su notación constituyen un intento de brindar una ejecución “auténtica” respecto de las ideas del compositor, como lo expresa Taruskin (1995). Sin embargo, todas estas ideas estéticas corresponden al ideal del Romanticismo, ya que en el *Biedermeier* mayoritario de esa época, la música ocupaba el lugar de entretenimiento, correspondiente a una estética anterior, que sin embargo continuaba vigente, tal como lo hemos estudiado con el capítulo tercero de esta Memoria. Y, por tanto, la praxis interpretativa de comienzos del siglo XIX no se basaba en los criterios de intangibilidad de una partitura (Goehr, 2003), sino más bien en el criterio de cada intérprete, como lo estudiamos en el cuarto capítulo. Frente a la falta de registros sonoros de la época, hemos usado las transcripciones como registros escritos de las distintas atribuciones que un intérprete podía llegar a tomar sobre una partitura. Estas atribuciones estaban dadas por el nivel técnico que pudiera llegar a poseer el intérprete y también por el ámbito en el que se ejecutara la música. No era lo mismo el concierto público, que los salones o la música en el propio hogar.

Cuando hablamos de “interpretar” la música de comienzos del siglo XIX, entonces, debemos tener en cuenta todas estas distinciones, especialmente la que existe entre Romanticismo y *Biedermeier*, ya que toda nuestra formación tradicional proviene de las ideas del Romanticismo, que no solo no son coincidentes con las del *Biedermeier*, sino que son radicalmente diferentes. Vale subrayar, en este sentido, que, si bien fueron movimientos contemporáneos y a la distancia terminó prevaleciendo uno sobre el otro, sus supuestos estéticos no eran semejantes y por ello no podemos tratar de la misma manera a todas las músicas escritas en esa época. También debemos tomar en consideración que el *Biedermeier* constituía el repertorio y la concepción interpretativa más extendidos y consolidados de su época, y que el Romanticismo comenzó siendo un movimiento marginal que se fue consolidando progresivamente hasta tornarse en el paradigma dominante.

Por otra parte, tal como hemos visto a partir de la perspectiva semiótica de Umberto Eco (1979, 1995a y 1995b), hay una notable diferencia entre interpretar y usar una partitura (o un texto). Si queremos interpretar adecuadamente una partitura del *Biedermeier* tenemos que tener en cuenta que la misma fue escrita pensando en el entretenimiento (propio o del público, dependiendo del ámbito), lo que implica poner en primer lugar al ejecutante antes que al compositor y, en tal sentido, los recursos técnicos, estéticos e interpretativos del ejecutante terminan definiendo la imagen final de la obra. No se trata de ornamentar una partitura escrita, sino más bien de tomar como propia la obra para los fines que el ejecutante le quiera dar (como hicieron Giuliani y Carulli en las partituras estudiadas). En ese sentido, si nosotros queremos interpretar una obra como el Trío op. 26 de von Call, una de las posibilidades que se nos abre es seguir el ejemplo de los guitarristas nombrados y hacer nuestra propia versión de la misma, con lo cual, por una parte, nos estaríamos alejando de lo escrito originariamente por el compositor, pero, por otra parte, seguramente es lo que este último estaría esperando ya que no se constituía, siguiendo a Eco, como un Autor Modelo en busca de su Lector Modelo, sino como un mero generador de entretenimiento. Por supuesto que, si la suerte de la obra depende del intérprete (al menos en gran parte), éste puede realizar modificaciones (o no) de la partitura dependiendo de sus motivaciones, experiencia, posibilidades técnicas, etc. La intervención, en tal sentido, constituye una posibilidad más entre tantas posibilidades interpretativas y es absolutamente válida de acuerdo a todo lo que se expuso en esta Memoria. Asimismo, la no intervención también es una posibilidad, la

que también dependerá del arbitrio del intérprete, teniendo en cuenta que el mismo no la lleva a cabo porque no le interesa hacerlo, o porque no tiene los recursos técnicos u otras razones, pero no debiera ser porque él cree que no está autorizado a manipular la partitura escrita por otra persona.

De todos modos, tengamos en cuenta que las libertades que nos tomamos con la partitura están acotadas por el conocimiento del estilo específico y por el contexto que lo generó, que es lo que nos mantiene dentro del ámbito de lo que Eco denomina “interpretación” y no dentro del “uso” de la partitura, ya que estos conocimientos y la toma de decisiones basada en ellos nos convierten en Lectores Modelo de una obra producida por un Autor Empírico.

Y así es que producimos una nueva partitura de la obra, respetando las ideas originales de von Call, pero confiriéndole mayor virtuosismo tanto en la ejecución como en la escritura, para que realce el efecto de esa ejecución. En esta dirección, afirmamos nuestra posición al sostener que la acción interpretativa no incluye sólo decisiones sobre articulaciones, uso de dinámicas, manejo del *tempo*, etc. sino también nuestro propio rol frente a la partitura, lo que nos lleva a ser también, en algún punto, editores (aunque no publiquemos) siendo que, como sostiene Sans (2015), la edición musical también es un hecho interpretativo, y podemos agregar también que constituye un hecho creativo. No hay interpretación sin creatividad, y todo este repertorio nos obliga –y a la vez nos estimula- a ser lo más creativos posible.

Para finalizar, deseamos haber contribuido, a través del presente estudio, en renovar el interés por la música de cámara del siglo XIX con guitarra (y para guitarras), y siendo tan escaso el repertorio original que incluye conformaciones superiores a dúos de guitarra, alentamos a transcribir y reescribir obras para ampliar dicho repertorio, teniendo presente, como principio interpretativo, que la transcripción y la intervención eran práctica común de la praxis interpretativa de la época.

Referencias bibliográficas

- BADURA SKODA, E. (1998): Las convenciones interpretativas en la primera época de Beethoven. *Quodlibet: revista de especialización musical*, N.12, pp. 54-76.
- BERLIOZ, H. (1855): *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Op.10*. Paris: Schonenberger, n.d.
- BERRY, W. (1987): Texture. En: *Structural functions in music*. New York: Dover Publications
- BONE, P. (1914): *The Guitar and Mandolin, biographies of celebrated players and composers for these instruments*. London: Schott and Co.
- BROWN, C. (1999): *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- BROWN, C. (2007): "Notation and interpretation". En: *A performer's guide to music of the romantic period*. United Kingdom: The Associated Board of the Royal Schools of Music Publishing Limited.
- BURTON, A. (2007): "Preface". En: *A performer's guide to music of the romantic period*. United Kingdom: The Associated Board of the Royal Schools of Music Publishing Limited.
- BURTON, A. (ed.) (2016): *Guida all'interpretazione della musica barocca, classica e romantica per strumenti ad arco a corda*. Milano: Edizione Curci.
- COOK, N. (2001): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza editorial.
- DAHLHAUS, C. (1997) "Romanticismo y Biedermeier. Características Histórico-Musicales del Período de la Restauración". *Quodlibet, Revista de Especialización musical*, N. 9 (3-23).
- DAHLHAUS, C. (1999): *La idea de la música absoluta*. Madrid: Idea Books.
- DAHLHAUS, C. (2014): *La música del siglo XIX*. Madrid: Editorial Akal.
- DORIAN, F. (1981): *The history of music in performance*. New York: W & W Norton.
- ECO, U. (1979): *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen.
- ECO, U. (1995a): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1995b): *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.

EISEN, C. (2002): "Notation and Interpretation". En: *A performer's guide to music of the classical period*. United Kingdom: The Associated Board of the Royal Schools of Music Publishing Limited.

FERNANDEZ, E. (2022): *Inventando la guitarra. Estudios sobre la primera generación de virtuosos compositores del siglo XIX*. Montevideo: Ediciones Universitarias de la Universidad de la República.

FRISCH, W. (2018): *La música en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.

GOEHR, L. (2003): After 1800: The Beethoven Paradigm. En: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford Scholarship Online.

GRIER, J. (2014): *La Edición Crítica De Música*. Madrid: Editorial Akal.

HANSON, A. (1985): *Musical life in Biedermeier Vienna*. New York: Cambridge University Press.

HANSON, A. (1997): Vienna, city of music. En: *Schubert's Vienna*, R. Erickson (ed.). New Haven: Yale University Press.

HECK, T. (1995): *Mauro Giuliani: Virtuoso guitarist and composer*. Columbus, Ohio: Editions Orpheé.

HEINDL, W. (1997): People, class structure and society. En: *Schubert's Vienna*, R. Erickson (ed). New Haven: Yale University Press.

KERMAN, J. Y TYLER, A. (1983): Beethoven. The New Grove dictionary of music and musicians. New York: W. W. Norton and Company.

KRAMER, J. (1993): *Invitación a la música*. Buenos Aires: Vergara.

KRAMER, J. (2016): *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York: Bloomsbury Publishing Inc.

LANG, P. H. (1998): Sobre la práctica de la interpretación. En: *Reflexiones sobre la música*. Madrid: Editorial Debate.

LÓPEZ CANO, R. y SAN CRISTÓBAL OPAZO, U. (2014): *Investigación artística en música*. Barcelona: Escuela superior de música de Catalunya.

MATTINGLY, S. (2007): *Franz Schubert's Chamber Music with Guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna*. A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music Florida State University.

NATTIEZ, J.J. (1990): *Music and discourse. Toward a semiology of music*. Princeton

University Press.

OSBORNE, CH. (1985): *Schubert and His Vienna*. Londres: Alfred A. Knopf.

QUEIPO GUTIERREZ, C.(2007): *Una importante obra de Carulli en el fondo Adalid: 'Choix de Dix Ouvertures de Rossini'* (en <https://www.mundoclasico.com/articulo/10941/Una-importante-obra-de-Carulli-en-el-fondo-Adalid-Choix-de-Dix-Ouvertures-de-Rossini>) (consultado el 15-12-2022)

RATNER, L. (1980): *Classic music. Expression, form and style*. New York: Schirmer Books.

SANS, J. F. (2015): La edición musical como acción extrema de la interpretación. *Revista anual del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. Nº 23.

SCHENKER, H. (1990): *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.

SHIFRES, F. (2002): De la fuente de la expresión musical al contenido de la experiencia del oyente (en *Actas de la segunda reunión anual de la Sociedad argentina para las ciencias cognitivas de la música- 2002*) (en <http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/Favio%20Shifres%20-%20De%20la%20fuente%20de%20la%20experiencia%20del%20oyente.pdf>) (consultado el 21/12/2022)

STENSTADVOLD, E. (2013): 'We hate the guitar': prejudice and polemic in the music press in early 19-century Europe. En: *Early Music*, Vol. XII, No. 4. Oxford: Oxford University Press.

STRAVINSKY, I. (2006): *Poética musical*. Madrid: Editorial Acantilado.

TARUSKIN, R. (1995): *Text and act: essays on music and performance*. Oxford & New York: Oxford University Press.

TYLER, J. AND SPARKS, P. (2002): *The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era*. New York: Oxford University Press.

VINASCO GUZMÁN, J. A. (2012): Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Vol. 7, Nro. 1. Bogotá, Colombia.

WEBER, W. (2011): *La gran transformación en el gusto musical*. México: Fondo de Cultura Económica.

WOLFF, C. (2018): *Mozart en el umbral de su plenitud*. Madrid: Ediciones Acantilado.

Partituras consultadas

BEETHOVEN, L.: Cuartetos de cuerdas op. 18 n°6 y op. 59 n° 1 (Dover Publications, New York, 1970)

CARULLI, F.: Colección de oberturas de Rossini, para violín y guitarra: n° 2 “La Cenerentola” (Ed. Sauer & Leidesdorf, Viena, s.f.d.e)

GIULIANI, M.: Sinfonía de la ópera “La Cenerentola” del Mtro. Rossini reducida para dos guitarras (Ed. Gio Ricordi, Firenze, s.f.d.e)

ROSSINI, G.: Obertura de “La Cenerentola” (Schott Musik, Mainz, 1981)

SCHUBERT, F.: Trío D. 471 (original para violín, viola y cello) (Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1890). Transcrito para tres guitarras por Anton Hoger, disponible en https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP258995-PMLP420071-Schubert_-_Trio_D.471.pdf (consultado el 19-6-2023)

SPOHR, L.: Trío op. 133 (para violín, violoncello y piano) (J. Schuberth & Co., Leipzig, s. f. d. e.)

VON CALL, L.: Serenade op. 3 (para guitarra y cuerdas) (B.Schott's Sohne; Mainz, s. f. d. e.)

VON CALL, L.: Leichtes trío op. 26 (para trío de guitarras) (Bureau d'Arts et d'industrie, Vienna, 1805). Puede descargarse una versión digitalizada desde el sitio de musescore, <https://musescore.com/user/66884440/scores/11436022> (consultado el 12-8-2023)

VON CALL, L.: Serenade op. 138 (para flauta, viola y guitarra) (Magasin de l'imprimerie chimique, Viena, s. f. d. e.)

Anexo

A continuación, se adjuntan las partituras del Trío op. 26 de Leonhard von Call en nuestra versión y la versión original, para poder realizar una comparación efectiva entre ambas partituras. También adjuntamos las partituras de las transcripciones de la obertura de *La Cenicienta*, que fueron parte del desarrollo de esta Memoria.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
SECRETARÍA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE
MÚSICA DE CÁMARA



Anexo a la Memoria Final

“Intervención y re-escritura como posibilidad interpretativa en
la música del primer romanticismo.

El Trío op. 26 para tres guitarras de Leonhard von Call como
caso testigo”

Maestrando: Prof. Nahuel Laviola

Director de memoria: Dr. Federico Buján

Co-director de concierto: Dr. Antonio Formaro

Año 2023

En este anexo se presentan las partituras completas de las obras que se discuten en la Memoria precedente.

- En primer lugar, el Trío op. 26 de Leonhard von Call, en nuestra versión con las intervenciones que constituyeron el objeto de estudio
- En segundo lugar, la edición original del Trío op. 26 de Von Call, en partes separadas.
- En tercer lugar, la transcripción de Ferdinando Carulli de la obertura de “La Cenicienta” de G. Rossini para violín (o flauta) y guitarra.
- En cuarto lugar, la transcripción de Mauro Giuliani de la misma obertura, en versión para dúo de guitarras.

LEONHARD VON CALL

Trio op. 26
(para tres guitarras)

REVISIÓN Y EDICIÓN DE NAHUEL LAVIOLA

(AÑO 2023)

Trio Op.26

für drei Gitarren

Leonhard von Call

Bearbeitung: Nahuel Laviola

1. Andante

Gitarre 1

Gitarre 2

Gitarre 3

The first system of the musical score consists of three staves, labeled 'Gitarre 1', 'Gitarre 2', and 'Gitarre 3'. Each staff begins with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music is marked with a forte dynamic (*sf*). Gitarre 1 plays a series of eighth notes. Gitarre 2 plays a series of eighth notes, with some beamed sixteenth notes. Gitarre 3 plays a series of eighth notes, with some beamed sixteenth notes.

4

1

2

3

(ligado teórico)

The second system of the musical score consists of three staves, labeled '1', '2', and '3'. Each staff begins with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat. The music is marked with a forte dynamic (*sf*). Gitarre 1 plays a series of eighth notes. Gitarre 2 plays a series of eighth notes, with some beamed sixteenth notes. Gitarre 3 plays a series of eighth notes, with some beamed sixteenth notes. The word '(ligado teórico)' is written above the staff for Gitarre 3.

8

A

1

2

3

p

The third system of the musical score consists of three staves, labeled '1', '2', and '3'. Each staff begins with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat. The music is marked with a piano dynamic (*p*). A box containing the letter 'A' is placed above the first staff. Gitarre 1 plays a series of eighth notes. Gitarre 2 plays a series of eighth notes, with some beamed sixteenth notes. Gitarre 3 plays a series of eighth notes, with some beamed sixteenth notes.

11

1

2

3

pp

mp

mp

The fourth system of the musical score consists of three staves, labeled '1', '2', and '3'. Each staff begins with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat. The music is marked with a piano dynamic (*pp*) and a mezzo-piano dynamic (*mp*). Gitarre 1 plays a series of eighth notes. Gitarre 2 plays a series of eighth notes, with some beamed sixteenth notes. Gitarre 3 plays a series of eighth notes, with some beamed sixteenth notes.

14

1 *p*

2 *p*

3 *p*

B

17

1 *f* *p* *sf* *sf*

2 *f* *p* *sf* *sf*

3 *f* *p*

21

1 *sf* *sf*

2 *sf* *sf*

3 *p*

24

1 *f* *pp*

2 *f* *pp*

3 *f* *pp*

27

1 *p*

2 *p*

3 *p*

Detailed description: This system contains measures 27, 28, and 29. It features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of eighth-note runs. The second staff also has a treble clef and a key signature of two flats, with a piano (*p*) dynamic, featuring a similar eighth-note pattern. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a piano (*p*) dynamic, containing a more rhythmic eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

C

30

1 *sf*

2 *sf*

3 *sf*

Detailed description: This system contains measures 30, 31, 32, and 33. It features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats, starting with a sforzando (*sf*) dynamic. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats, also starting with a sforzando (*sf*) dynamic. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats, starting with a sforzando (*sf*) dynamic. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

34

1 *sf*

2 *sf*

3 *sf*

Detailed description: This system contains measures 34, 35, 36, and 37. It features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats, starting with a sforzando (*sf*) dynamic. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats, also starting with a sforzando (*sf*) dynamic. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats, starting with a sforzando (*sf*) dynamic. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

D

38

1 *f* *p* *f*

2 *p* *f*

3 *f* *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 38, 39, 40, and 41. It features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats, starting with a forte (*f*) dynamic, then moving to piano (*p*), and ending with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats, starting with a forte (*f*) dynamic, then moving to piano (*p*), and ending with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

42

1 *p*

2 *p*

3 *p*

Detailed description: This system contains measures 42, 43, and 44. The first staff (treble clef) features a melodic line with six groups of eighth-note triplets in measure 42, followed by eighth-note pairs in measures 43 and 44. The second and third staves (treble clef) provide accompaniment with eighth-note patterns. Dynamics include piano (*p*) and accents.

45

1 *f* *p*

2 *p*

3 *f*

Detailed description: This system contains measures 45 and 46. The first staff (treble clef) has six groups of eighth-note triplets in measure 45, followed by eighth-note pairs in measure 46. The second and third staves (treble clef) provide accompaniment with eighth-note patterns. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

47

1

2

3

Detailed description: This system contains measures 47, 48, and 49. The first staff (treble clef) has eighth-note pairs in measures 47 and 48, followed by eighth-note pairs in measure 49. The second and third staves (treble clef) provide accompaniment with eighth-note patterns. The system concludes with a 3/4 time signature change.

2. Menuetto

Allegretto

50

1 *f*

2 *f*

3 *f*

Detailed description: This system contains measures 50, 51, and 52. The first staff (treble clef) has quarter notes in measure 50, followed by quarter notes in measures 51 and 52. The second and third staves (treble clef) provide accompaniment with eighth-note patterns. Dynamics include forte (*f*).

A

56

1 *p*

2 *p* *p*

3 *p*

63

1 *sf*

2 *sf* *sf*

3 *sf* *sf*

B

70

1 *f*

2 *f*

3 *f*

79

1 *p* 3 3 3

2 *p*

3 *p*

87 C

1
2
3

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

95 Trio

1
2
3

p
p
f

103 D

1
2
3

111

1
2
3

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

E

119

1 *p* *mf*

2 *p* *mf*

3 *p* *mf*

127

1 *p* *f*

2 *p* *f*

3 *p* *f*

F

133

1 *p* *p*

2 *p* *p*

3 *p* *p*

141

1 *f* *p* *f*

2 *f* *p* *f*

3 *f* *p* *ff*

G

147

1 *p*

2 *p*

3 *mf* *p*

Detailed description: This system contains measures 147 through 153. It features three staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff also has a treble clef and a common time signature, starting with a piano (*p*) dynamic. The third staff has a treble clef and a common time signature, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

154

1 *p*

2

3

Detailed description: This system contains measures 154 through 159. It features three staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature, starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff has a treble clef and a common time signature. The third staff has a treble clef and a common time signature. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

160

1 D.C. al Fine

2 D.C. al Fine

3 D.C. al Fine

Detailed description: This system contains measures 160 through 165. It features three staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature, ending with a double bar line and repeat sign, labeled 'D.C. al Fine'. The second staff has a treble clef and a 2/4 time signature, also ending with a double bar line and repeat sign, labeled 'D.C. al Fine'. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature, ending with a double bar line and repeat sign, labeled 'D.C. al Fine'. The music consists of various rhythmic patterns and rests.

3. Adagio

166

1 *p*

2 *p*

3 *p*

Detailed description: This system contains measures 166 through 171. It features three staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff has a treble clef and a 2/4 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

170

1

2

3

3 3

Detailed description: This system contains measures 170 through 173. It features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains melodic lines with eighth notes and triplets. The second and third staves have a bass clef and contain accompaniment with chords and eighth notes. The key signature changes to two flats at measure 172.

174

1

2

3

p *f*

p *f*

f

Detailed description: This system contains measures 174 through 177. It features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains melodic lines with accents and dynamic markings of *p* and *f*. The second and third staves have a bass clef and contain accompaniment with chords and eighth notes. The key signature changes to three flats at measure 176.

180

1

2

3

B

1.

p

p

p

Detailed description: This system contains measures 180 through 184. It features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains melodic lines with a first ending bracket labeled 'B' and a first ending '1.'. The second and third staves have a bass clef and contain accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic markings of *p* are present.

185

1

2

3

Detailed description: This system contains measures 185 through 188. It features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains melodic lines with eighth notes. The second and third staves have a bass clef and contain accompaniment with chords and eighth notes. The key signature changes to two flats at measure 188.

190

1

2

3

B

2.

p

195

1

2

3

C

f

201

1

2

3

p

p

D

205

1

2

3

pp

pp

4. Rondo

Andantino

210

Musical score for measures 210-215. The score is in 8/8 time and consists of three staves. The first staff (treble clef) starts with a piano (*p*) dynamic and features a melody with eighth notes and a half note. The second and third staves (treble clef) provide accompaniment with eighth-note patterns. The dynamics shift to forte (*f*) in the final measure of this section.

A

216

Musical score for measures 216-221. The score is in 8/8 time and consists of three staves. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a repeat sign. The second and third staves (treble clef) continue the accompaniment. The dynamics remain piano (*p*) throughout this section.

B

222

Musical score for measures 222-227. The score is in 8/8 time and consists of three staves. The first staff (treble clef) starts with a forte (*f*) dynamic and features a melody with eighth notes and a half note. The second and third staves (treble clef) provide accompaniment with eighth-note patterns. The dynamics shift to piano (*p*) in the final measure of this section.

228

Musical score for measures 228-233. The score is in 8/8 time and consists of three staves. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a repeat sign. The second and third staves (treble clef) continue the accompaniment. The dynamics shift to forte (*f*) in the final measure of this section.

234

1 *f* *p*

2 *p*

3 *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 234 through 238. It features three staves. Staff 1 begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line, transitioning to piano (*p*) in measure 235. Staff 2 provides harmonic support with chords, also marked *p*. Staff 3 features a rhythmic accompaniment, starting with *f* and moving to *p* in measure 235. The key signature has one sharp (F#).

239

1 *f* *p*

2 *f* *p*

3 *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 239 through 244. Staff 1 starts with a melodic line marked *f*, then *p*. Staff 2 has a rhythmic accompaniment marked *f*, then *p*. Staff 3 has a rhythmic accompaniment marked *f*, then *p*. The key signature has one sharp (F#).

245

D

1 *f*

2 *f*

3 *f*

Detailed description: This system contains measures 245 through 251. A box containing the letter 'D' is positioned above the first staff. All three staves (1, 2, and 3) are marked with a forte (*f*) dynamic. The music is more complex, with many beamed notes and slurs. The key signature has one sharp (F#).

252

1 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

2 *sf* *sf* *sf* *sf*

3 *sf* *sf* *sf* *sf*

Detailed description: This system contains measures 252 through 257. All three staves (1, 2, and 3) are marked with a fortissimo (*sf*) dynamic. The music is highly rhythmic and complex, featuring many beamed notes and slurs. The key signature has one sharp (F#).

258

1. **E**

f *p* *p* *p*

(mi becuadro en la repetición hacia casilla 2)

264

f *p* *f* *p*

F

2. 270

p *f* *p* *f*

G

275

f *p* *f* *p*

281

1 *f* *p*

2 *f* *p*

3 *f* *p*

H

285

1

2

3

289

1 *f*

2 *f*

3 *f*

293

1 *pp* *rall.*

2 *pp* *rall.*

3 *pp* *rall.*

Ciaco de Anzuino
Dowle 3165

TRIO FACILE

pour

trois Guitarres,

composé

par

LEONARD DE CALL.

Op. 26.

471.

17.

A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie,

GUITARE I.

ADAGIO.

Musical score for Adagio, guitar I. It consists of ten staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The music is marked with dynamics such as *f*, *p*, and *sf*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allegretto.

MENUETTO.

Musical score for Menuetto, guitar I. It consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is marked with dynamics such as *f* and *p*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

GUITARE I.

TRIO.

M. D. C.

GUITARE I.

ADAGIO.

Musical score for Adagio, guitar I. It consists of six staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a piano (*p*) dynamic. The third staff starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The fifth staff starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The sixth staff is a chordal accompaniment piece.

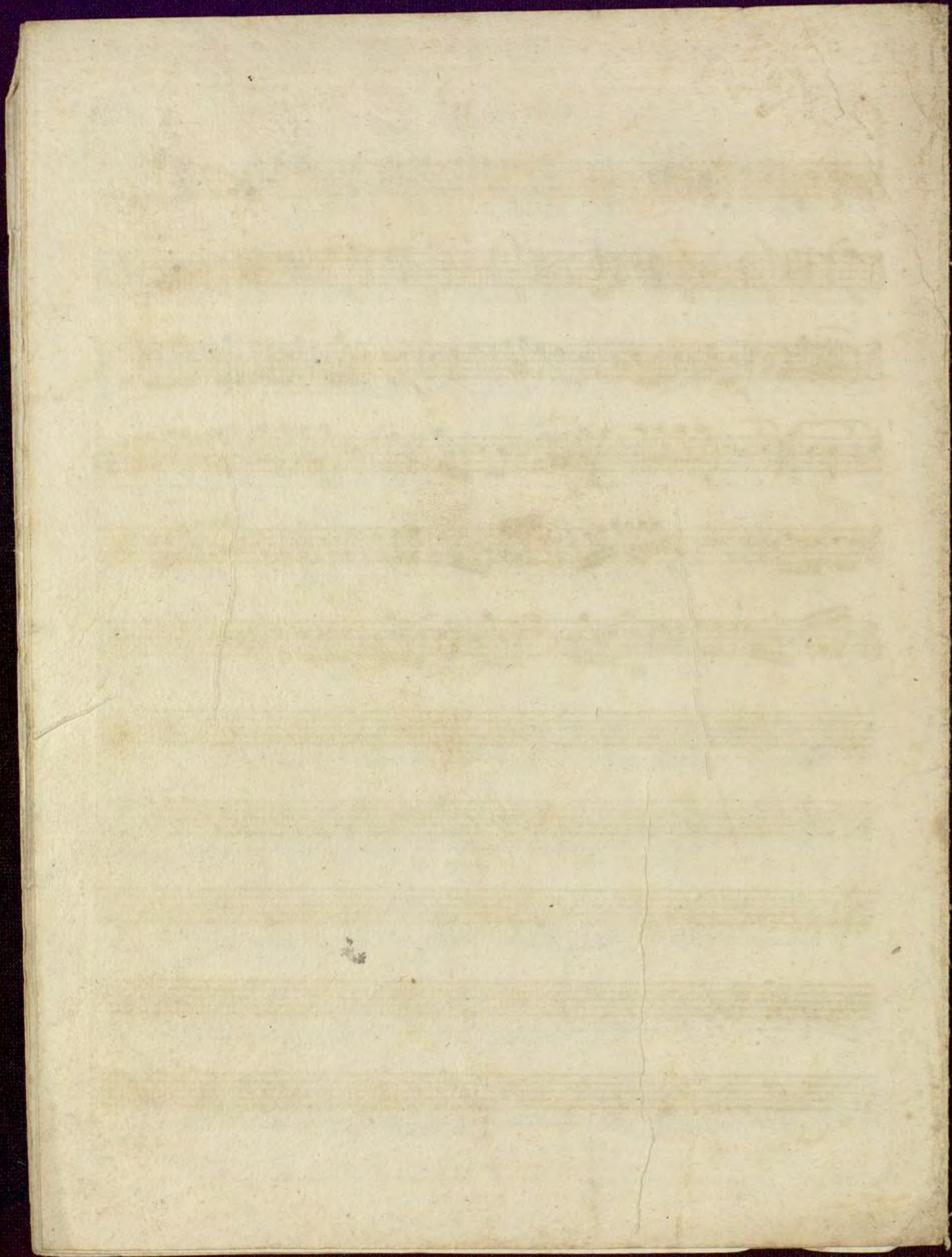
RONDO.

Andantino.

Musical score for Rondo, Andantino. It consists of five staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The second staff starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic.

GUITARE I.

The musical score for Guitar I on page 5 consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style with many slurs and accents. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'p' (piano). The second staff has a series of 'f' markings. The third staff has 'p' and 'f' markings. The fourth staff has 'f' and 'p' markings. The fifth staff has a 'p' marking. The sixth staff has a 'pp' (pianissimo) marking. Below the sixth staff are four empty staves.



GUITARE II.

ADAGIO.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'ADAGIO.' and dynamic markings 'f f f'. The second staff has 'f' at the beginning and 'p' after a repeat sign. The third staff features 'f' and 'p' markings. The fourth staff has 'f f f'. The fifth staff has 'f f f'. The sixth staff has 'f f f'. The seventh staff has 'f' and 'p' markings. The eighth staff has 'f' and 'p' markings. The ninth staff has 'f' and 'p' markings. The tenth staff ends with a double bar line. Below the tenth staff are three empty staves.

GUITARE II.

MENUETTO. Allegretto.

f

p

ff

f

p

TRIO.

p

p

p

f

GUITARE II.

The first system of music consists of three staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It features a series of chords in the first few measures, followed by a melodic line with a fermata and a *p* dynamic marking. The middle and bottom staves continue with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

ADAGIO.

The 'ADAGIO' section begins with a 2/4 time signature. The first staff has a *p* dynamic marking. The second and third staves feature a *f* dynamic marking. The fourth staff includes first and second endings. The fifth staff has a *p* dynamic marking and a triplet of eighth notes. The sixth staff has a *pp* dynamic marking. The section concludes with a double bar line and repeat sign.

GUITARE II.

Andantino.

RONDO.

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Andantino'. The piece is a 'RONDO' and features a variety of dynamics: *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A repeat sign with first and second endings is present in the 10th staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

GUITARE III.

1

ADAGIO.

The musical score is written for guitar and is titled "GUITARE III." with the tempo marking "ADAGIO." The piece is in 6/8 time and one sharp (F#). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The music is marked with dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The score includes various musical notations like slurs, accents, and repeat signs. The bottom of the page shows empty guitar staves.

GUITARE III.

Allegretto.

MENUETTO.

Musical score for Menuetto, Guitare III. It consists of six staves of music in 3/4 time. The first staff starts with a forte (f) dynamic. The second staff has a first ending bracket. The third staff has forte (f) dynamics. The fourth staff has a forte (f) dynamic followed by a piano (p) dynamic. The fifth staff has a forte (f) dynamic. The sixth staff ends with a repeat sign and a first ending bracket.

TRIO.

Musical score for Trio, Guitare III. It consists of five staves of music in 3/4 time. The first staff starts with a forte (f) dynamic. The second staff has piano (p) dynamics. The third staff has a piano (p) dynamic. The fourth staff has a first ending bracket. The fifth staff has a forte (f) dynamic.

GUITARE III.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, followed by a measure with a fermata and a first ending bracket. The bottom two staves contain a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Dynamics include *f* and *p*. The system concludes with a double bar line and the initials "M. D. C."

ADAGIO.

The second system begins with the tempo marking "ADAGIO." and a 2/4 time signature. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and a first ending bracket. Dynamics include *p* and *f*.

The third system continues the musical piece with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and a first ending bracket. Dynamics include *f* and *p*.

The fourth system continues the musical piece with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and a first ending bracket. Dynamics include *f* and *p*.

The fifth system continues the musical piece with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and a first ending bracket. Dynamics include *p* and *f*.

The sixth system continues the musical piece with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and a first ending bracket. Dynamics include *f* and *p*.

The seventh system continues the musical piece with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and a first ending bracket. Dynamics include *pp* and *p*.

The eighth system continues the musical piece with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and a first ending bracket. Dynamics include *pp* and *p*.

The ninth system continues the musical piece with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and a first ending bracket. Dynamics include *pp* and *p*.

GUITARE III.

1
RONDO.

Andantino.

The musical score is written for guitar and consists of 11 staves. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino.' and the piece is a 'RONDO.' The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending. The second staff continues with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending. The third staff features a piano (*p*) dynamic and includes a first ending. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a first ending. The fifth staff continues with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending. The sixth staff features a forte (*f*) dynamic and includes a first ending. The seventh staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a first ending. The eighth staff continues with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending. The ninth staff features a forte (*f*) dynamic and includes a first ending. The tenth staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending. The eleventh staff concludes with a piano (*pp*) dynamic and includes a first ending.



avec Violon

ROSSINI

COLLECTION des OUVERTURES

arrangées pour

Violon & Guitare

par

Ser. Casulli.

N. 1

1. *Quercia e Cristina.*

2. *Penitentola.*

3. *M. Barbiera di Deviglia.*

4. *Amida.*

5. *La Gazza Lutra.*

6. *La Donna del Lago.*

7. *L'Innamorato Felice.*

8. *Matiana in Algieri.*

9. *Ortello.*

10. *Tancredi.*

11. *Torvaldo e Dorliiska.*

12. *Turco in Italia.*

On trouvera à la même adresse ou même l'ouvrages arrangés pour

Flûte et Guitare.

Prix de chaque Overture 45 et de la Collection entière 7 5/8.

VIENNE

chez M. Sauer & Co. Editeurs.

Marchands de tous arts et Editeurs de Musique et de la Collection des Opéras complètes de Rossini pour le Clavier, et les Violons N. 1.

Nº 2.

Violon.

1

Ouverture.
 de la Cenerentola

Violon.

2

Musical score for Violon, measures 1-5. The first measure is marked *cres*. The music consists of a series of eighth-note patterns.

Musical score for Violon, measures 6-8. Measure 8 is marked *dol*. The music continues with eighth-note patterns.

el silencio reemplaza la repetición (y aquí sí respeta las repeticiones originales)

Musical score for Violon, measures 9-11. Red arrows point to specific notes in measures 9 and 10.

comparamos este pasaje con su homólogo de la página 4

nuevo silencio en lugar de repetición

Musical score for Violon, measures 12-14. Measure 14 has a red arrow pointing to a note.

(y aquí sí hace las repeticiones originales)

Suponemos un error de imprenta silencio de corchea en vez de negra

Musical score for Violon, measures 15-17. Measure 15 has a red arrow pointing to a note. There are triplets in measures 16 and 17.

Musical score for Violon, measures 18-20. Measure 18 is marked *mp*. The music continues with eighth-note patterns.

Musical score for Violon, measures 21-23. The music continues with eighth-note patterns.

Musical score for Violon, measures 24-26. The music continues with eighth-note patterns.

Violon.

p

f

ff

mf

S.L. 433.

2

A PARTIR DE ACA ES LA REEXPOSICIÓN

nuevamente la articulación distinta al original

4 Violon.

reemplazo de silencios en todo el pasaje (compararlo con página 2)

no reemplaza con ningún silencio (comparar con página 2)

Violon.

p

ores

ff

↓ aqui faltan 16 compases repitiendo la frase anterior completa

S.L. 433.

Detailed description: This is a page of a violin score. It consists of 13 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line. Dynamics include *p* (piano) at the start, *ores* (crescendo) in the middle, and *ff* (fortissimo) later. A red arrow points to a specific measure with the text "aqui faltan 16 compases repitiendo la frase anterior completa". The score ends with a double bar line and the number "5" in the top right corner. At the bottom, the number "S.L. 433." is printed.

2. No. 2.
: Ouverture.
de la Cenerentola.

Gitarre.

diseño distinto al original de Rossini

The musical score consists of 13 staves. The first staff is the guitar part, starting with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It begins with a *p* dynamic. The second staff continues the melody with dynamics *pp*, *ff*, *p*, and *f*. The third staff is a dense chordal accompaniment with a *p* dynamic. The fourth staff continues the accompaniment. The fifth staff is another dense chordal accompaniment with a *ff* dynamic. The sixth staff continues the accompaniment with a *m* dynamic. The seventh staff features a *ff* dynamic and a *rit.* marking. The eighth staff has a *f* dynamic and a *rit.* marking. The ninth staff has a *p* dynamic and a *rit.* marking. The tenth staff has a *ff* dynamic. The eleventh staff has a *p* dynamic. The twelfth staff has a *ff* dynamic. The thirteenth staff has a *p* dynamic. The score concludes with the number '1' and a final chord.

falta una nota del original

idem anterior

idem

Gitarre.

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line with some fingerings indicated by the number '1'. The second staff continues the melody with some chords and a dynamic marking of *p*. The third staff features a dynamic marking of *f* and includes some chords. The fourth staff has a dynamic marking of *p* and includes some chords. The fifth staff has a dynamic marking of *ff* and includes some chords. The sixth staff has a dynamic marking of *cresc.* and includes some chords. The seventh staff has a dynamic marking of *pp* and includes some chords. The eighth staff has a dynamic marking of *pp* and includes some chords. The ninth staff has a dynamic marking of *pp* and includes some chords. The tenth staff has a dynamic marking of *pp* and includes some chords. The eleventh staff has a dynamic marking of *pp* and includes some chords. The twelfth staff has a dynamic marking of *pp* and includes some chords.

Gitarre.

p

aquí faltan 16 compases de la repetición de la frase anterior

ff

SINFONIA

NELL'OPERA

La Cenerentola

DEL MESE

ROSSINI

RIDOTTA PER

Due Chitarre

DA

M. GIULIANI

Prop. dell' Editore
4948

Milano

Dep. all' I. R. Bibli^a
fr 3.

Presso Gio. Ricordi, ed in Firenze presso Ricordi e C^o

CHITARRA 1.^{ma}

Maestoso.

The musical score is written for guitar in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a tempo marking of 'Maestoso.' and a first fingering '1' above the first measure. The score consists of ten staves of music. The first staff contains a series of chords and eighth notes. The second staff features a triplet of eighth notes. The third staff has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The fourth staff continues with a triplet of sixteenth notes. The fifth staff shows a triplet of eighth notes. The sixth staff contains a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The seventh staff has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The eighth staff features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The ninth staff contains a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The tenth staff concludes with a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.

recurso de desdoblamiento
tipo de Giuliani

T B

CHITARRA 1.^{ma}

ALL.^o

reemplazo de adorno

idem

CHITARRA 1.^{ma}

musical score for guitar, featuring multiple staves of music. The score includes several annotations in red text:

- cambio total de diseño respecto a Rossini** (total design change compared to Rossini)
- otro cambio más** (another change)
- acá reemplaza el pedal de tónica-dominante por sólo tónica** (here replaces the tonic-dominant pedal with only tonic)

The score also includes a dynamic marking **mp** and a section labeled **T B** at the bottom left.

CHITARRA 1.^{ma}

el original es una tercera arriba

CHITARRA 1.^{ma}

The image displays a musical score for guitar, titled "CHITARRA 1.^{ma}". The score is written in a single system with eight staves. The first six staves are in the key of D major (one sharp) and the 2/4 time signature. The seventh and eighth staves are in the key of D minor (two flats). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes treble clefs, key signatures, and time signatures. The score is a single system of music, likely a first part of a larger piece.

CHITARRA 1.^{ma}

The musical score consists of ten staves of music. The first two staves are in the key of B-flat major (two flats). The third staff begins with a key signature change to D major (two sharps) and includes a measure with a '4' above it, indicating a four-measure rest. The remaining staves continue in D major. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. A red annotation 'cambio de diseño respecto al original' is placed above the seventh staff.

CHITARRA 1.^{ma}

The musical score consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a style typical of guitar tablature, with a focus on melodic lines and rhythmic accompaniment.

CHITARRA 1.^{ma}

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A red arrow points to a specific measure in the eighth staff, with the text "aquí faltan 4 compases de afirmación de la cadencia" written in red above it. At the bottom of the page, there are markings for "T B", the number "4948", and a dynamic marking "ff" above a bass clef.

aquí faltan 4 compases de afirmación de la cadencia

CHITARRA 2^{da}

Maestoso

cambio de diseño respecto al original

idem

desdoblamiento en octavas típico de Giuliani

The musical score is written for guitar and consists of ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Maestoso'. The first staff includes a red annotation 'cambio de diseño respecto al original' and a first ending bracket. The second staff includes a red annotation 'idem'. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff includes a red annotation 'desdoblamiento en octavas típico de Giuliani' and shows a double-octave passage. The score is filled with intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. It concludes with the initials 'E. B.' and the number '4948'.

E. B.

CHITARRA 2da

ALL.º vivace 1

aqui hace una rearmonización 2

(el original es rem Do7- FA M)

E. B.

4948

CHITARRA 2.^{da}

The score consists of ten staves of music. The first seven staves feature a rhythmic pattern of eighth-note chords, with some staves including a 'p' (piano) dynamic marking. The eighth staff contains a melodic line with a red annotation: "acá hace sólo pedal de tónica (eu el original es tónica-dominante)". The ninth and tenth staves continue with melodic lines and chords, with the tenth staff including a 'T B' marking and the number '4948'.

acá hace sólo pedal de tónica
(eu el original es tónica-dominante)

T B

reemplaza a las octavas del original por arpeggios en octavas desdobladas

SEGUNDA PARTE

CHITARRA 2.^{da}

The image displays ten staves of musical notation for guitar. The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music consists of a series of chords and melodic lines. The second staff continues the piece with similar chordal textures. The third staff features a more complex rhythmic pattern with eighth notes. The fourth staff shows a sequence of chords with some melodic movement. The fifth staff is characterized by a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff features a series of chords with some melodic movement. The seventh staff continues with a similar chordal texture. The eighth staff shows a sequence of chords with some melodic movement. The ninth staff features a steady eighth-note accompaniment. The tenth staff concludes the piece with a final melodic line.

CHITARRA 2.^{da}

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves of notation. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is complex, with many sixteenth-note runs and chords. A red arrow points to a specific measure in the tenth staff, with the text "aquí faltan 4 compases de afirmación de la cadencia" written in red next to it. The score concludes with a double bar line and a final chord.

aquí faltan 4 compases de afirmación de la cadencia