

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
ESCUELA DE POSGRADO
Maestría en Interpretación de Música de Cámara



J. K. Mertz

**“Una propuesta interpretativa históricamente
informada de las tres Nänien Trauerlieder de J. K.
Mertz para dúo de guitarras”**

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

Maestrando: Lic. Antonio Ángel Gómez

Director: Dr. Antonio Formaro

2023

índice

| | |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------|
| Agradecimientos..... | iv |
| 1. Acerca del objeto de estudio | 1 |
| 1.1 Introducción..... | 1 |
| 1.2. Justificación | 2 |
| 1.3. Preguntas de investigación..... | 3 |
| 1.4. Objetivos | 4 |
| 1.4.1. Objetivos generales..... | 4 |
| 1.4.2. Objetivos específicos..... | 4 |
| 1.5. Hipótesis | 4 |
| 1.6. Estrategia Metodológica | 4 |
| 2. J. K. Mertz | 8 |
| 2.1 Camino a una biografía de J. K. Mertz | 8 |
| 2.2. Un virtuoso de la guitarra..... | 9 |
| 2.3. En el nombre de Mertz..... | 17 |
| 2.4. El Circulo musical de Mertz | 18 |
| 3. Guitarra decimonónica | 20 |
| 3.1. La guitarra, contexto social del siglo XIX..... | 20 |
| 3.2. Mertz y la guitarra <i>Terzina</i>..... | 21 |
| 4. Biedermeier..... | 23 |
| 4.1. Mobiliario | 25 |
| 4.2. Arquitectura | 26 |
| 4.3. Artes plásticas..... | 26 |
| 4.4. Literatura..... | 27 |
| 4.5. Música | 27 |
| 4.6. La música de Mertz entre romanticismo y Biedermeier | 30 |

| | |
|----------------------------------------------------------------|----|
| 4.7. Romanticismo y su impronta | 31 |
| 5. Nänien Trauerlieder | 32 |
| 5.1 Sobre el título Nänien | 34 |
| 5.1.1. Diosa del lamento fúnebre romano | 34 |
| 5.1.2. Lamento fúnebre | 35 |
| 5.1.3. Neniae infantil | 36 |
| 5.1.4. Relación entre el principio y el fin | 37 |
| 5.1.5. Algunas conclusiones sobre la <i>nenia</i> romana | 38 |
| 5.1.6. El siglo XIX | 38 |
| 5.1.7. Nänie y la música del siglo XIX | 40 |
| 5.2. Sobre el título Trauerlieder | 42 |
| 5.3. Am Grabe der Geliebten | 43 |
| 5.3.1 Análisis | 44 |
| 5.4. Ich denke Dein | 53 |
| 5.4.1. Algunas palabras sobre el poema | 54 |
| 5.4.2 La música | 56 |
| 5.4.3. Análisis | 57 |
| 5.5. Trauermarsch | 64 |
| 5.5.1. Análisis | 65 |
| Conclusiones | 69 |
| Referencias bibliográficas | 71 |
| Anexo 1 | 74 |
| Anexo 2 | 75 |

Agradecimientos

Muchas personas contribuyeron de diferentes formas a la realización de este trabajo. Quiero ser justo y reconocer a gran parte de ellos, ya que sin su ayuda este proyecto no habría sido posible.

En primer lugar, quiero agradecer al Dr. Antonio Formaro por su infinita paciencia, sapiencia y apoyo, este trabajo no hubiera sido posible sin él.

A la UNR, Liliana Chernigoy y Pablo Mantero, por la gestión y siempre estar para responder mis inquietudes.

A mi amigo Félix Robledo, debo agradecerle por ser quien me informó sobre la existencia de la Maestría en Música de Cámara.

A Eduardo Fernández, quien puso bajo mi órbita a J. K. Mertz.

A Lina Rintoul, por su generosidad y ayuda para conseguir un material bibliográfico casi imposible de conseguir en nuestras tierras.

A mi compañero de aventuras rosarinas Nahuel Laviola, que me hizo la segunda con el repertorio camarístico.

No quiero dejar de mencionar a otros amigos que también aportaron un granito de arena en la concreción del presente escrito, Pablo Santos y Pablo Fortunato.

Por último, quiero agradecer profundamente a mi familia que, sin su paciencia, apoyo, comprensión y amor nada hubiera sido posible.

GRACIAS!!!

1. Acerca del objeto de estudio

1.1 Introducción

El propósito de esta memoria es aportar un estudio histórico contextualizado de las tres “Nänien Trauerlieder” escritos por Josef K. Mertz para dúo de guitarras, con el fin de establecer criterios interpretativos. En este sentido, nos proponemos llevar a cabo una investigación documental con el objeto de abordar la significación del texto musical y así construir una interpretación históricamente informada. Para ello, nos basaremos en la vida del compositor, la estética Biedermeier, el análisis formal y los tópicos del texto musical.

Tomando como punto de partida lo expresado por Walls (2006): “los intérpretes que pretenden tratar debidamente el aspecto estético de la música haciendo caso omiso de las implicancias históricas de la partitura no merecen ser considerados como ‘diversamente capacitados’ si no como ‘históricamente desinformados’” (p. 52), es que nos proponemos abordar aspectos de la vida de Josef Kaspar Mertz, tanto en su faceta de compositor como en la de intérprete de su música. Al mismo tiempo, consideramos relevante realizar una caracterización de la estética Biedermeier¹ de la Viena decimonónica en la que se encontraba inmerso el compositor. Podríamos decir que, en cierta forma, todo aquel que vivió durante el Biedermeier se vio influenciado en algún modo por dicha concepción estética, y esto es lo que intentaremos demostrar a partir de lo expresado por Carl Dahlhaus sobre esta estética en su artículo “*ROMANTICISMO Y BIEDERMEIER características histórico-musicales del periodo de la restauración*”.

Por otra parte, Ratner (1980) elabora la teoría de los tópicos señalando que los oyentes de fines del siglo XVIII conocían el significado de ciertos gestos musicales, lo cual les otorgaba una comprensión más profunda sobre la música que escuchaban. A partir de este enunciado, podemos inferir que los oyentes e intérpretes del siglo XXI ya no reconocen los códigos culturales que se utilizaron en el siglo XIX, por ende, ya no se encuentra ese contrato implícito con el auditorio, que permita comprender significados

¹ Biedermeier: es la denominación de un gusto y estilo literario y artístico, especialmente ornamental, que se desarrolló en el imperio austríaco y el resto de la Europa central entre el congreso de Viena 1814 y 1848 época de la restauración.

subyacentes en determinados giros rítmico-melódicos y armónicos que se hallaban en la música de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Al mismo tiempo, creemos que las contribuciones que esta investigación pueda ofrecer nos enriquecerán como intérpretes. Esto no solo se limita al abordaje del repertorio camarístico de Mertz, sino que también influirá en nuestra capacidad para trabajar con repertorios similares de la misma época. De hecho, consideramos que este enfoque de trabajo podría ser aplicado igualmente a la música de otros compositores pertenecientes al mismo periodo histórico.

1.2. Justificación

En la última década, ha sido evidente un aumento en los trabajos de investigación relacionados con el ámbito de la interpretación históricamente informada en el contexto de composiciones para guitarra clásica. Esto generó un revisionismo por parte de intérpretes-investigadores; como resultado, salieron a la luz manuscritos y primeras ediciones del repertorio guitarrístico. Actualmente se observa una revalorización de las ediciones de época, de las cuales, gran parte pueden recuperarse gratuitamente de la página web de *Boije's Collection* o desde *Royal Danish Library*. Esto lleva a que los intérpretes prefieran las ediciones de época en lugar de las modernas. También, se comenzaron a estudiar los métodos de época escritos para la guitarra, con el fin de determinar el paradigma técnico y hallar soluciones satisfactorias en la resolución de determinados pasajes musicales que, con la técnica moderna de la guitarra clásica, no se logran resolver con total satisfacción (Fernández, 2022).

Esta corriente revisionista dentro del ámbito de la guitarra clásica está apenas dando sus primeros pasos en comparación con otros instrumentos. Si bien, es posible encontrar artículos en publicaciones específicas tales como: "*Guitar Review*", "*Il Fronimo*", "*Soundboard Magazine*", "*Dot Guitar*", "*Classical Guitar*" o "*Gendai Guitar*" entre otras, enfocados en compositores clásico-románticos como son: Fernando Sor, Mauro Giuliani o Dionisio Aguado, en los cuales se estudia no sólo la faz musical si no también el paradigma técnico, no suelen abordar el repertorio desde la contextualización histórico-analítica que proponemos en este trabajo.

Con respecto al compositor Josef Kaspar Mertz, los estudios que podemos encontrar sobre su música y su técnica instrumental son escasos, no así en el campo biográfico. Desde este punto de vista, es quizás la tesis doctoral de Astrid Stempnik (1990) el trabajo más amplio y completo al respecto. Sin embargo, su falta de reedición y su idioma original (alemán) lo vuelven poco accesible. Por otra parte, se observa una carencia de escritos sobre la música de cámara de Mertz en general. Por tal motivo, nos parece relevante efectuar este trabajo de investigación, encuadrando las Nänien Trauerlieder de Mertz en su contexto histórico social, vistos desde la mirada del Biedermeier, la teoría tónica y los afectos de las tonalidades, para así enriquecer nuestra interpretación de este repertorio.

1.3. Preguntas de investigación

¿Cuáles son las características que definen a la estética del Biedermeier austríaco contemporánea al compositor?

¿Es posible reconocer características de la estética Biedermeier musical y o del romanticismo en las Nänien Trauerlieder? ¿En qué modo resignifica el texto musical?

¿Qué recursos expresivos e interpretativos podemos aplicar a partir de la teoría tónica encontrado en las Nänien Trauerlieder?

A partir de la teoría de las cualidades y afectos de las tonalidades elaborada por teóricos como Charpentier y Mattheson en adelante ¿es posible resignificar de algún modo el carácter del texto musical?

¿Existe algún tipo de relación entre los títulos de las piezas de Mertz con poesías, fragmentos de poesías o sugerencias de relaciones con Lieder de la misma época?

¿Cómo, finalmente, el desarrollo de este estudio puede favorecer la praxis interpretativa del tipo históricamente informado?

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivos generales

Este trabajo se propone identificar y aportar elementos históricos y estéticos para la construcción de criterios interpretativos de las tres “Nänien Trauerlieder” de J. K. Mertz, en base a una contextualización histórica reparando en la estética del Biedermeier, la teoría tónica y el afecto de las tonalidades.

1.4.2. Objetivos específicos

- Caracterizar la concepción estética del Biedermeier Vienés contemporáneo a J. K. Mertz y el modo en que el compositor se inscribe en dicha corriente estética.
- Identificar tópicos y estilos en cada una de las piezas a partir de la teoría tónica, trazando una relación entre los tópicos hallados y el carácter de cada movimiento.
- Determinar la cualidad y el afecto de las tonalidades de cada pieza a partir de lo expuesto por teóricos como Charpentier, Mattheson y Rameau.
- Establecer una relación entre el concepto de Nänien con la música y la poesía de la época.

1.5. Hipótesis

Las tres Nänien Trauerlieder de Mertz para dúo de guitarras se inscriben dentro de la estética Biedermeier austríaca del periodo de la restauración correspondiente a la primera mitad del siglo XIX.

1.6. Estrategia Metodológica

La presente memoria, a partir de los objetivos planteados, se propone desde un enfoque cualitativo para la recolección de la información, como dicen López-Cano y San Cristobal, (2014) basada en “la investigación documental”, teniendo como punto central la observación, la recolección de información y el estudio documental incluyendo el análisis de partituras, con el fin de establecer criterios interpretativos a partir de las diferentes fuentes bibliográficas.

En primer lugar, en base a los objetivos propuestos sobre el aspecto estético y las implicancias históricas que rodean a la partitura, se estudiará en profundidad la biografía del compositor, con la intención de poner en relieve las diferentes facetas de su vida. Fruto de esta parte del trabajo será un esbozo biográfico que dé cuentas de su obra musical, su virtuosismo en la guitarra, su lado pedagógico y sus amistades dentro del ámbito musical de la época. Esperamos hallar información que nos permita comprender su obra musical desde la perspectiva de la cotidianidad y la praxis musical del siglo XIX.

Astrid Stempnik (1990) define a Mertz en el título de su Tesis como: “el último guitarrista del periodo Biedermeier austríaco”. Desde la mirada del guitarrista promedio, este título puede generar curiosidad o confusión. Generalmente nuestro compositor aparece en los programas de estudio de los conservatorios como “romanticismo” o “periodo romántico”. Dado este punto, consideramos necesario indagar sobre la estética Biedermeier, no solo desde el aspecto musical, si no de un modo global abarcando las artes plásticas y elementos propios de la vida cotidiana, como ser el mobiliario hogareño. El propósito será caracterizar el estilo Biedermeier y determinar su importancia en la Viena decimonónica de Mertz.

Por otro lado, no podemos pasar por alto el título que engloba a este breve ciclo de tres piezas conocido como "Nänien Trauerlieder", según lo denominó Mertz. Explorar la etimología de "Nänien" y su significado en el siglo XIX contribuirá enriquecedoramente a nuestra investigación. Utilizaremos los poemas "Nänie" de Ludwig Bechstein y Friedrich Schiller como modelos para comprender el concepto de "Nänien" en el contexto del siglo XIX. Estas obras fueron seleccionadas por Robert Schumann y Johannes Brahms, entre otros compositores, para ser musicalizadas. Asimismo, profundizaremos en la noción de "Trauerlieder".

A su vez, otra sección del trabajo comprenderá un análisis de la tonalidad y la forma de las tres piezas, con el objetivo de establecer las cualidades y afectos de las tonalidades encontradas, así como de buscar relaciones entre ellas basadas en lo expuesto por Mattheson (1713) sobre la calidad del tono musical y su efecto en la ejecución de los afectos, junto con las aportaciones de Charpentier (1670) y Rameau (1722). También se revisarán las indicaciones de *tempo* y si se condicen con lo hallado sobre cualidades y afectos de las tonalidades. En lo que respecta a las partituras, se

utilizará la edición de la editorial Chanterelle, que está basada en el manuscrito que se encuentra en Boije's Collection.

La teoría tónica que utilizaremos como marco para nuestro análisis de las piezas es la propuesta por Leonard Ratner, que nos dice que son los tópicos desde su concepción personal:

A partir de sus contactos con el culto, la poesía, el teatro, el entretenimiento, la danza, la ceremonia, el ejército, la caza y la vida de las clases bajas, la música de principios del siglo XVIII desarrolló un tesoro de figuras características, que formaron un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estas figuras estaban asociadas a diversos sentimientos y afectos; otros tenían un sabor pintoresco. Se designan aquí como tópicos-temas para el discurso musical. Los tópicos aparecen como piezas completamente elaboradas, es decir, tipos, o como figuras y progresiones dentro de una pieza, es decir, estilos. La distinción entre tipos y estilos es flexible; los minuetos y las marchas representan tipos completos de composición, pero también proporcionan estilos para otras piezas. (Ratner, 1980, p. 9)

Los tópicos hallados en las piezas de Mertz serán clasificados a partir de las tres categorías elaboradas por Ratner, siendo estas: Tipos musicales (generalmente corresponde a una pieza entera y suelen ser danzas); Estilos (aparecen en una pieza a manera de figuras o momentos puntuales); Descriptivismos (como son los madrigalismos y otros recursos musicales). (Ratner, 1980, pp. 9-28)

Una vez extraídos los tópicos se buscará la descripción de los significados de cada uno de ellos siguiendo los lineamientos descritos por Ratner que a su vez fueron tomados de los tratadistas de la época. Como complemento al trabajo de análisis, se explorará el potencial de comprensión tónica para influir en la interpretación históricamente informada. (Mirka, 2014, p. 46)

Con la información obtenida, resultado del recorrido metodológico propuesto, se intentará determinar si las tres piezas se inscriben en la estética Biedermeier y se

buscará realizar una interpretación históricamente informada de los dúos de Mertz, con el fin último de presentarlos en concierto.

2. J. K. Mertz

2.1 Camino a una biografía de J. K. Mertz

Durante el proceso de recopilación y análisis de información acerca de la vida de Mertz, nos hemos encontrado con diversos artículos, la mayoría de los cuales están en inglés. En estos recursos, hemos identificado algunas discrepancias relacionadas con la vida de nuestro compositor. Es Astrid Stempnik quien nos aclara un poco la situación sobre las biografías y sus diferencias:

Sin el esbozo biográfico sobre Caspar Joseph Mertz escrito por la Sra. Josephine Mertz en 1901/02 para el órgano profesional de la International Guitarristen-Verband e. V. de Munich, probablemente hoy no sabríamos nada en absoluto sobre su vida. Este artículo, constituye la base de todas las biografías posteriores que han aparecido en enciclopedias y revistas.

La biografía más completa después del escrito de la Sra. Mertz, fue escrita por Philip J. Bone. Se publicó por primera vez en la revista *Cadenza* en 1907; más tarde Bone la incluyó, casi en idéntica forma y contenido, en su colección de biografías léxicas "*The Guitar and Mandolin*".

La Autobiografía de Nikolai Makaroff, guitarrista ruso que conoció a Mertz en 1851 durante su viaje por Europa. Aunque su relato es subjetivo, aprendemos bastante sobre Mertz y sus composiciones, así como sobre su forma de tocar la guitarra. (Stempnik, 1990, pp. 51-55)

El esbozo de biografía que aquí presentamos está basado en el artículo escrito por Philip J. Bone para su libro "*The Guitar and Mandolin*". Por otro parte, utilizamos como complemento las Memorias de Nikolai Makaroff; un artículo escrito por Josephine Mertz publicado en la revista *Cadenza* en 1895; un escrito de Masami Kimura (2018) y la tesis doctoral de Astrid Stempnik (1990). Hemos corregido varias

imprecisiones del artículo de Bone teniendo en cuenta lo que Stempnik dice sobre dicho artículo:

El artículo abarca la vida y la obra de Mertz. En la parte biográfica, Bone se refiere sobre todo al relato de la Sra. Mertz. No se sabe si también se puso en contacto con ella por carta. Tampoco sabemos si estuvo en contacto con la asociación de guitarristas. Existen varias discrepancias entre la versión de Bone y la de la Sra. Mertz, que se deben, al menos en parte, a una traducción inadecuada del alemán al inglés. (Stempnik, 1990, p. 52)

2.2. Un virtuoso de la guitarra

El virtuoso guitarrista y compositor Josef Kaspar Mertz nació en Pressburg, actual Bratislava ciudad capital de Eslovaquia, el 17 de agosto de 1806, y falleció en Viena el 14 de octubre de 1856. Mertz fue el cuarto y último hijo de sus padres. El registro del libro bautismal de la iglesia de San Martín de Bratislava contiene las siguientes entradas: Los padres fueron *Josephus Mertz*, sutorum magister, civis², y *Polexina Mertz* de soltera *Failmar*. El lugar de nacimiento fue Lörintzer Thor (Laurinská brána, hoy Leningradská ulica - una calle del casco antiguo cerca de la iglesia de San Martín), el número de la casa no aparece en el registro. El bautismo tuvo lugar el día del nacimiento. El nombre que aparece en el registro es *Casparus Josephus Mertz*. Por tanto, el nombre de Caspar Mertz no es ciertamente “Johann Kaspar”, como indican las diversas fuentes, sino “Josef Caspar”.

Fue criado en el seno de una familia muy humilde. Caspar Mertz fue alumno de la Real Escuela de Gramática de Bratislava de 1815/16 a 1820/21; en 1818/19 tuvo que repetir el curso. Durante su niñez mostró evidentes dotes para la música, estudió flauta y guitarra. No queda claro si tomó lecciones privadas o si fue un completo autodidacta, sin embargo, no hay registros de que haya estudiado en alguna escuela de música. La guitarra se convirtió en su instrumento favorito, a los doce años ya impartía clases de ambos instrumentos para ayudar económicamente a sus padres. Más tarde, también empezó a dar conciertos como guitarrista. El primer indicio de ello se encuentra en un

² un maestro sastre, ciudadano.

informe de un concierto de 1834: Mertz tocó una polonesa de su propia autoría el 20 de junio en un concierto organizado por *Johann Nepomuk Hummel*.

A partir de 1833, Caspar Mertz se convirtió en miembro de la *Pressburger Kirchenmusikverein* y, posteriormente, actuó con frecuencia en los conciertos que el club organizaba regularmente. La primera mención en la prensa hace referencia a su participación en un concierto de la asociación en abril de 1838, la cual dice: “recientemente dio fe de su eminente maestría a través de las variaciones para guitarra ejecutadas de forma extremadamente brillante (sic)”.

Su juventud estuvo dedicada a la enseñanza y al estudio de la música, fue en el año 1840, cuando, con el afán de mejorar su posición financiera, se mudó a Viena. A los 34 años, se estableció en dicha capital musical. El 29 de noviembre de 1840, Mertz hizo su primera aparición pública en Viena: en un acto benéfico en el *k.k. Hofburgtheater*. Interpretó “Adagio y Carnaval de Venecia”, su interpretación “desató auténticas tormentas de aplausos”, para la prensa vienesa, su actuación pasó prácticamente desapercibida. Sólo el diario “*Der Adler*” informó sobre este acontecimiento y escribió sobre Mertz: “La inmensa destreza, el tratamiento artístico de este instrumento tan difícil, la excelente pureza de entonación le valió al artista un aplauso general, igualmente justo y sonoro, y el honor de ser llamado”.

A Caspar Mertz le resultó especialmente difícil afianzarse en Viena y prepararse para una carrera de solista. La situación, fue frustrante para él, dado que en ese entonces se encontraban dos virtuosos italianos de la guitarra: *Giulio Regondi* (“el niño prodigio”) y *Luigi Legnani*, los cuales contaban con un éxito inusitado, similar al que tuvo *Mauro Giuliani* 30 años antes. A pesar de esta dificultad inicial, Mertz llegó a ser nombrado guitarrista de la corte de la Emperatriz en poco tiempo.

Con el objetivo de emprender una gira de conciertos, Mertz solicitó un pasaporte en Bratislava, el cual le fue concedido por el magistrado local el 16 de marzo de 1841. Dicha gira comenzó con una actuación privada en Brno el 23 de septiembre de 1841, que fue reseñada muy positivamente en el periódico local “*Moravia*”. Según éste, Mertz tocaba una guitarra de ocho cuerdas del guitarrero vienés *Johann Anton Stauffer*, y su forma de tocar fue calificada de técnicamente madura y de buen gusto, como “el producto de un gusto genuino basado en el estudio, la escucha de grandes artistas y la reflexión”. Mertz tocó por segunda vez en Brno el 3 de octubre, pero entre esos

conciertos, viajó a Bratislava para realizar una presentación en la Kirchenmusikverein el 26 de septiembre.

La siguiente parada fue Olomouc, en Moravia, donde Mertz actuó a principios del mes de noviembre. Este concierto también tuvo un recibimiento muy positivo. Mertz continuó su gira por Moravia: el periódico “Moravia” mencionaba a las ciudades de Gräfenberg y Troppau, como las siguientes paradas después de Olomouc. El 9 de noviembre, el periódico “Pannonia” señala que se esperaba a Mertz en Pest.

En abril de 1842, Mertz emprendió la segunda parte de su viaje. El “Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung” de Breslavia publicó a principios de abril: “El guitarrista vienés Mertz, cuyo instrumento de ocho cuerdas sobrepasaba sus límites bajo sus manos y producía efectos individuales sorprendentes, hizo un mal negocio”. Mertz continuó su gira en Cracovia y Varsovia, allí en la fortaleza rusa de Modlín bajo el protectorado del Gran Duque Urusoff. De Varsovia se dirigió a Stettin y Berlín, y desde allí a Dresde.

En la ciudad de Dresde, ofreció recitales en el edificio Handelskammer, lugar en donde conoció a la joven pianista Josephine Plantin. Josephine también se encontraba de gira por Dresde, y ambos coincidieron en uno de los conciertos. El encuentro en el escenario concluyó en matrimonio poco tiempo después. La gira continuó de la siguiente manera: Caspar y Josephine viajaron juntos con la hermana de ella a Chemnitz, dieron allí un concierto con escasa asistencia, desde allí viajaron a Altenburgo, donde se comprometieron, posteriormente fueron a Leipzig. Una vez llegados a la ciudad de Leipzig, Mertz enfermó repentinamente, por lo que tuvo que cancelarse la actuación prevista en la Gewandhaus. No fue hasta 14 días más tarde cuando pudo recuperar la salud.

Debido al desmejoramiento de Mertz, ambos decidieron poner fin al viaje y regresar a Viena. Primero pasaron por Praga, donde se casaron el 14 de diciembre. Para ello, Mertz solicitó en Bratislava la expedición de un Heimatschein³, el cual le fue concedido. El 20 de diciembre, la pareja dio un concierto "poco concurrido, pero con aplausos" en la sala Platteis de Praga. Después continuaron viaje y llegaron Viena en febrero de 1843, donde se establecieron para dedicarse principalmente a la enseñanza. Allí, a través de su labor docente, tuvieron como pupilos a miembros de la familia real y

³ Heimatschein: certificado que acredita a alguien como ciudadano local.

de la elite de la sociedad. Mertz tuvo varios alumnos brillantes al igual que él, entre ellos se destacaron el guitarrista J. Dubetz y la condesa Ledochofska que tocaba la mandolina.

El 28 de marzo de 1843, el matrimonio Mertz ofreció un concierto en el Musikverein de Viena al cual asistió la Emperatriz Carolina Augusta, el mismo fue reseñado por dos periódicos. El “Allgemeine Wiener Musik-Zeitung”⁴ menciona una sala prácticamente vacía, debido a que ya no había interés por la guitarra. Las habilidades de Caspar Mertz en el instrumento fueron al menos evaluadas positivamente, mientras que la interpretación de la Sonata Op.13 de Beethoven por parte de Josephine no fue tan bien recibida. El “Theater-Zeitung”⁵, por otro lado, describe el evento como “bastante concurrido” y elogia la actuación de Caspar como “agradable y encantadora, sin necesidad de lamentar el tiempo y esfuerzo invertido en un instrumento que siempre se ha considerado ingrato”. La Sra. Mertz toca “con bastante habilidad”.

En agosto de 1843, *Haslinger*⁶ publicó los seis primeros volúmenes de la serie “Opern-Revue” Op.8, que recibieron críticas positivas en el “Theater-Zeitung”: Las obras fueron descritas como “muy adecuadas para la interpretación de salón” y la nueva edición fue acogida con satisfacción “para un instrumento que desgraciadamente está tan descuidado”.

No se sabe mucho de la vida del matrimonio Mertz durante los siguientes años, salvo por unos pocos acontecimientos destacados. Ambos ganaban dinero dando clases particulares: Mertz daba clases de guitarra y mandolina, Josephine de piano y probablemente de canto. Caspar componía para editoriales y escribía obras de concierto para sus propias presentaciones, así como probablemente estudios para sus alumnos. Además, tanto él como su esposa se preparaban para sus actuaciones. Los conciertos estaban previstos para todos los años, pues se celebraron regularmente hasta 1845.

En enero de 1844, Caspar Mertz participó en una velada privada en el salón de Carl Haslinger, el cual recibió poca atención por parte de la prensa. La editorial Haslinger publicó varias composiciones nuevas de Mertz este año: la Op.9 apareció en abril, la Op.11 en octubre, y en noviembre salieron otros dos números de la "Opern-

⁴ "Periódico General de Música de Viena".

⁵ "Periódico del Teatro"

⁶ Carl Haslinger (1816-1868), editor de música de Viena, hijo de Tobias Haslinger. Continuó con la editorial de su padre hasta 1875.

Revue" Op.8. La editorial praguense Hoffmann editó dos fantasías operísticas Op.14 y 15.

El año siguiente fue más exitoso que el anterior: se publicaron numerosas obras de Mertz y él mismo ganó mucha atención como concertista en dos actuaciones en conciertos privados. Todo comenzó con un invento que se presentó en el "Theater-Zeitung" en marzo de 1845. *Rudolf Knaffl-Lenz* desarrolló una cejilla que podía moverse mediante un pedal, es decir, una selleta deslizante que se apoyaba en el diapasón. Ahora era posible trasladar la cejilla entre los cinco primeros trastes, de uno en uno, mientras se tocaba, sólo pisando con el pie. De esta forma se eliminaba la digitación de "ceja o cejilla" en su mayor parte, facilitando las digitaciones en los registros más agudos. El "Theater-Zeitung" sospechaba que "este mecanismo pronto se consideraría una parte indispensable de la guitarra" y anunciaba la presentación de esta llamada "guitarra de pedal" por Caspar Mertz en concierto.

El "Allgemeine Wiener Musik-Zeitung" también mencionó que Mertz había compuesto una fantasía en Si bemol especialmente para esta guitarra, que interpretaría en el evento. La actuación fue un "Recital musical privado nocturno" organizado por von *Franz Glöggl*, que tuvo lugar el 4 de abril de 1845 en el Musikverein. La actuación de Mertz con la guitarra de pedal fue mencionada en varios periódicos. El "Wiener-Zeitung"⁷ escribió que Mertz no alcanzó el éxito que merecía con su fantasía. El crítico del "Theater-Zeitung", *Heinrich Adami*, no veía los grandes progresos de la guitarra de pedal en comparación con la guitarra normal, ya que la innovación no iba acompañada de una mejora del sonido. El invento no prosperó como se esperaba.

En marzo de 1845, la editorial Haslinger publicó seis *Lieder* de Schubert arregladas para guitarra sola por Mertz. Al parecer, se realizó esta transcripción por encargo de la editorial, ya que los mismos *Lieder* habían sido publicados sólo unos años antes en ediciones individuales como transcripciones para piano realizadas por Franz Liszt. Es posible deducir que Mertz se basó en la versión de Liszt para realizar sus propias transcripciones.

En 1846 la rutina del matrimonio Mertz se vio afectada, la salud de Mertz comenzó a deteriorarse visiblemente y padecía con frecuencia de fuertes neuralgias. Un médico le recetó estriknina como tratamiento. Josephine, que no conocía el peligro que

⁷ "Periódico de Viena"

representaba dicho veneno, se sorprendió de la pequeña cantidad de droga que había recibido del farmacéutico y le dio a su marido la cantidad completa de estriquina en una sola toma. A partir de ese momento, Mertz desarrolló graves síntomas de envenenamiento y sólo pudo salvarse de la muerte a duras penas. Sufrió las consecuencias de este envenenamiento durante más de un año y tuvo que dejar de dar clases y conciertos. Durante esa prolongada convalecencia, presumiblemente por las condiciones climáticas y las dificultades económicas, se mudaron a los suburbios de la ciudad.

En 1847, Haslinger publicó los primeros números de dos nuevos ciclos, ambos con el número de opus 13 por error. El primer ciclo, titulado: *“Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitare”*, fue inaugurado en abril con seis Lieder de Schubert. Los Lieder, a excepción de uno (*“Die Taubenpost”* en lugar de *“Lob der Tränen”*), corresponden a la versión publicada en 1845 para guitarra sola, pero Mertz se mantuvo fiel a la fuente original en esta ocasión. El segundo ciclo, titulado *“Barden-Klänge”*, contiene composiciones originales y arreglos para guitarra sola. Los cuatro primeros cuadernillos aparecieron en mayo de 1847, los números 5 a 10 les siguieron en noviembre. También se continuó con la serie *“Opern-Revue”* Op.8, cada año se publicaban varios números nuevos.

Mertz logró recuperarse de su enfermedad a principios de 1848, se sentía en buenas condiciones, al punto de pensar en volver a dar conciertos. Sin embargo, había sufrido daños permanentes en su salud (no queda claro si esto se debió únicamente al envenenamiento con estriquina o a la tuberculosis). Cuando su estado de salud se estabilizó hasta cierto punto, es probable que haya regresado a Viena con su esposa para retomar su trabajo habitual.

Para la primavera de 1848 hizo su reaparición en concierto, el 6 de febrero en el Salón Schweighofer. La sala se vio colmada por un público entusiasta. Poco después del exitoso concierto, el estallido de la Revolución de marzo de 1848 frustró todas las esperanzas de un rápido resurgimiento tras la recuperación de Mertz. Caspar y Josephine perdieron casi la totalidad de sus alumnos, quienes eran principalmente de la nobleza, y apenas se atrevían a salir a la calle debido a los disturbios reinantes. En esta desoladora situación, pasaban su tiempo en casa componiendo vales. Conforme empeoraban las circunstancias políticas y dado el débil estado de salud de Mertz,

decidieron escapar a Brno, principalmente porque Caspar fue llamado al servicio militar. En dicha ciudad permanecieron durante un mes, esperando una mejoría en la situación política.

Cuando regresaron a Viena, Caspar y Josephine tuvieron que empezar a buscar trabajo de nuevo, ya que ambos habían perdido a sus alumnos a causa de la revolución. Por el momento, nadie estaba realmente interesado en conciertos y lecciones de música, así mismo, la reputación de Mertz como virtuoso de la guitarra parecía momentáneamente olvidada. La situación económica del matrimonio debió de ser bastante desoladora durante algún tiempo. No fue hasta 1849 cuando algunas composiciones de Mertz volvieron a ser publicadas por Haslinger: los cuadernos 7 a 14 de los “Beliebte Gesänge” Op.13 así como el n°20 de la “Opern-Revue”.

Por esa época, la editorial Aibl de Múnich publicó los primeros números de una nueva serie con óperas ligeras y fantasías bajo el título “*Portefeuille für Gitarre-Spieler*”. El año 1850 parece haber transcurrido sin acontecimientos especiales. El 22 de diciembre, Mertz actuó junto con su esposa en el salón Schweighofer, la “*soirée musical*” recibió críticas muy positivas del “*Theater-Zeitung*”.

En 1851, el matrimonio recuperó su estabilidad, y en ese año brindaron tres conciertos especialmente importantes en el Musikverein de Viena, otro en la academia de la Pressburger Kirchenmusikverein, un concierto benéfico en el Palais Eszterházy y otro en el Salón Schweighofer. El concierto en casa del príncipe Eszterházy tuvo lugar en enero de 1851, antes de los tres conciertos de la Musikverein. En el tiempo siguiente, las cosas transcurrieron tranquilamente como de costumbre, dando clases hasta 1855.

En 1851 la editorial de Carl Haslinger publicó un número de la serie “*Barden-Klänge*”, otro tanto se dio con la editorial Aibl, quien también publicó varios números de la serie “*Portefeuille*”, además se publicaron un trío para violín, viola y guitarra Op.32 y “*Steyrer Tänze*” Op.33.

En 1852 Haslinger publicó dos fantasías en la serie “*Opern-Revue*”, así como los cuadernos 12 y 13 de las “*Barden-Klänge*”. Dos dúos para guitarra y piano Op.40 y 41, un dúo para dos guitarras Op.51 y una fantasía para guitarra sola Op.50 fueron publicados por Aibl. En este año Josephine emergió por primera vez como compositora, participó en la creación de los dos dúos, de los que posiblemente escribió la parte de piano. El año 1853 no trajo muchas novedades. Haslinger publicó otros cuatro números

de la “Opern-Revue”, Aibl publicó un mayor número de obras nuevas de Mertz: dos canciones Op.52, dos óperas con melodías de cítara Op.55 y 61, dos fantasías de ópera “Portefeuille” para guitarra sola Op.62 y 63, y un dúo para guitarra y piano Op.60.

En el año 1854, Haslinger publicó las siguientes composiciones de Mertz: Op.8, números 27 y 28, así como Op.64, dos números con obras para cítara. Parece ser que Haslinger también había tomado nota de la disminución del interés por la guitarra y se adaptó a la nueva tendencia. El año 1855 solo registra la publicación de cuatro números adicionales de la “Opern-Revue”. Sin embargo, este año puede considerarse especialmente exitoso para la pareja Mertz, ya que fueron invitados a tocar en Salzburgo frente a la familia imperial. En julio se les ordenó tocar ante la emperatriz Carolina Augusta, el rey Ludwig I de Bavaria y el Gran Duque de Hesse Darmstadt, en el Real Palacio de Salzburgo. Por último, para coronar esa afortunada velada, dieron un concierto en la mansión del presidente Ritter von Scharschmidt.

Según informó el “Salzburger Zeitung”, Caspar y Josephine actuaron por primera vez en julio de 1854 en un acto del club en el ayuntamiento de Salzburgo, el programa de concierto estuvo integrado por dúos compuestos por ellos y algunas obras solistas para piano.

El concierto ante la Altísima Audiencia tuvo lugar el 14 de agosto en los aposentos de la emperatriz Carolina Augusta. Entre los asistentes se encontraban el rey Luis I de Baviera, el duque de Sajonia-Weimar, el Gran Duque de Hesse-Darmstadt, mientras que el “Neue Salzburger Zeitung” añade a la Gran Duquesa de Hesse-Darmstadt. Según el “Salzburger Zeitung”, la actuación tuvo mucho éxito. El rey Luis miró la guitarra de diez cuerdas y apenas podía creer que se tratara de una guitarra, debido a la forma modificada de su cuerpo y a las cuatro cuerdas adicionales.

La pareja viajó a Bad Reichenhall, pero tuvieron que renunciar a un concierto porque la temporada de verano ya había terminado. Desde allí viajaron a Gmunden, en Alta Austria, donde el 18 de septiembre ofrecieron un concierto benéfico para el hospital del cólera y actuaron en la velada de un conde llamado Julien. De camino a Hall, Mertz perdió su cartera con todas sus ganancias, por lo que la pareja tuvo que financiar su viaje de regreso a Viena con un concierto en Hall.

En 1856 se publicaron algunas composiciones más de Mertz: un nuevo folleto de la “Opern-Revue” editado por Haslinger, así como el Op.85 editado por Aibl.

En los últimos años, la enfermedad de Mertz (que padecía tuberculosis) pudo haber empeorado gradualmente. Josephine cuenta que la salud de su marido se deterioró mucho durante el invierno de 1855-56, “literalmente envejeció”. Para recuperarse, ambos viajaron a la ciudad balnearia de Grein, en Alta Austria, a orillas del Danubio, en julio de 1856. Allí también dieron un concierto.

En septiembre regresaron a Viena en un vapor del Danubio. Durante la travesía el barco encalló en un banco de arena, los pasajeros tuvieron que esperar toda la noche para poder transbordar a un remolcador abierto, cosa que hicieron a primera hora de la mañana siguiente. Mertz llegó a Viena gravemente enfermo e inmediatamente calló en cama. El médico que lo atendió le diagnosticó endurecimiento del hígado (posiblemente una consecuencia tardía del envenenamiento por estricnina sufrido diez años antes) y un defecto cardíaco, presumiblemente un síntoma de la tuberculosis avanzada. La agonía de Caspar duró un mes, falleció el 14 de octubre de 1856.

Mertz fue un compositor prolífico, parte de sus obras son fantasías y arreglos de óperas clásicas para la guitarra sola. Sus obras más famosas son: Barden-Klänge Op.13, las Fantasías Op.65 n°1 y 2 (Fantasía Húngara), la Elegía y las transcripciones de los Lieder de Schubert. También escribió dúos para guitarra, y para guitarra y piano. Cabe destacar que, además de virtuoso de la guitarra, también tocaba la cítara, la flauta y la mandolina.

2.3. En el nombre de Mertz

Algunos debates se han suscitado entre investigadores sobre el nombre de Mertz. Posiblemente sea el artículo escrito por Masami Kimura (2018) el más efervescente al respecto. Kimura abre el debate en relación con el nombre de nacimiento y el nombre artístico adoptado por Mertz durante su estancia en Viena, a partir de las iniciales que aparecen en sus obras publicadas.

La Dra. Stempnik (1990) en su investigación nos cuenta sobre el hallazgo de la partida de nacimiento de Mertz. En ella figura, como nombre real del compositor, Caspar Joseph Mertz. Por tanto, el nombre de Caspar Mertz no es ciertamente “Johann Kaspar”, como indican las diversas fuentes, sino “Josef Caspar”, tal como afirma la viuda de Mertz al comienzo de la biografía. El orden de los nombres, sin embargo, es

incierto: hasta 1840, el nombre “K” o “C. Mertz” predomina en los informes periodísticos; asimismo, un manuscrito temprano, presumiblemente escrito antes de 1840, está firmado “K. Mertz”. Sin embargo, los opus 1 a 6 ya llevan las abreviaturas “J. K.” en la portada. Por otra parte, el propio Mertz firmó con “J. K.” todos los manuscritos del periodo posterior.

Sobre las siglas “J. K.” que aparecen en las obras publicadas, Kimura (2018) esboza la teoría de que el guitarrista, al llegar a Viena, cambió su nombre “germanizándolo” como era la práctica habitual de la época, y a su vez, adopta como nombre artístico el siguiente nombre: Josef Kaspar Mertz, dado esto, se debe utilizar el mismo para referirse al compositor, sosteniendo la idea de que si a un escritor no se le cambiaría su seudónimo para referirse a él, por qué a Mertz debería cambiársele el nombre artístico.

Por otra parte, Kimura (2018) explica que la aparición del nombre Johann se debe a un error de los investigadores, dado que en las ediciones aparece como J. K. supusieron que la J. correspondía a Johann, nombre muy común para la época. De este modo, Kimura critica el hecho de que, utilizaron el nombre Johann y nunca se ocuparon en constatar si dicho nombre era el correcto.

No es el objetivo de este trabajo polemizar sobre este tema, simplemente creemos necesario hacer una mención sobre esta cuestión ya que consideramos de suma importancia ofrecer un nombre correcto a nuestro compositor evitando confusiones u omisiones.

2.4. El Circulo musical de Mertz

El círculo musical en el que se movió Mertz es un poco incierto. Algo se sabe a través de un artículo publicado en 1902 en la revista *Cadenza*, a partir de una carta escrita por su viuda, en la cual narra una anécdota durante una reunión de amigos. En su narración menciona a *Franz von Suppé* y *Johann Strauss*, de este último no aclara si se trata de Johann Strauss padre o hijo, presumimos que se trata de Johann Strauss II que, si bien era un poco menor que Mertz, ambos tenían amistades en común.

El nexa entre Mertz y Strauss II era el editor Carl Haslinger, sabemos que existía una relación de amistad entre nuestro compositor y Haslinger, Mertz lo pone de

manifiesto en *An Malvina* (Barden-Klänge), en el extremo superior derecho de la partitura dice: *a mon ami Charles Haslinger*. Por otra parte, sabemos que tuvo algún tipo de relación con el discípulo de Mozart *Johann Nepomuk Humel*, el cual le organizó uno de sus primeros conciertos en Pressburg en 1834.

También es plausible suponer que Mertz pudo haber tenido algún tipo de contacto con Félix Mendelssohn. En la biografía de Caspar, se registra que tuvo programado un concierto en el Gewandhaus a finales de 1842, el cual tuvo que posponer debido a problemas de salud. Es relevante mencionar que Mendelssohn ocupó el cargo de director musical del teatro desde 1835 hasta 1847. Sin embargo, no podemos afirmar con certeza que existiera una relación de amistad entre ambos músicos.

3. Guitarra decimonónica

3.1. La guitarra, contexto social del siglo XIX

A principios del siglo XIX, la guitarra contaba con varios virtuosos entre sus seguidores, y uno de los más destacados fue Niccolò Paganini. Según Fernández (2022), el renombrado maestro del violín nunca se presentó en público con una guitarra, pero se tiene conocimiento de que viajaba con una y que compuso numerosas obras, incluyendo sonatas, Ghiribizzi, sonatas para violín y guitarra, así como cuartetos con guitarra. En cuanto a los compositores, quizás el más influyente de todos ellos fue Fernando Sor, reconocido por la calidad de sus composiciones musicales.

A pesar de la popularidad del instrumento dentro de la sociedad, debido a su portabilidad y bajo costo, no contaba con una buena reputación entre la mayoría de los músicos, ni era tenida en cuenta por los grandes compositores de la época. A excepción de los compositores de la primera etapa de la restauración (1814-1830) como fue *Carl María von Weber* que dejó una colección de lieder para voz y guitarra originales Op.25 y su “*divertimento assai facile*” Op.38 para guitarra y piano. Por otra parte, el vínculo de Schubert con la guitarra está bien documentado en todas sus biografías, incluso en la iconografía de la época que lo muestra a Schubert tocando la guitarra en una reunión de amigos, el trio Op.21 flauta, viola y guitarra de *Wenzeslaus Thomas Matiegka* cuenta con una versión que incorpora una parte para violonchelo escrita por Schubert.

Si bien, el material editado a principios de siglo es numeroso, la calidad es poco menos que dudosa debido a los criterios de edición. Makaroff cuenta en sus memorias como los dueños de las casas editoriales solicitaban a los guitarristas-compositores que simplificaran sus obras para que los músicos amateurs pudieran ejecutarlas, y así poder vender más ejemplares. Por otro lado, las ediciones didácticas, dice Fernández (2022), denominadas métodos, tratados o escuela eran bien pagos por los editores dadas las numerosas ventas que reportaban. El Método para guitarra Op.1 de Mauro Giuliani, costó al editor la misma cifra que la 9na Sinfonía de Beethoven. La gran mayoría de los guitarristas compositores de esta primera mitad del siglo XIX escribió y editó al menos un método para la guitarra. Dentro de este contexto, músicos como Coste, Legnani,

Regondi y Mertz entre otros, vivían de dar clases, de la venta de sus obras y conciertos, siempre y cuando el clima político y social lo permitiera.

3.2. Mertz y la guitarra *Terzina*

La guitarra *Terzina*, es un instrumento de menores dimensiones que la guitarra romántica, propia del siglo XIX. Por lo tanto, es bastante más pequeña que una guitarra contemporánea, cuenta con un largo de tiro (distancia del puente a la cabeza) aproximado de 56cm, una guitarra clásica actual oscila en torno a los 65cm, según el luthier. Varios musicólogos especialistas investigaron sobre este instrumento, pero solamente el ruso Matanya Orphee (1978) se animó a decir: “aún no sabemos nada de la guitarra *terzina*”. Excepto por sus dimensiones y su afinación, (una tercera menor más alta que la guitarra normal: sol, re, si bemol, fa, do y sol de primera a sexta cuerda), no se tienen mayores precisiones.

Se presume que la guitarra *Terzina* fue popular en la Viena de comienzos del siglo XIX y que, por sus propiedades acústicas, se adaptaba muy bien al repertorio camarístico. Prueba de esto, previo a las obras de Mertz, podemos encontrar varias obras de cámara compuestas por Mauro Giuliani, como son los quintetos Op.101, 102 y 103, incluyendo el Concierto Op.70 para *Terzina* y orquesta. Sin embargo, Makaroff en sus memorias, menciona con cierto desdén a dicho instrumento, dejándola fuera del concurso de constructores que organizó en 1856.

Mertz, no era ajeno a la práctica que se encontraba de moda en la capital musical. Todos sus dúos de guitarra y las obras para guitarra y piano incluyen a la guitarra *Terzina*, o en su reemplazo se puede colocar un *capotraste* en la tercera posición de una guitarra con afinación normal. Una cuestión para tener presente a la hora de tocar este repertorio con *capotraste*, es el registro. La obra no debe de exceder la nota sol en la región sobre aguda del diapasón, ya que de ser así no podría ejecutarse porque excede el registro, tal y como sucede en el concierto Op.70 del italiano Giuliani.

Es muy poca la información biográfica sobre Josef K. Mertz y sus guitarras. Makaroff en sus memorias cuenta que Mertz tocaba varios instrumentos, entre ellos guitarras de ocho y diez cuerdas, pero no se menciona a la pequeña *Terzina*. Sin embargo, los dúos por él escritos para esta guitarra y piano, los presentó en concierto junto a su mujer. Stempnik nos dice al respecto:

No puede probarse de forma inequívoca que Caspar Mertz poseía una guitarra *Terzina*. Al menos, es probable, ya que sin duda era consciente de las insuficiencias del encordado de tripa más fino o del *capotraste*. Según las notas de Josephine, no utilizaba ciertamente la guitarra de diez cuerdas para tocar a dúo: Llevó dos guitarras y algunos atados de cuerdas de tripa a los conciertos de Salzburgo en 1855. (Stempnik, 1990, p. 173)

4. Biedermeier

El Biedermeier se puede definir como un estilo artístico burgués que floreció en Alemania y Austria durante el período de la Restauración, que abarcó desde 1815 hasta 1848. Es importante destacar que este período presencié el auge del Romanticismo, especialmente en la música, y la tercera oleada del Romanticismo en la literatura. Sin lugar a duda, esta época se caracteriza por la creación de obras significativas dentro de este influyente movimiento, que coexistió y tuvo puntos de contacto con el Biedermeier. Sin embargo, ciertas formas de expresión artística, como la arquitectura, el mobiliario, las artes plásticas y la moda, ejercieron una influencia considerable, que en algunos casos superó la del Romanticismo en sí mismo.

El término Biedermeier inicialmente designaba al sobrio estilo del mobiliario y las artes decorativas característicos de esa época y lugar. Posteriormente, el término fue aplicado a ciertas producciones pictóricas, literarias y musicales del mismo período, que se caracterizaban por su amabilidad y delicadeza, así como por representar aspectos hogareños y de la vida cotidiana en su temática. El estilo creció durante un período de empobrecimiento económico que abarcó desde 1825 hasta 1835.

Según Leonello (1930) el término Biedermeier fue acuñado por los escritores Ludwig Eichrodt y Adolf Kussmaul, se lo puede encontrar en algunas poesías de carácter satírico publicadas por un diario de Múnich en 1855. En la misma época, el semanario humorístico "*Fliegende Blätter*" publicaba textos satíricos y extravagantes firmados por un personaje ficticio, un maestro de escuela de la región de Suabia llamado Gottlieb Biedermeier. Gottlieb era una personificación despreciativa de la burguesía conservadora y "apolítica" por parte de los liberales de la Revolución del marzo alemán. Roetzer y Sigúan (1990) nos muestran la poesía de 1847 perteneciente a Ludwig Pfau en la que describe en modo caricaturizado a "Herr Biedermerier":

Mira, allí pasean el señor Biedermeier
y su mujer, con el hijo en brazos;
andan suavemente como pisando huevos,
su dicho preferido: "Ni caliente ni frío".

Es un burgués muy venerado
que habla espiritualmente y aspira a lo terreno,
vive en aquella casa hermosa
y -como usurero presta su dinero.
Vota moderado en las elecciones
ya que abomina de cualquier disputa;
aunque no es amigo de pagar impuestos
honra mucho la autoridad.

Llamado al ayuntamiento o administración,
se quita el sombrero ya en la escalera;
pero después marcha orgulloso a su casa
y -como usurero presta su dinero.

Faltar el domingo a la iglesia
eso sería contra el deber del cristiano;
allí busca consuelo para su alma
y dormita mientras habla el cura.

Esto le lleva felizmente hasta la bendición,
que el muy bravo recibe piadosamente.
Marcha muy edificado a su casa
y -como usurero presta su dinero.

Herr Biedermeier" (1847), de Ludwig Pfau (Roetzer y Siguán 1990, 224)

El adjetivo *bieder* (“probo”), era sinónimo de íntegro u honrado, en la época se lo utilizó como una crítica a la burguesía apolítica. Desde la óptica de la historia del arte, el término Biedermeier describe, sobre todo, la cultura y el estilo de vida de la sociedad burguesa de la primera mitad del siglo XIX.

Tal estilo de vida, desde el punto de vista cultural, se representa en la típica imagen del hogar burgués con un piano en el centro de la sala como parte indispensable para una velada musical-cultural (como por ejemplo las Schubertiadas). Las veladas perpetuaron los intereses culturales, los cuales se reflejaban en los libros, la escritura, la

danza, la música y la lectura de poesías, junto a temas de las artes plásticas como son los retratos, los paisajes y acontecimientos históricos.

La expresión Biedermeier representa la decepción que sentía un sector de la sociedad burguesa por parte de la política de su época, lo que lleva a la auto exclusión de la colaboración responsable en el Estado, recluyéndose en la cotidianidad privada de la familia. Es un retiro resignado de la actividad política, compensado por una nueva cultura familiar, centrándose en las actividades económicas y en los valores tradicionales de la moral y buenas costumbres de la época.

4.1. Mobiliario

Los muebles de la época Biedermeier derivan esencialmente de los estilos *Empire* y *Directoire*. Si bien, en su peor época, podemos ver algunos mobiliarios de formas regordetas y un poco grotescas, a menudo presentan una notable simplicidad, sofisticación y funcionalidad. Estilísticamente, los muebles Biedermeier suavizaron la rigidez del estilo *Empire* y agregaron peso al *Directoire*.

Mientras que el estilo *Empire* era grandioso y generalmente de maderas oscuras con monturas de ormolú⁸, los muebles Biedermeier se identifican más estrechamente con el estilo *Directoire*. Por lo general, los muebles estaban contruidos en maderas nativas claras y se evitó el uso de ornamentación metálica. Las superficies se modularon con vetas naturales, nudos o detalles en ébano para el contraste, ocasionalmente se usaban incrustaciones.

Una característica de identificación de los muebles Biedermeier es su apariencia geométrica extremadamente sobria. Algunos muebles asumieron nuevos roles; por ejemplo, la *table à milieu*, en lugar de un centro aislado, se convirtió en la mesa familiar, alrededor de la cual se colocaban sillas para las actividades nocturnas.

Ver Anexo 2 imágenes 1-3.

⁸ Ormolú: se refiere a la aplicación a un objeto de bronce de una amalgama de oro finamente molido. Los franceses denominan esta técnica «bronze doré», en español bronce dorado.

4.2. Arquitectura

La arquitectura Biedermeier tiene como característica principal la simpleza y la elegancia. Uno de los edificios más refinados del estilo Biedermeier que aún está en pie es el *Stadttempel* ("templo de la ciudad", sinagoga de Viena). El Biedermeier fue de gran influencia en el *Jugendstil* o *Art Nouveau*, la Escuela de la Bauhaus y en otros movimientos artísticos del siglo XX. Personalidades destacadas del movimiento fueron Elisabeth Von Baczko y Karl Ehn.

Ver anexo 2 imágenes 4-5.

4.3. Artes plásticas

Las artes plásticas de la época Biedermeier, según la Enciclopedia Británica, se caracteriza por una marcada inclinación hacia el realismo y la representación de la vida desde la óptica del gozo y la paz "*Gemütlichkeit*"⁹. Haciendo foco en su centro de máximo apogeo, la capital del imperio austríaco y sus puntos de expansión por Alemania. Son característicos del Biedermeier los retratos y las escenas con figuras de animales y humanas, en conexión con paisajes y en situaciones características para manifestar la naturaleza como un todo viviente.

La técnica pictórica es del tipo clásico, los materiales utilizados con más frecuencia son: óleo, acuarela, aguafuerte, litografía y la talla de madera. El objetivo era lograr el realismo, el cual se lo utilizaba como un recurso testimonial, no solo del pasado, sino del presente. Esto formó una unidad estética que se manifestó principalmente en el retrato. Algunos exponentes fueron: Friedrich von Amerling, Ferdinand Georg Waldmüller, Friedrich Gauermann, Peter Fendi y Josef Danhauser.

Gran parte de la producción de este estilo se encuentra en: el Museo Albertina de Viena, la Galería Belvedere en el Palacio Belvedere, el Museo de Historia del Arte de Viena y en las colecciones del Príncipe de Liechtenstein en Vaduz.

Ver anexo 2 imágenes 6-11.

⁹ Comodidad, intimidad.

4.4. Literatura

En la historia literaria se introdujo el término inicialmente como denominación genérica para la época, más tarde se limitó a las corrientes más conservadoras de la burguesía. Durante este periodo, las publicaciones sufrieron estrictos controles, de modo tal que fueron los géneros como los almanaques literarios, la novela corta, los relatos en verso, la *Dorfgeschichte* (“historia lugareña”), la balada y el cuento, los llamados *Unterhaltungsliteratur* (“literatura amena”), los que prosperaron, considerados géneros menores por la academia. La literatura del Biedermeier se caracteriza por ser costumbrista y describir los cambios que se van produciendo como consecuencia de la industrialización y el éxodo del campo a la ciudad. Es un espejo de la temprana época de la Restauración, en su estructura y forma externa recuerda aún la novela de formación clásica y romántica.

Los escritores más representativos de este estilo son: Eduard Mörike, Friedrich Rückert, Karl Leberecht Immermann y Annette von Droste-Hülshoff (Alemania), Franz Grillparzer y Adalbert Stifter (Austria) y Jeremias Gotthelf (Suiza).

4.5. Música

La caracterización del Biedermeier musical no es una tarea sencilla, sobre todo si se busca evitar simplismos, no incurrir en yerros ni ser injustos con la historia. Dahlhaus (1974) en su escrito sobre Romanticismo y Biedermeier nos dice:

El problema Biedermeier aparece en la historia de la ciencia como el reverso del problema romanticismo, expresando la situación embarazosa en la que incurre el historiador musical cuando caracteriza al periodo de la restauración en sentido histórico musical como la época del romanticismo. A pesar de esto, Gustav Becking postula que en realidad Weber, Schubert, Schumann y Mendelsohn fueron románticos en el sentido pleno de la palabra. Pero, en el verdadero sentido histórico-cultural, la época no fue dominada primordialmente por los románticos. (Dahlhaus, 1974, p. 4)

Es posible mencionar algunos rasgos característicos del Biedermeier musical que lo presentan como una contracara del romanticismo musical. Es necesario tener presente que tales características se encuentran en una relación directa con las instituciones y concepciones musicales imperantes de la época.

En primer lugar, podemos mencionar la estructura fraseológica, la cual es más regular que la del romanticismo y más esquemática que la del clasicismo. Se puede ver una tendencia hacia la regularidad sintáctica, tanto en variaciones y piezas breves como en *singspiele* y canciones de tono popular, en los que la simplicidad es un rasgo inherente al género. Esta regularidad se observa también en sinfonías y oratorios, en los géneros que representan el estilo “elevado”, en los cuales se emplea una sintaxis musical característica del género “mediano” o “inferior”.

En segundo lugar, podemos decir que los procesos armónicos de la macroestructura formal se caracterizan por un recorrido tonal bastante sencillo, sólo se aventuran a desviarse de las tonalidades vecinas a la tónica en algunos giros ocasionales.

Para la generación Biedermeier, la historia musical y la historia política pueden ser comprendidas como un retroceso hacia el pasado más heroico. La retórica de Beethoven implica vivir en el presente y afirmar un modelo para el futuro. Casi nunca se especula que los argumentos musicales de la música Biedermeier tiendan a algo semejante. Mas bien parecen mirar hacia el pasado: ya sea que esté definido políticamente (las proclamas emancipatorias de 1789 y la era napoleónica) o musicalmente (Beethoven).

De esta forma, podemos ver como un compositor podía permanecer dentro de los límites preestablecidos por las tradiciones relativas a los géneros, modelos formales y técnicas, buscando al mismo tiempo ideas que permitieran una originalidad en lo concreto, sin que se dijera nada nuevo. Esto se debe a que los compositores se sintieron, ante todo, atraídos por la obra de Mozart, de cuya figura buscaban ser una línea de sucesión.

Por otra parte, el Biedermeier y el romanticismo no se excluían mutuamente, Niemann (1913) calificó a los representantes del Biedermeier musical como románticos secundarios o postrománticos. Moser (1928) sobre Spohr, habla de actitud Biedermeier por un lado y por otro de música de cámara romántica. Sin embargo, es por esta

ambivalencia, que el historiador musical cuando caracteriza al periodo de la restauración en sentido histórico musical, lo hace como la época del romanticismo.

Otro rasgo que diferencia al Biedermeier del romanticismo musical es su moderación filosófica, Dahlhaus cuando habla sobre la idea de la música absoluta y su relación con la moral nos dice:

Difícilmente puede hablarse de un paradigma estético musical de “toda” la época burguesa. La estética musical originaria de la “moderna sociedad burguesa”, tal y como se constituyó en el siglo XVIII en Alemania, es opuesta a la idea de la música absoluta, cuyo carácter social no puede reducirse a una fórmula sencilla.

En una época en que la burguesía concebía el arte -primordialmente la literatura, pero de modo secundario también la música- como un medio de comunicación sobre problemas de moral (es decir, de la convivencia social de los humanos). (Dahlhaus, 1999, pp. 7-8)

Dadas las ideas recién mencionadas y en contraposición a ellas, podemos afirmar que la música del periodo Biedermeier está estrechamente vinculada con la concepción moral de la burguesía de esa época. Otro aspecto distintivo en comparación con el romanticismo musical es su inclinación hacia la moderación filosófica.

Sobre la sociedad musical burguesa Dahlhaus (1974) nos dice:

...sólo durante el Biedermeier tuvo un papel relevante dentro de la historia de la música: en primer lugar, dentro de la composición, como destinataria de importantes obras musicales (oratorios de Spohr y Mendelssohn). En segundo lugar, en la historia social, como impulsora de una cultura musical de categoría que pudiera competir con los teatros de la corte. En tercer lugar, en el ámbito de la historia cultural, como expresión institucional de tendencias dominantes de la época. (Dahlhaus, 1999, p. 12)

La sociedad musical exhibía un notable interés por la interacción social, un propósito educativo y cierta ostentación burguesa. La vida social que se entrelazaba con la música también dejaba su huella en esta última. El programa mixto de concierto revela la convivencia de movimientos sinfónicos, fragmentos operísticos y piezas dramáticas o de virtuosismo para solistas, lo que demuestra que aún no se había establecido una distinción clara entre la función cultural y la de entretenimiento.

Era característico del Biedermeier la cercanía de los compositores hacia las instituciones musicales, lo que signó la técnica compositiva junto a una falta de ambición estético-musical. Puede llamarse Biedermeier musical a las obras compuestas en una relación conectiva tanto interna como externa con instituciones como las *Liedertafel*¹⁰, las academias de canto y los festivales musicales.

“el Biedermeier musical es un estilo con derecho estético propio, que no debe ser juzgado con criterios románticos” Horst Heussner (1959).

4.6. La música de Mertz entre romanticismo y Biedermeier

Al analizar la trayectoria musical de Mertz, que abarca su educación, su participación en centros culturales, la posición de la guitarra en el siglo XIX y los elementos estéticos y de estilo de vida Biedermeier, podemos percibirlo como un artista que forjó su obra dentro de estos contextos íntimos. Sus composiciones eran breves y reflejaban la misma moderación sonora que encarnaba la guitarra, en contraste con la noción de virtuosismo ligado al canto, violín o piano y sus resonancias estridentes. La esfera de influencia de Mertz, estaba estrechamente vinculada con la sociedad burguesa y su carácter íntimo característico de la era de la restauración. Como señala Stempnik (1990), su corpus de obras representaba un género de piezas orientadas hacia este tipo de audiencia.

A través del análisis que emprenderemos a continuación de su obra para dos guitarras (Nänien Trauerlieder), también observaremos cómo la relación con elementos románticos derivados de la literatura de los grandes escritores del primer romanticismo y la conexión con los destacados creadores románticos, vinculan a Mertz con este movimiento. No debemos dejar de considerar la noción planteada por Dahlhaus (1978)

¹⁰ Sociedad coral.

en su artículo "Romanticismo y Biedermeier", que sostiene que ni siquiera Schumann, Schubert y mucho menos Mendelssohn se mantuvieron ajenos a la influencia del Biedermeier, a pesar de ser románticos consumados.

4.7. Romanticismo y su impronta

La estética romántica contemporánea al Biedermeier se distinguió por el énfasis en la subjetividad del artista, priorizándola por sobre el gusto del público. Entre sus características se destaca una mayor presencia del sentimiento en comparación con la razón, así como una inclinación hacia lo que escapa a la realidad, propia de una época políticamente opresiva, donde los artistas buscaban refugio en mundos fantásticos distantes. En ocasiones, la muerte se presenta como uno de esos mundos; una sensación de que no solo el pasado fue mejor, sino también un anhelo frente a lo inalcanzable de los deseos terrenales. El suicidio y la muerte se vuelven elementos distintivos de la poesía romántica, como se sugirió por primera vez en "Werther" de Goethe.

Otros elementos románticos, que tienen que ver con nuestra obra, es el recupero del pasado, en este sentido Nänie es el recupero de un antiguo tipo de poesía fúnebre. Siendo lo fúnebre un elemento crucial del romanticismo, siendo este evocado permanentemente por todas las óperas serias que terminaban trágicamente a la manera de *Lucia di Lammermoor* o *la Favorita* con la muerte de los protagonistas, o en las canciones románticas de Goethe, Heine y su escuela.

Sobre la expresión romántica Formaro (2009) nos dice que las características del lenguaje musical romántico son la cantabilidad liederística u operística, la rítmica obsesiva, las armonías de color, el pensamiento epigramático, lo cual se plasma en música en gestos de ritmos característicos y melodías de muy largo aliento marcando la exaltación del sentimiento y sobre todo marcando la fuente de inspiración extra musical y el punto de avance hacia el final.

5. Nänien Trauerlieder

Nänien Trauerlieder (*Lamentos Fúnebres*) de Mertz son, en palabras de Wynberg (1985), su dúo más atractivo e interesante. Parte de las obras de Mertz no fueron editadas durante su vida, en cierta forma debido a los cambios que los editores le solicitaban que hiciera para “hacerlas más accesibles” al guitarrista diletante. Sin embargo, como cuenta Makaroff en sus memorias, vendió algunas de manera manuscrita. Por tal motivo, nos llegan hoy en dicho formato una cantidad de obras del compositor. Los lamentos fueron encontrados en la colección Boije, se halló también, una copia en la *Royal Danish Librarys Riskel* (posiblemente se trate de una copia del manuscrito hallado en Boije).

Escritos para guitarra *Terzina* y guitarra normal, lo lamentos fueron dedicados a su amigo Jos, como se puede leer al pie de la portada: “...und und seinem innigst geliebten Freunde Jos: Floderer”¹¹. Josef, contemporáneo a Mertz, se asentó en Brno (actual Checoslovaquia), y era viticultor de profesión.

Stempnik (1990) nos dice que Mertz ha desarrollado su propio estilo de forma aún más impresionante, por ser más personal, en las obras que no pensaba publicar ni, al parecer, interpretar en público, como son los dúos para guitarra. La expresión íntima y la instrumentación de sonido delicado y transparente de dos guitarras, afinadas de manera distinta, una en afinación superior y otra en afinación estándar, se complementan de manera ideal.

No está claro por qué los dúos no fueron publicados, si es que en aquella época no existía un mercado interesado en los dúos de guitarra, especialmente para guitarra *terzina* y guitarra normal como instrumentación, o si Mertz no quiso publicarlos deliberadamente.

Hasta donde se tiene conocimiento, Mertz no llegó a interpretar sus dúos en público junto a otro guitarrista. No obstante, se presentaron ocasiones en las que pudo haberlo hecho, como por ejemplo con su alumno Johann Dubez, un guitarrista de nivel avanzado que ya había realizado su primer concierto en 1847. Casi nada se sabe sobre la integración de Mertz en la vida musical vienesa; por lo tanto, nada se puede decir sobre

¹¹ "...y su querido amigo Jos: Floderer".

la naturaleza de sus contactos con músicos de su especialidad. Al fin y al cabo, dice Stempnik (1990), parece que hubo escasez de guitarristas profesionales después de 1845, el único virtuoso del instrumento vienés mencionado en las revistas musicales era Johann Decker-Schenk. Leonhard Schulz, nacido en Viena en 1814, cuyas obras al menos conocía Mertz, emigró a Inglaterra en 1830. Otro guitarrista mencionado varias veces fue Eduard Pique, natural de Praga, sin embargo, se dice que vivía en París y sólo visitó Austria en giras de conciertos.

Por lo tanto, es muy posible pensar que Mertz no formó un dúo profesional por falta de guitarristas adecuados. Sin embargo, esto no excluye que hiciera música de cámara en privado y durante las clases que impartía. Como es de suponer, Mertz también instruía a sus alumnos en la práctica de la lectura a primera vista, y bien podría haber compuesto algunos dúos con este fin.

Sobre el motivo de la composición de las piezas y la fecha, Stempnik dice:

Es evidente que la composición de las tres “Nänien” tiene una ocasión: la pieza central, “Ich denke Dein”, está fechada el “28 mayo 1850”; probablemente se trata de una fecha significativa que Mertz quiso conmemorar con el título. Por otra parte, se puede descartar que se refiriera a la fecha de composición, ya que en ese caso la habría colocado en la portada o al final del ciclo.

La conexión cíclica de las tres composiciones se basa principalmente en la idea común del lamento, pero no en vínculos motivacionales. Las tonalidades de las canciones se encuentran a distancia de segunda, con las piezas de los extremos en modo menor: do menor, do mayor, re menor. Mertz crea así un contraste deliberado: la composición de las piezas no es aleatoria. También hay un paralelismo en la forma canción (A-B-A) en la que se basan las tres obras. (Stempnik 1990, p. 269)

El título de la obra hace referencia al significado del término "*nenia*" como un lamento antiguo y una canción fúnebre, siendo estos elementos presentes en la composición de piezas para piano y, sobre todo, en el lied del primer romanticismo. La

intimidad que surge de estos modelos y el sentimiento melancólico que evocan, en términos generales, justifican la elección de este título, lo que conlleva una amplia gama de posibles interpretaciones. En el presente capítulo, desarrollaremos este rico conjunto de interpretaciones.

5.1 Sobre el título Nänien

Según el diccionario Wortbedeutung (2023) Nänien es el plural de la palabra alemana Nänie, la cual proviene del latín Nenia, Nenia Dea o, con menos frecuencia, Naenia. Este término ha tenido, como indica *A Latin Dictionary* (2023), más de una acepción. La palabra *nenia*, significa “canto fúnebre”, además se la relaciona con una antigua diosa Romana funeraria que se creía que cuidaba de aquellos que vivían sus últimos días, también podía referirse a una canción infantil, o incluso a un conjuro mágico. Por otra parte, durante el siglo XIX fue un tema que motivó la escritura de música y poesía.

5.1.1. Diosa del lamento fúnebre romano

Seyffert (1894) explica que el culto a la diosa *Nenia Dea*, dentro de la mitología romana, es extremadamente antiguo, su templo estaba ubicado fuera de la Porta Viminalis. La ubicación del santuario, fuera del centro de la antigua Roma, sugiere que no era miembro del grupo original de deidades romanas. Otra hipótesis al respecto es que su santuario se encontraba más allá de las puertas de la ciudad vieja, como era costumbre para todas las deidades asociadas con la muerte o el morir.

El polígrafo Marcus Terentius Varro¹² pensó en *Nenia Dea* como una personificación de la fuerza protectora del lamento fúnebre. Según una de las primeras etimologías romanas de la palabra *nenia*, definida como *nenia finis*. Varro situaba a la *Naenia Dea* en una posición polar con respecto a la deidad *Janus*, ya que este era el dios de los comienzos, por lo cual se cree que esto motivó uno de sus orígenes etimológicos antiguos, definiéndola como *nenia finis*.

¹² Marco Terencio Varrón (en latín: Marcus Terentius Varro; Rieti, 116-27 a. C.) fue un caballero romano, polígrafo, militar y funcionario romano.

5.1.2. Lamento fúnebre

En el funeral romano, explica Dutsch (2008), se encontraban dos tipos de discursos. Uno de ellos, la *laudatio funebris*, era un discurso en conmemoración de los miembros de clase alta, la cual era dominio de los familiares varones del difunto. El otro discurso, llamado *nenia*, era un canto que se le confiaba a mujeres profesionales. Sobre la *laudatio funebris* es bastante la documentación disponible que da cuenta de sus características, sin embargo, de la *nenia* poco se sabe. No se dispone de ninguna escritura de un auténtico lamento cantado en un funeral romano y las pruebas que se tienen son desconcertantes.

La *nenia* se ubicaba en una elaborada secuencia de ritos que acompañaba la última transición, de la vida a la muerte. Se puede argumentar que los romanos conceptualizaban la muerte física solo como la fase inicial de una transformación mayor, ya que la persona fallecida seguía siendo miembro del clan. El ritual funerario implicaba la delicada tarea de alejar al difunto de los vivos sin antagonizarlo. Era un asunto que debía manejarse con sumo cuidado, los miembros de la comunidad, tanto hombres como mujeres, tenían sus roles particulares que debían desempeñar en el ritual.

Las familias adineradas también contrataban plañideros profesionales, llamados *praeficae*, que no solo dirigían los lamentos rituales, sino que también cantaban la *nenia* con acompañamiento de música de flautas. La música era tan esencial para la ejecución del canto fúnebre que Ovidio pudo afirmar que, durante un exilio legendario de flautistas de Roma, “ninguna *nenia* condujo a lo muertos recientes en su último viaje”, destacando así la importancia de la música e insinuando al mismo tiempo que tanto la música como el canto fúnebre estaban destinados a tener un efecto en el difunto.

Dutsch (2008) dice que es posible conjeturar que el rol de los ejecutantes del ritual (*praeficae*, músicos e imitadores de muertos) podría haber sido el de atraer a los espíritus de los recién fallecidos mediante canciones y música, incitándolos a abandonar la compañía de los vivos y cruzar al reino de los muertos. El sonido de la *nenia*, que emanaba del lado del féretro que representaba el más allá, habría sido muy adecuado para guiar “a los muertos recientes en su último viaje”.

En relación con las *praeficae*, comenta Servius¹³ en la Eneida (línea 484, libro 9): “Nuestros antepasados llamaban *funerae* a las mujeres relacionada con el funeral, como una madre o una hermana, ya que la *praeficae*, como dijimos anteriormente, se distinguen por el luto, pero no por el dolor”. Podemos decir que el deber de las *praeficae* no era sentir dolor genuino, sino representarlo. Además de los gestos de duelo y la *nenia*, la *praefica* parece haber realizado un panegírico en algunas etapas anteriores.

Al parecer, la *praefica* pudo haber realizado un elogio del difunto en etapas anteriores. Una de las descripciones más antiguas de la *praefica* es un relato que se puede reconstruir a partir de las citas de Nonius que realiza Varro, estas insinúan que el significado del nombre *praefica*, ha sufrido cambios en el pasado reciente. Según esas descripciones, una mujer de exquisita voz “alababa” al difunto antes de cantar la *nenia* con acompañamiento tanto de flauta como de instrumento de cuerda (*fides*). En épocas anteriores, a esta cantante de alabanzas y lamentos se la habría llamado *praefica*, posteriormente este nombre se utilizó para todos los dolientes contratados.

De esto se puede deducir que las alabanzas y las *nenias* eran dos momentos diferentes del ritual. Mientras que el elogio se cantaba frente a la casa del difunto, la *nenia* pertenecía al cortejo fúnebre y era el último elemento del ritual funerario.

5.1.3. *Neniae* infantil

El único extracto de una *nenia* auténtica, según Dutsch (2008), que nos ha llegado es un fragmento de un poema infantil “Rex eris... si recte facies”¹⁴. Este verso fue recitado por generaciones de Curii y Camilli¹⁵, podemos suponer que procedía de una *nenia puerorum*, de considerable antigüedad. Esta rima latina aparentemente pertenecía a ese momento de suspenso al final de un juego justo antes de que se

¹³ Servius Honoratus fue un gramático latino de finales del siglo IV, con la reputación en su época de ser el hombre más instruido de su generación en Italia. Fue el autor de un libro de comentarios sobre Virgilio: *In tria Virgilio Opera Expositio* (Exposición de tres obras de Virgilio), publicado en 1471 por Bernardo Cennini (1414-1498) y que fue el primer manuscrito impreso en Florencia.

¹⁴ Tú serás el gobernante... si sigues las reglas.

¹⁵ Curii y Camilli fueron defensores de la antigua Roma. El término “Curii” probablemente se refiere a la Gens Curia, una antigua familia patricia en Roma, mientras que “Camilli” probablemente se refiere a los Camillii, otra familia patricia. También hay referencias a estos nombres en la poesía y la literatura antiguas que representan bodas entre personas del mismo sexo celebradas en la antigua Roma.

anunciaran los resultados. Además, Porphyrius Tyrius¹⁶ da a entender que la misma *nenia* todavía se cantaba en su época y cita la segunda mitad de este verso, dándonos una muestra de los rasgos estilísticos de una *nenia* fuera del contexto funerario: “Rex erit qui recte faciet, qui non faciet, non erti”.

Gobernante será – quien actúe según la regla,

Quien no actúe – no será.

Esta *nenia* infantil, explica Dutsch (2008), revela una estructura quiástica¹⁷ y altamente repetitiva. Todas las palabras se usan dos veces, con la excepción de *Rex* y *recte*, que se encuentran conectadas a través de la raíz *reg-*. Dos líneas de dos cláusulas cada una, expresadas en palabras repetidas, forman un texto modelado, aún más de lo que hemos podido conjeturar para una *nenia* funeraria. Este lenguaje altamente repetitivo está, además, inscrito en un patrón gramatical compuesto por dos condicionales, propios de las respuestas oraculares y las fórmulas mágicas.

5.1.4. Relación entre el principio y el fin

Podemos mencionar otra relación de la *nenia* que se da entre el ritual funerario y el nacimiento. Esto se debe, explica Dutsch (2008), a que ciertos rituales de las exequias romanas reflejaban los rituales que rodeaban al nacimiento. Las plañideras, además de la ofrenda de sangre y lágrimas, habrían ofrecido, al exponer y golpear sus pechos, “la leche”. Servius dice que las sombras de los muertos se alimentan de sangre y leche, con lo cual, los pechos golpeados suministraban esta última. Las sombras satisfacen su apetito con sangre y leche, por tal motivo, las mujeres que acompañaban a los muertos golpeaban los pechos para extraer la leche materna. A raíz de esto, no es sorprendente que el canto de las *praeficae* romanas que conducían a los muertos en su viaje final llevase el mismo nombre que una canción infantil.

¹⁶ Porphyrius Tyrius: Batanea de Siria o Tiro (c. 232 – Roma 304 d. C.) fue un filósofo neoplatónico sirio y discípulo de Plotino. Se encargó de la sistematización y publicación de la obra de Plotino *Enéadas* y su biografía, *Vida de Plotino*.

¹⁷ Estructura quiástica es una figura literaria que se basa en la repetición de una estructura sintáctica cruzada. Se trata de una técnica de composición que se utiliza para enfatizar ideas, contrastar conceptos o dar unidad al discurso.

5.1.5. Algunas conclusiones sobre la *nenia* romana

La *nenia* funeraria parece haber sido un subgénero de un discurso particular utilizado en otros tipos de representaciones sociales que implicaban el cruce de fronteras. El canto fúnebre, como vimos en Dutsch (2008), era interpretado por mujeres que cuidaban de los muertos, figuras liminales de enfermeras o comadronas que les ayudaban en su transición al otro lado. El canto de los muertos se asociaba a la ruptura de barreras, en el caso de la *nenia*, la barrera entre la vida y la muerte. Las mujeres de la arboleda de Libitina parecen haber tenido la misión de ayudar a efectuar la ruptura entre los miembros vivos del clan y su pariente recientemente fallecido. De hecho, los ecos literarios que se conservan de la *nenia* sugieren que se necesitaba un lenguaje peculiar y muy modelado, basado en la estética de la repetición, para propiciar tal pasaje.

5.1.6. El siglo XIX

La *nenia* decimonónica pareciera diferir considerablemente con la antigua tradición romana. Si bien, no perdió su relación intrínseca con lo fúnebre, esta se convirtió en una suerte de musa inspiradora, sobre la cuál poetas y músicos canalizaron su creatividad. Tal es el caso de los poetas Ludwig Bechstein y Friedrich (von) Schiller, los cuales escribieron textos a los que llamaron *Nänie* o que fueron denominados de esa forma por su temática.

En el texto de Schiller, que dejamos a continuación, se puede observar una desviación sobre el origen de la *nenia*, ya que en la poesía se hace alusión a las deidades de la antigua Grecia y hemos visto en párrafos anteriores que el origen es romano.

Nänie (Johann Christoph Friedrich (von) Schiller 1799)

Auch das Schöne muss sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, riefer zurück sein Geschenk.
Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.
Nicht errettet der göttliche Held die unsterbliche Mutter,

Wenn er, am skäischen Thor fallend, sein Schicksal erfüllt.
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Nänie

¡También lo hermoso debe morir! Lo que conquista a hombres y dioses,
no conmueve el pecho de bronce del Zeus estigio.
Solo una vez el amor ablandó el corazón del señor de las sombras,
y aún en el umbral, severo, llamó de vueltas su regalo.
Afrodita no cura las heridas del encantador jovencito,
que el jabalí cruel le hizo en el cuerpo delicado.
El héroe divino no salva a la madre inmortal,
cuando, cayendo en la puerta de los sátiros, cumple su destino.
Pero ella emerge del mar con todas las hijas de Nereo,
y comienza el lamento por el hijo glorificado.
¡Mira! Lloran los dioses, lloran todas las diosas,
porque lo bello pasa, porque lo perfecto, muere.
Ser un canto fúnebre en los labios amados es glorioso,
porque lo común desciende al Hades sin sonido.

La poesía escrita por Ludwig Bechstein, que también hace referencia a la muerte, es totalmente diferente a la de Schiller, tanto en su estructura como su destinatario. Sin embargo, este texto parece tener mucho más que ver con una *nenia* romana, que alaba al ser al que está dedicado.

Unter den rothen Blumen (Ludwig Bechstein)

Unter den rothen Blumen,
Schlummere, mein Vögelein!
Unter den rothen Blumen,

Grab' ich dich traurig ein.
Hast mir so schön gesungen,
Hab' dich so sehr geliebt!
Kehlchen hat ausgeklungen,
O wie mich das betrübt!
Als du noch sangst, hatte Rosen
Blühend der Mai geweckt.
Aber nun mit Zeitlosen
Hab' ich dich zugedeckt!

El entierro del Petirrojo – Nänie (Ludwig Bechstein)

Bajo las flores rojas,
duerme, mi pajarito.
Bajo las flores rojas
Tristemente te pongo a descansar.

Cantaste hermosamente para mí,
te amé tanto.
Tu vocecita se ha callado,
¡Ah, qué triste me pone!

Cuando todavía estabas cantando,
mayo, al florecer, había despertado a las rosas.
Pero ahora con el azafrán de los prados
que te he cubierto.

5.1.7. Nänie y la música del siglo XIX

En lo que respecta a la música, la *nenia* no fue ajena a los compositores del periodo. Fueron varios los músicos que tomaron el texto mencionado de Ludwig Bechstein y lo musicalizaron, entre ellos podemos mencionar a:

- Robert Schumann, "Nänie", Op.114 (Drei Lieder für drei Frauenstimmen und Klavier) n°1 (1849), publicado en 1853.

- Karl Heinrich Carsten Reinecke, "Vögeleins Begräbnis", Op.75 (Zehn Kinderlieder) n°4 para voz y piano, publicado en 1860.
- Frédéric Louis Ritter, "Vögeleins Begräbnis", Op.3, Heft 1 n°5 de Kinder-Lieder para voz y piano, publicado en 1867.
- Johanna von Hahn, "Vögleins Begräbnis", n°3 de Zwölf Kinderlieder, para voz y piano, publicada en 1885.
- Karl Gottfried Wilhelm Taubert, "Vögleins Begräbnis", Op.204 n°3 de Klänge aus der Kinderwelt, para voz y piano, publicada en 1892.
- Georg Schumann, "Vögleins Begräbnis", para voz y piano, publicada en 1903 en la colección Im Volkston.

El compositor *Hermann Gustav Goetz* compuso una obra para coro mixto y orquesta llamada *Nenie* Op.10 sobre el poema Friedrich Schiller, la obra fue escrita en 1874 y publicada en 1875. Johannes Brahms, escribió su *Nänie* Op.82 en 1881 utilizando el mismo poema de Schiller. La obra de Brahms, al igual que la de Goetz, es para coro mixto y orquesta, la diferencia entre ambas radica en el orgánico, Brahms incorpora un arpa a su orquesta (posible gesto arcaísta con relación a la lira griega).

De la información hallada hasta aquí sobre la *Nenie* decimonónica, podemos decir que, del total de obras relevadas, todas fueron compuestas con posterioridad a los dúos de Mertz, también debemos destacar que la mayoría están basadas en un texto previamente escrito. A partir de las características encontradas en la *nenia* romana, podemos decir que Mertz solo recoge el espíritu fúnebre de la misma, ya que en su obra no incorpora el texto de alabanza hacia el difunto que llevaría una antigua *nenia* romana.

El espíritu sincrético del siglo XIX, que incorpora las tradiciones de la antigua literatura romana y la exaltación del sentimiento característico del romanticismo, le otorga a Mertz una amplia gama expresiva para explorar el significado de *Nänien*. Significado que los poetas románticos fueron creando al evocar nombres antiguos. Un ejemplo de este tipo de sincretismo se aprecia en la apropiación de términos como "ditirambo", como podemos observar en los "ditirambos" para piano de Jan Vaclav Voříšek¹⁸. Asimismo, encontramos el uso de nombres como "elegía", que, aunque su aplicación puede no respetar la fuente antigua (posiblemente desconocida en la época en

¹⁸ Jan Václav Hugo Voříšek (11 de mayo de 1791, Vamberk, Bohemia - 19 de noviembre de 1825, Viena, Austria), fue un compositor checo, pianista y organista.

que se desarrollaron los estudios historiográficos serios), generan una nueva captación de la afectividad en contraposición al intelectualismo predominante en el siglo XVIII.

5.2. Sobre el título *Trauerlieder*

En la época romántica, el término “*trauerlied*” (canción triste, fúnebre o melancólica) ya estaba ampliamente difundido a partir del uso del adjetivo “*trauer*” en una serie de obras musicales. Por ejemplo, el famoso “*trauervaltz*” Op.9 n°2 de Schubert que se popularizó en Viena en 1822, así como el “*trauergesang*” Op.116 de Mendelssohn de 1845, ambos relacionados con la idea de canción de muerte y melancolía. Además, “*trauer*” es la palabra más utilizada en alemán para referirse a composiciones musicales del tipo marcha fúnebre.

En la germanización del término “*marcia funebre*”, se utilizó el título “*trauermarsch*”, donde la relación con la muerte es más evidente. Un ejemplo es la “*Trauermarsch*” Op.103 de Mendelssohn, compuesta en el momento de las honras fúnebres por la muerte del compositor Norbert Burgmüller en 1836. También encontramos el uso de “*trauermusik*” (música fúnebre) en obras de Schubert, como la pieza “*Eine kleine trauermusik*” D.79 compuesta en 1814 en homenaje a la muerte de su madre.

Una obra emblemática del género es la “*Maurerische Trauermusik*” (Música Para un Funeral Masónico) de 1785, donde Mozart es explícito en el uso del término “*trauer*” en una composición que no es una marcha ni un lied, sino una obra semiprogramática. La diferencia en el uso de “*trauer*” para lo fúnebre en comparación con “*todesgesang*” es sutil, pero podría sugerir, a partir de la obra de Mozart, una apropiación laica de un tipo de lamento que durante mucho tiempo en la cristiandad tuvo una connotación religiosa. Es importante destacar que desde la Edad Media ya existían “*endechas*” y canciones relacionadas con la muerte.

En conclusión, el término “*trauer*” era común dentro del imaginario de finales del clasicismo y el primer romanticismo, y se estandarizó hacia mediados del siglo XIX,

donde encontramos innumerables ejemplos en compositores mencionados, así como en posteriores, como el “*Begräbnisgesang*”¹⁹ Op.13 de Brahms, entre otros.

5.3. Am Grabe der Geliebten

Es el primero de los tres lamentos, la traducción de su título en español podría ser “En la tumba de la amada”, y como subtítulo encontramos la palabra *Elegía*. Es un movimiento con indicación de tiempo *Adagio* y está escrito en compás de 3/4.

Mertz escribe de forma equilibrada la sección A, dándole igualdad de importancia a ambas guitarras, fusionándolas en un solo instrumento. La sección B es completamente diferente, la guitarra Terzina lleva la voz cantante, mientras que la segunda guitarra (guitarra normal) realiza un acompañamiento en octavas con ritmo de tresillo que lleva la indicación *Cloches* (campanas). Por momentos dejará el rol acompañante para hacer breves intervenciones, tal como haría el piano en un lied.

Forma: A-B-A-B'-coda

Tipo²⁰: Se halla el tipo de *Zarabanda*²¹²², correspondiente al estilo alto²³.

¹⁹ Canto fúnebre.

²⁰ Ratner define tipos como: Los tópicos aparecen como piezas completamente elaboradas, es decir, *tipos*, o como figuras y progresiones dentro de una pieza, es decir, *estilos*. La distinción entre tipos y estilos es flexible; Los minuets y las marchas representan tipos completos de composición, pero también proporcionan estilos para otras piezas.

²¹ Latham (2008) define a la zarabanda como una: Danza popular de finales del siglo XVI al XVIII. En su forma instrumental aparece como uno de los movimientos principales de la suite barroca, por lo general a continuación de la courante. Igual que la chaconne, es una danza originaria de América Latina (donde era una danza cantada con acompañamiento de castañuelas y guitarras) que llegó a España en el siglo XVI. En este periodo la danza era rápida y viva, en compás alternado de 3/4 y 6/8 y tenía reputación de danza lasciva. A comienzos del siglo XVII la danza llegó a Italia en la época en que se tiene noticia sobre las primeras sarabandes en notación de tablatura para guitarra española. Pronto se diseminó a Francia, donde formó parte del *ballet de cour* y otros espectáculos teatrales; se incorporó también al salón de baile y precisamente en este contexto evolucionó en una forma de danza más lenta y majestuosa, en tiempo ternario con un marcado acento en el segundo tiempo por lo general con valor de puntillo. Esta forma de sarabande aparece en la obra de muchos compositores franceses, como Chambonnières, los Couperin, D'Anglebert y Rameau; también fue el estilo favorecido por compositores alemanes como Bach (por ejemplo, en la Suite inglesa n°2 en la menor donde aparece acompañada de un double), Forberger, Pachelbel y Handel.

En Inglaterra se conocieron los dos tipos de sarabande, la italiana y la francesa, usados por compositores como Purcell (quien la colocó como movimiento final de la suite) y Blow, entre otros.

²² Ratner dice de la zarabanda: Como baile, la zarabanda desapareció a finales del siglo XVIII, pero se mantuvo su estilo característico. La característica esencial fue el énfasis en el segundo tiempo de su compás triple. Con su tempo lento, esta pausa le dio a la Zarabanda un carácter deliberado y serio que representaba el estilo alto.

²³ Johann Adolf Scheibe en su *Der critische Musikus*, 1745 Dice que el estilo alto debe ser majestuoso y enfático; la armonía debe ser plena, las ideas plenamente llevadas a cabo, la melodía rica en invención,

Tonalidades y afecto: la sección A se encuentra en la tonalidad de do menor y la sección B en Mi bemol mayor.

Sección A do menor:

Charpentier: deprimido, triste.

Matheson: dulzura desbordante, intensa tristeza.

Rameau: ternura, lamentación.

Sección B Mi bemol mayor:

Charpentier: Cruel, duro.

Mattheson: patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso.

Rameau: -.

5.3.1 Análisis

El primer tópico que nos encontramos es la tonalidad, do menor, la cual podría referirse a la muerte, a la pérdida. Si bien, Ratner (1980) no define a la tonalidad como un tópico, sí le otorga una cualidad a partir de citas de teóricos como Christmann (1782)²⁴. De este modo, y como veremos también en otros tópicos en modo menor, la muerte se plantea como algo serio y sublime de la vida; como una sombra que acompaña al hombre, porque sabe que va a morir. De estos conceptos está hablando Mertz en *Am grabe der Geliebten*, de una pérdida.

El segundo tópico que encontramos es el tempo adagio, el cual sumado al compás de 3/4 y al tipo de Zarabanda, nos remite a la gravedad que expresa la música. Del término *grave* en italiano (tumba) y gravedad, en español, como situación límite, Figura 1.

fresca, viva y elevada. La magnanimidad, la majestad, el amor al poder, la magnificencia, el orgullo, el asombro, la ira, el miedo, la locura, la venganza, la duda y otras cualidades y pasiones similares sólo pueden expresarse en el estilo elevado.

²⁴ El modo mayor corresponde más al sentimiento de alegría, porque eleva el espíritu por su nitidez y su sonido brillante. El modo menor es mejor para la expresión de la tristeza. Sus tonos no son tan agudos, tan brillantes; Son más apagados, temblorosos y huecos, por lo que deprimen el espíritu. (Ratner 1980, p54).



Figura 1: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

Del título, podemos decir que, si bien no encontramos un poema llamado exactamente igual, sí una cantidad de piezas del comienzo del siglo XIX en forma de lied tratan de la pérdida del ser amado, por ejemplo, el lied de Schubert *Am grabe Anselmo's* de 1816. El cual, comparte con el de Mertz el tempo (*langsam – adagio*), la tonalidad menor, el compás de 3/4, y también la pulsación de Zarabanda, Figura 2. Con respecto a la zarabanda y su relación con la temática fúnebre, Tyler y Sparks (2002) nos dicen que Francesco Corbetta publica en París en 1671 su *Guitarre royale* dedicado al rey Charles II e incorpora una *Sarabande tombeau de Madame*, a la memoria de Henrietta-Anne, hermana de Charles. Esta parece ser la primera vez que se asocia a una zarabanda con una temática fúnebre. Contemporáneamente a Mertz, la zarabanda aún existía, un ejemplo es el aria n°26 *es ist genug! so nimmnun Herr meine Seele!* (¡es suficiente! ¡toma ahora Señor mi alma!) del Oratorio Elías Op.70 de F. Mendelssohn, estrenado en 1846, Figura 3.



Figura 2: Schubert: *Am Grabe Anselmo's* D.504 (1816).

Nº 26. Aria. 267.

Adagio. $\text{♩} = \text{es}$.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso Solo.

Violoncelli.

Bassi.

Elias.

Es ist ge- nug! so nimmnun Herr meine Seele! ich bin nicht besser denn meine
 It is e- nough, O Lord, now take a- way my life, for I am not bet- ter than my

Figura 3: Mendelssohn: Oratorio Elías Op.70 n°26 *es ist genug! so nimmnun Herr meine Seele!* (1846).

En el primer tiempo del segundo compás, en la guitarra 1, nos encontramos con el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea, *ritmo royal* o sea el ritmo punteado de la obertura francesa dado que también es considerado un estilo alto de tempo lento, Figura 4.



Figura 4: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

El ritmo de negra con puntillo y corchea que aparece en el segundo tiempo del compás es una aumentación del ritmo royal, del mismo modo que aparece en el primer compás.

El siguiente tópicos lo encontramos en el tercer compás, una melodía en tresillos que se corresponde con el estilo *sensibilidad o Empfindsamkeit*, el cual Ratner define como:

un estilo íntimo y personal, a menudo de carácter sentimental, que presenta una continuidad interrumpida, ornamentación elaborada, pausas pregnantes, armonía cambiante, incierta y a menudo disonante: todas ellas cualidades que sugieren una intensa implicación personal, precursoras de la expresión romántica. (Ratner, 1980, p. 22)

El perfil lírico de la línea melódica se asemeja al bel canto, a su vez, el ritmo de tresillos sugiere una agitación rítmica, Figura 5.

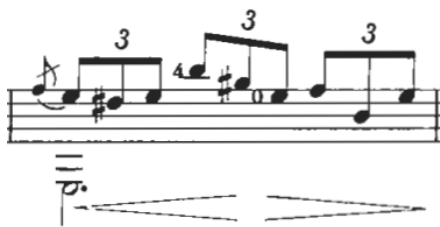


Figura 5: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

Desde el compás 1 y hasta el comienzo del compás 6, con los elementos mencionados: tonalidad menor, ritmo royal, tempo lento, tipo de zarabanda, estilo alto y sensibilidad, si le sumamos la cantidad de matices y reguladores indicados, podemos decir que los 6 primeros compases, como explica McClelland (2014), se corresponden con el estilo de *ombra*, que está relacionado con lo fantástico, fantasmas, lo tenebroso, Figura 6.



Figura 6: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

La armonía que encontramos en los 3 primeros compases la podemos denominar schemata armónica. La schemata, como nos explica Byros (2014) conlleva un mensaje filosófico que involucra las consecuencias espirituales del sufrimiento, el sacrificio personal y la muerte. La schemata utilizada por Mertz (i-ii5/6-V7, Figura 7) es similar, junto con su ritmo, al prelude n°20 Op.28 y la Marcha fúnebre Op.72 n°2 de Chopin, Figura 8 y 9.



Figura 7: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 2.



Figura 8: Chopin: prelude n°20 Op.28 (1838-39).



Figura 9: Chopin: Marcha fúnebre Op.72 n°2 (1827-29).

En los compases del 5 al 8 encontramos el acorde napolitano, el cual nos remite al bel canto, en este sentido Dahlhaus nos dice:

sin exageración puede decirse que el arte melódico del aria de Bellini, sobre todo el cantábile de los tiempos lentos representa la quintaesencia de aquello que en el siglo XIX se entendía por una melodía en el sentido enfático de la palabra. La

melodía larga que produce un vahído sensual e intelectual provocado por Bellini en lo más íntimo. (Dahlhaus, 2014, p. 114)

De este modo, podemos decir que la característica fundamental del estilo bel cantista de la época de Mertz era el exceso de sentimentalismo, es lo que se presenta en estos compases. El acorde napolitano, en una secuencia cadencial, es frecuente en un final de aria de lamento, en el canto ya se observa en el aria de *Pamina* n°17 de la Flauta Mágica de Mozart. Este tipo de uso del acorde pervivió durante todo el siglo XIX, al cual se lo considera un gesto de exageración, de un gran lamento en modo menor. El *rubato* es característico en la interpretación de este acorde. Por otra parte, este fragmento se corresponde con el estilo cantado que plantea Ratner (1980), Figura 10.



Figura 10: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

A partir del compás 9, en el acompañamiento la pulsación de tresillo, acelera y da sensación de continuidad, de atmósfera de agitación, según el modelo del melodrama italiano, que Ratner (1980) asocia lo antes mencionado con el estilo Tempestad. Si tomamos como ejemplo el n°3 de Lucia de Lammermoor, *cruda funesta smania*, el comienzo del aria de *Enrico*, en la orquesta se puede apreciar el mismo acompañamiento que utiliza Mertz, y sumado al texto, muestra lo trágico, la agitación interna. La pulsación percutida del ritmo de tresillos, que es una disminución del ternario, es una pulsación de agitación dentro del tempo lento propia de situaciones trágicas del bel canto italiano. Mertz conocía perfectamente la ópera, ya que realizó una fantasía que forma parte de su Opern-Revue Op.8, Figura 11.



Figura 11: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

En los compases 15 y 16 en la primera guitarra podemos observar un descenso cromático, Figura 12, este descenso en palabras de Head (2014) está asociado al lamento, ya desde el periodo Barroco y se enmarca en el estilo sensibilidad. Los ejemplos musicales son numerosos, entre ellos podemos mencionar el momento de la muerte de Don Giovanni en la ópera de Mozart.



Figura 12: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

Desde el compás 13 hasta el 19, podemos observar una asimilación de la marcha fúnebre al compás de 3/4, con una repetición casi onomatopéyica de la figura de ritmo royal. Por otra parte, se pueden ver elementos del bel canto, propios del estilo cantado, que se alternan entre las 2 guitarras, Figura 13 y 14.



Figura 13: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.



Figura 14: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 2.

A partir del compás 20 y hasta el compás 35, alternado entre ambas guitarras, encontramos un tópico del pictorialismo, el cual Ratner (1980) explica que el pictorialismo en la música representa los esfuerzos para imitar o simbolizar ideas específicas de la poesía u otros tipos de literatura. El pictorialismo, generalmente asociado a la música instrumental, transmite alguna idea de una acción o escena. En el compás 20 encontramos la indicación de campanas (Cloches), Figura 15, es una indicación netamente romántica y ejemplo de evocación extra musical. Schubert, lo estiliza en el piano, en su lied *schwestergruss*. Si bien, en el acompañamiento de piano no se indica, como lo hace Mertz (campanas), la alusión del texto a la muerte, el tempo lento, la figuración rítmica y la nota repetida nos remiten al mismo tópico, Figura 16.



Figura 15: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 2.



Figura 16: Schubert: Schwestergruss D.762 (1822).

En el compás 20, hasta el compás 24, en la guitarra 1 (*tristemente*), en cuanto a la línea melódica, podemos observar un tópico que se remite a dos elementos, uno al

elemento vocal de declamación. La declamación indica, en palabras de Ratner (1980) una melodía quejumbrosa, interrumpida por figuras que suspiran. La línea superior de la guitarra 1, presenta una línea de inspiración vocal de carácter entrecortado, donde cada gesto adquiere un valor en sí mismo por una cierta discontinuidad en comparación con la primera sección, Figura 17.



Figura 17: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

Desde el compás 28 hasta el compás 48, se presenta una nueva schemata, en este caso es una modulación al relativo mayor (Mi bemol mayor), la cual no pareciera terminar de afianzarse ya que por momentos Mertz nos hace escuchar nuevamente la tonalidad original (do menor), Figura 18 y 19. Este tipo de schemata es propia del melodrama italiano y del primer romanticismo, en donde la tonalidad mayor (el relativo), era utilizado en la época para dar consuelo, esperanza. Esto se puede encontrar en el aria *Ah! Non credea mirarti* de *Amina* de la ópera *La Sonnambula* de Bellini. Dahlhaus explica sobre esta sección del aria:

El modo mayor no tiene la intención de aportar claridad, sino que significa, como en ocasiones en Schubert, que el tono más bien resignado de la tristeza es reemplazado por otro más bien desesperado. Y que la modulación, si bien tiende hacia Do mayor (Elvino), se hunda por momentos de nuevo en La menor (Amina) es algo, irresistible como expresión de la resignación. (Dahlhaus, 2014, pp. 115-116)



Figura 18 y 19: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1 y 2.

Como conclusión de *Am Grabe der Geliebten*, se aprecia una mezcla de tópicos, junto con la estructura ternaria, cierta discontinuidad y una combinación de elementos del bel canto y el romanticismo, tanto en términos instrumentales como operísticos, en un formato que es propio del Biedermeier. En esta pieza, se pueden identificar fusiones de estilos que pertenecen tanto a lo clásico como a la continuidad propia del romanticismo. En consecuencia, podríamos afirmar que Mertz se acerca al estilo de Spohr, quien es un destacado exponente del alto estilo Biedermeier, como señala Tranchefort con relación a Spohr:

Sus mejores obras camerísticas son bellos testimonios no sólo de su gran talento, sino también de toda una corriente musical, corriente un poco provinciana, pero que sintetiza felizmente los lados más brillantes de las tradiciones instrumentales y operísticas; y corriente que, más que cualquier otro, Spohr supo personificar. (Tranchefort, 2010, p. 1308)

5.4. Ich denke Dein

El segundo de los lamentos lleva como título *Ich denke Dein*, el cual se corresponde con el primer verso del poema *Nähe des Geliebten*. Escrito por Goethe, este poema inspiró la música de varios compositores de la época y posteriores, llegando al siglo XX. Son realmente numerosas las composiciones para diferentes formaciones camerísticas, entre ellas podemos nombrar: lieder para canto y piano; canto y guitarra, dúo para soprano, tenor y piano; variaciones para piano a cuatro manos; dúo de

guitarras, entre otras. Los compositores de mayor renombre son: Ludwig van Beethoven, Ferdinand von Hiller, Fanny Mendelssohn-Hensel (hermana de Felix Mendelssohn), Franz Schubert, Robert Schumann y el compositor que aquí nos ocupa, Josef K. Mertz.

5.4.1. Algunas palabras sobre el poema

Nähe des Geliebten (“Cercanía de la amada”) fue escrito por Johann W. von Goethe en 1795 y publicado en la *Musen-Almanach* en 1796. La *Musen-Almanach* era una publicación literaria anual de Friedrich Schiller, y estaba inspirada en la *Muses-Almanac* parisina de 1765. Se publicó desde 1796 hasta 1800 y se trató de la publicación más destacada entre las del mismo género.



Musen-Almanach de 1796

Nähe des Geliebten es un poema escrito en cuatro estrofas de cuatro versos cada una. En sus estrofas Goethe pone de manifiesto el anhelo y la añoranza de un ser por su amante. Goethe se adentró en la poesía lírica al escuchar la música de *Gottlieb Hufeland* en 1795. La música de Hufeland lo atrajo de inmediato y gracias a esto, entablaron una larga e influyente amistad.

Nähe des Geliebten

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer

Vom Meere strahlt;

Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer

In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege

Der Staub sich hebt;

In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege

Der Wanderer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Hain da geh ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne.
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!²⁵

Traducción al español:

Cercanía de la amada

Pienso en ti cuando la luz del sol
brilla desde el mar.
Pienso en ti cuando la suave luz de la luna
se refleja en el agua de los pozos.

Te veo cuando en los senderos más lejanos
el polvo se levanta.
Cuando en los estrechos puentes, al caer la noche oscura,
el vagabundo errante tiene miedo.

Te oigo cuando, lejos, con leves susurros
las aguas se levantan.
En la tranquila arboleda, a menudo voy a escuchar,
cuando todo está en silencio.

Estoy cerca de ti, no importa cuán lejos estés,
¡Estás cerca de mí!
El sol se está poniendo, pronto las estrellas brillarán por mí,
Oh, ¡Si estuvieras aquí!

²⁵ NÄHE DES GELIEBTEN, Recuperado de: www.oxfordlieder.co.uk

5.4.2 La música

Este segundo movimiento posee una indicación de tiempo *Adagio* y al igual que el primer movimiento, está escrito en compás de 3/4. La escritura de ambas guitarras es por momentos equilibrada, teniendo las dos la misma importancia, sin embargo, esto cambia en el compás 17, en donde la *Terzina* se lleva el rol principal mientras la guitarra normal acompaña, alternando con breves intervenciones. Posiblemente Mertz conociera el Lied de Schubert *Nähe des Geliebten*, sin embargo, no se hallan similitudes entre ambas composiciones. Podemos decir que las dos obras están en tonalidad mayor, sin embargo, la utilización que hace Mertz de la armonía es más simple en comparación al Lied. La pieza de Mertz alude, casi con certeza, al poema de Goethe *Nahe des Geliebten*. El poema inspiró diferentes Lieder, Schubert y Burgmüller son un ejemplo. La versión de Mertz, es la única que cita al poema sin palabras, entonces se asocia por un lado a la evocación del poema de Goethe y directamente del género lied sin palabras inaugurado por Mendelssohn en 1832 en el piano.

Stempnik nos dice sobre *Ich denke Dein*:

La segunda de las Nänien, titulada “Ich denke Dein” y fechada en 1850, presumiblemente para conmemorar un acontecimiento concreto, contrasta con las dos composiciones de los extremos tanto por su tonalidad mayor como por su estilo deliberadamente sencillo y cantarín. La parte A consta de dos temas, el primero de los cuales debe entenderse como una introducción, por así decirlo, pero que vuelve en la recapitulación; la sección intermedia B es una continuación del tema principal. En lugar de tensión por contraste, hay un desarrollo continuo: el tema principal crece a partir de la introducción, el tema secundario a partir del tema principal. El carácter poco dramático, contemplativo y de canción sencilla de esta composición contrasta tanto con la tensión interior y la melancolía de la primera obra como con el ritmo estricto y el gesto sombrío de la marcha fúnebre que le sigue. (Stempnik, 1990, p. 277)

El poema en una de sus frases más elocuentes tiene el recuerdo del ser amado, no solamente por la lejanía sino también por la cercanía, aunque estés lejos estas cerca:

Estoy cerca de ti, no importa cuán lejos estés,

¡Estás cerca de mí!

Si bien Stempnik (1990) se refiere a que es la más banal de las tres, también se puede pensar en una posible presunción de muerte y el recuerdo que va a llevar siempre del ser amado.

El lied de Mertz presenta una línea melódica schubertiana, tomada directamente de la Sinfonía n°9 Grande en Do mayor segundo movimiento tema B. Esa sinfonía fue estrenada por Mendelssohn en 1838 en la Gewandhaus y ganó prestigio por el artículo escrito por Schumann para su revista *Neue Zeitschrift für Musik*, transformándose en una obra crucial para la fama de Schubert.

Forma: A-B-A'-coda

Tipo: Se halla el tipo de Zarabanda.

Tonalidades y afecto: la sección A se encuentra en la tonalidad de Do mayor y la sección B en Sol mayor.

Sección A Do mayor:

Charpentier: Alegre, guerrero.

Matheson: cólera, enfado, impertinencia.

Rameau: Avivado, regocijante.

Sección B Sol mayor:

Charpentier: Dulce, jovial.

Mattheson: insinuación, persuasión, brillantez, alegría.

Rameau: Canciones tiernas y alegres.

5.4.3. Análisis

En los primeros compases nos encontramos con la pulsación rítmica que alude a la zarabanda. Si bien, Mertz escribió la indicación de tempo *adagio* y de expresión *con*

dolore, el modo mayor dulcifica un poco el tono si lo comparamos con *Am Grabe der Geliebten*, Figura 20 y 21.



Figura 20: Mertz: Nänien Trauelieder, *Ich denke Dein*, guitarra 1.



Figura 21: Mertz: Nänien Trauelieder, *Ich denke Dein*, guitarra 2.

En el primer tiempo del compás 6 en ambas guitarras podemos encontrar, el ritmo royal, lo cual nos recuerda, sumado la pulsación de zarabanda, el estilo alto, Figura 22.



Figura 22: Mertz: Nänien Trauelieder, *Ich denke Dein*, guitarra 1 y 2.

Del compás 1 al 11 se observa una importante cantidad de indicaciones de dinámica, reguladores y *Sf*, que se corresponde con el estilo *sensibilidad o Empfindsamkeit*, Figura 23.



Figura 23: Mertz: Nänien Trauelieder, *Ich denke Dein*, guitarra 2.

En cuanto al dolor, indicación dada por Mertz, podemos decir que se expresa a partir del compás 9. La presencia de un acorde cromático en cada nota, la consideramos una nueva alusión del estilo de Schubert para expresar anhelo. En el lied *Sehnsucht*²⁶ D.656, con texto de Goethe *Nur wer die Sehnsucht kennt Weiss, was ich leide!* (Sólo el que sabe anhelar sabe lo que sufro) Figura 25, Schubert expresa a través de la armonía, más que de la melodía, la sensación de anhelo a través del dolor. Esta schemata es propia del romanticismo, es la armonía la que lleva ahora la sensación de infinitud. En estos compases del 9 al 12 Mertz trabaja a la manera de Schubert donde ya no es el ritmo si no la armonía, es anhelante, Figura 24.



Figura 24: Mertz: Nänien Trauelieder, *Ich denke Dein*, guitarras 1 y 2.

²⁶ Sehnsucht: según el Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (Diccionario digital de la lengua alemana) define al término como íntimo, anhelo doloroso, deseo. Di Benedetto (1978) nos explica que es la palabra fundamental del alemán para expresar lo romántico, significa anhelo desde el dolor y que no hay una traducción exacta. Se lo denomina la sehnsucht romántica.

Langsam.

Tenore I. *pp* Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de! *p* Al.

Tenore II. *pp* Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de! *p* Al.

Basso I. *pp* Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de! *p* Al.

Basso II. *pp* Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de! *p* Al.

Basso III. *pp* Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de!

Figura 25: Schubert: Sehnsucht D.656.

En el compás 17, se encuentra en la guitarra 1 la indicación de *espressivo* y en la guitarra 2 se indica *dolce*. Según Rosen (2003) en *The Romantic Generation* el término *dolce* indica un andamento más rápido. Por otra parte, la indicación de *espressivo* indicaba un *trattenuto*, retener un poco el tempo. Con lo cual, siguiendo a Rosen, en cuanto a los tópicos del afecto que indican el *dolce* y el *espressivo*, se produce una contradicción. Tal contradicción se resuelve con la utilización de *rubato* según los modelos vocales de la época, por ejemplo, el acompañamiento en *dolce* se asemeja al acompañamiento que presenta la cavatina *quanto è bella quanto è cara* de *Nemorino* perteneciente a la ópera *L'elisir d'amore* de Donizetti, el cual es un acompañamiento de alternancia, a veces llamado *chitarrone* por los italianos en la ópera, Figura 28. La melodía que lleva la guitarra 1 es correspondiente al estilo cantado, Figura 26 y 27.

espress. *p* *pp* *[cresc.]* *dolciss.* *p[.]*

Figura 26: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Ich denke Dein*, guitarra 1.



Figura 27: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Ich denke Dein*, guitarra 2.



Figura 28: Donizetti: L'elisir d'amore, *quanto è bella quanto è cara*, (1832).

En los compases 23 y 24, en la guitarra 1 podemos observar un descenso cromático, el cual parece un portamento vocal en cuanto imitación a la voz. Se asocia al lamento, Figura 29.



Figura 29: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Ich denke Dein*, guitarra 1.

En la sección B a partir del compás 35, con indicación *tristamente*, hasta el compás 42, podemos observar una serie de características. Se haya el tópico lírico del canto en la guitarra 1, Figura 30. En el compás 36 el descenso cromático que tiene la guitarra 2 puede considerarse tópico del lamento. En el compás 39 en la guitarra 2, el acompañamiento de tresillo nos recuerda al típico acompañamiento del lied, Figura 31 que se observa en el dueto Op.63 n°1 *Ich wollt, meine Lieb ergösse* de Félix Mendelssohn, Figura 32. Si bien, en compás 35 encontramos el elemento mortuario en el ritmo de marcha fúnebre asimilado al compás de 3/4. Este se haya con un ropaje de mayor dulzura, como un recuerda del amor, debido al tipo de acompañamiento que presentan las canciones de amor de la época, como en Mendelssohn, y en donde el cromatismo descendente no solamente refleja la muerte si no también el deseo.

Figura 30: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Ich denke Dein*, guitarra 1.

Figura 31: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Ich denke Dein*, guitarra 2.

Figura 32: Mendelssohn: dueto Op.63 n°1 *Ich wollt, meine Lieb ergösse* (1836-44).

A partir del compás 48, encontramos el tópico del pictorialismo, de un modo similar a las campanas que se haya en *am grabe*, lo que nos remite a una pulsación trágica. Del mismo modo sucede con el intercambio modal con el menor, que, junto al acorde napolitano le da un sesgo trágico, inexorable de la muerte, las campanadas. La

progresión sobre un esquema armónico de dominante que se encuentra desde el compás 48 hasta la reexposición, presenta el ostinato rítmico de tresillos que observamos en *am grabe*, pero con la característica que, sobre este, hay un intercambio modal más una pulsación asociada a lo fúnebre por el paso del ritmo apuntillado a tresillos además de la oscilación modal entre do menor, sol mayor y sol menor, que es un esquema armónico muy utilizado en el romanticismo en momentos de extrema tensión y desconsuelo, Figura 33 y 34. Encontramos una similitud, principalmente en lo armónico, con el final del n°4 de música para Antígona de F. Mendelssohn estrenada en 1841, en la cual Antígona entierra a su hermano, Figura 35.



Figura 33: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Ich denke Dein*, guitarra 1.

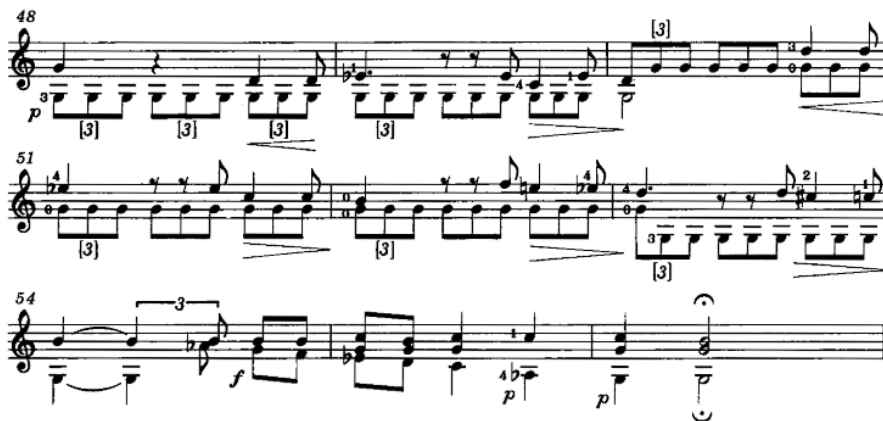


Figura 34: Mertz: Nänien Trauerlieder, *Ich denke Dein*, guitarra 2.

The image shows a musical score for Mendelssohn's Antigona n°4 (1841). It consists of two systems. The first system is for voice and piano. The voice part has a treble clef and the piano part has a bass clef. The tempo is marked 'Tempo I'. The lyrics are in German: 'Fromm handelt, wer die Tod-ten ehrt, doch dessen Macht, dem Macht gebührt, zu ver- raffst du fort vom Leben.' The piano part has dynamic markings 'pp' and 'ff'. The second system is for Tromboni, with a treble clef and dynamic marking 'ff'. The score is in G minor and 4/4 time.

Figura 35: Mendelssohn: Antigona n°4 (1841).

Como conclusión de *Ich denke Dein*, y al igual que en la primera canción, se aprecia una variedad de tópicos, propios del bel canto y del lied schubertiano romántico, siendo este último el predominante. *Ich denke Dein* continúa la línea de formato de pieza Biedermeier.

5.5. Trauermarsch

El tercer movimiento es una marcha fúnebre, este posee una indicación de *Marcia* al comienzo, y se encuentra escrito en compás de 4/4. En lo que a la forma respecta es A-B-A, la sección A está en la tonalidad de re menor y la sección B en Re mayor, en la repetición de A vuelve a la tonalidad de partida.

Sobre la marcha fúnebre Stempnik (1992) dice:

La tercera composición, "Trauermarsch", ocupa una posición especial, constituye la conclusión del ciclo y su título recuerda una vez más su idea básica. Al mismo tiempo, tanto por su contenido como por su título, establece una conexión con otra obra cíclica compuesta tan sólo unos años antes, la Sonata n°2 en si bemol menor Op.35 de Frédéric Chopin, o más concretamente, con su tercer movimiento, la conocida "Marche funèbre". Ambas obras tienen en común el ritmo punteado en compás de 4/4. Obviamente, el título dice bastante a ambos compositores sobre la indicación del tempo. A través de paralelismos motivicos

y armónicos, Mertz insinúa la cercanía a la versión de Chopin -casi como homenaje- sin caer, no obstante, en la mera imitación. La "Marcha fúnebre" de Mertz es una composición por derecho propio. (Stempnik, 1990, p. 281)

Forma: forma ternaria A-B-A

Tipo: se haya el tipo de marcha

Tonalidades y afecto: la sección A se encuentra en la tonalidad de re menor y la sección B en Re mayor.

Sección A re menor

Charpentier: solemne, devoto (religioso).

Matheson: calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada.

Rameau: dulzura, tristeza.

Sección B Re mayor

Charpentier: gozo, enfado, beligerancia animación.

Matheson: terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación.

Rameau: avivado, regocijante.

5.5.1. Análisis

La marcha fúnebre fue un género musical en sí mismo durante el romanticismo. En la música instrumental se popularizó a partir de la sonata n°12 Op.26 para piano de Beethoven, la cual incluye una marcha fúnebre como movimiento lento. El ejemplo musical de este género contemporáneo a Mertz es la marcha fúnebre de la sonata n°2 Op.35 de Chopin. Podemos ver como similitud entre Mertz y Chopin la oscilación armónica y rítmica inicial, no así la presencia del ritmo característico de puntillo. Mertz en lugar de utilizar la tónica, presenta una inestabilidad armónica más apropiada a la guitarra para dar más sensación de misterio, el tópico de ombra unido a la marcha fúnebre, Figura 36 y 37.



Figura 36: Mertz: Nänien Trauerlieder, Trauermarsch, guitarra 1.



Figura 37: Chopin: sonata n°2 Op.35, marcha fúnebre (1837).

A medida que avanza la obra, lo tópicos que presenta se parecen más al lied *Der Tod und das Mädchen* (la muerte y la doncella) de Schubert, donde el ritmo de dáctilo (largo-corto-corto), de nuevo remite al lied, ya que no presenta la característica típica de las marchas fúnebres de permanente ritmo de puntillo.

El ritmo dáctilo, asociado a la muerte fue usado por Schubert, posiblemente por primera vez. La muerte está caracterizada por este ritmo de una forma estática por repetición. Mertz da una cercanía con el lied, saliendo del gesto ceremonial típico de la marcha fúnebre que se observa en el género desde Beethoven a Chopin. Lo que nos lleva a una interpretación del tópico no relacionada con la marcha fúnebre, si no ligada al mundo del lied, Figura 38 y 39.



Figura 38: Mertz: Nänien Trauerlieder, Trauermarsch, guitarra 1.



Figura 39: Schubert: *Der Tod und das Mädchen* D.531 (1817).

En los compases 35 y 36, en la guitarra 1, encontramos un rasgo que ya se vio en las anteriores canciones, que es el estilo lírico o cantado y por otro lado se suma el intervalo de segunda mayor y menor, que refuerza la idea de tristeza como lo define Ratner (1980). También debemos mencionar el ritmo royal que, no aparece continuamente como es habitual en una marcha fúnebre, pero hace algunas intervenciones recordándonos el carácter de marcha y de estilo alto, Figura 40.



Figura 40: Mertz: *Nänien Trauclieder, Trauermarsch*, guitarra 1.

Por otro lado, queremos destacar un motivo de lamento que, en la marcha fúnebre, se encuentra entre compás 37 y 38, el ritmo está asimilado al compás de 4/4. Este motivo comienza con un ritmo royal y nota repetida seguido por una escala diatónica descendente, en este lugar Mertz lo transforma, ya que en las dos canciones anteriores aparece como un descenso cromático. Dada su reiterada aparición, a su vez, se lo puede considerar un motivo unificador a las tres canciones, Figura 41.



Figura 41: Mertz: *Nänien Trauclieder, Trauermarsch*, guitarra 1.

A partir del compás 49 nos encontramos con un efecto de trémolo como en imitación a los timbales, o a la percusión, del mismo modo que lo hace Beethoven en la marcha fúnebre de la sonata op.26, por un lado, lo podemos asociar al tópico de sombra, pero también es posible asociarlo a lo extra musical, al pictorialismo, uniéndose a la idea de campanas, Figura 42 y 43.



Figura 42: Mertz: Nänien Trauelieder, *Trauermarsch*, guitarra 1.

Figura 43: Beethoven: sonata n°12 Op.26, marcha fúnebre (1800-01)

A modo de conclusión de *Trauermarsch*, podemos decir que, si bien sigue una misma línea que las dos canciones previas, la variación de tópicos es un poco menor. La influencia de Beethoven, Chopin y Schubert es notable, lo cual hace que la melodía tenga mucho más que ver con el universo del lied romántico que con una marcha fúnebre tradicional. Sin embargo, Mertz nos recuerda la marcha con la aparición del ritmo royal y el carácter trágico con la figura del lamento.

Conclusiones

El presente trabajo abordó el análisis de los elementos estéticos presentes en la obra de Mertz, centrándose en su influencia y relación con el período histórico en el que se desarrolló. Aunque no fue el propósito central de este estudio definir las características de la estética romántica, resulta innegable que los componentes de esta estética, que coexistieron con el Biedermeier vienés de Mertz, ejercieron una influencia en su producción artística. Entre estos elementos, la representación de la muerte y lo fantástico emergen como los más prominentes y significativos junto al lied.

No obstante, nuestro análisis confirma que las "Nänien Trauerlieder" se enmarcan en la estética Biedermeier de la Viena del siglo XIX. Aunque es posible encontrar rasgos de un incipiente romanticismo, el cual consideramos que surge debido a que estas piezas, según la evidencia encontrada, no fueron concebidas para agradar al público burgués característico de la época.

Con relación al título "Nänien Trauerlieder", podemos decir que es redundante ya que ambas palabras significan "lamento fúnebre". No obstante, basándonos en las características de la nenia romana, podríamos interpretar que las tres canciones juntas representan el ritual de la nenia. En esta perspectiva, "Am Grabe der Geliebten" simbolizaría el inicio de la procesión, "Ich denke Dein" la pausa frente a la vivienda del difunto, donde se cantan alabanzas, y "Trauermarsch" el tramo final del camino hacia el más allá.

Por otra parte, mediante el análisis de los tópicos y la gestualidad presentes en la obra de Mertz, surgen pautas de interpretación que fueron denominadas por Guymer (2014) como el tópico dicho, la práctica y la elocuencia. Estos tópicos convergen para conformar un enfoque interpretativo vinculado al género al que aluden. Por otro parte, podemos afirmar que la Nänien Trauerlieder, se vislumbran como lieder instrumentales que se asemejan al modelo de canción sin palabras delineado por Mendelssohn en su influyente colección *Lieder ohne Worte*.

Nänien Trauerlieder es un ciclo de Lieder ohne Worte, los cuales poseen título. En este sentido, la titulación se relaciona con el mundo de los ciclos de Schumann como el *Carnaval Op.9* o *Kinderszenen Op.15*, lo que Rosen (2003) llama el ciclo de

canciones sin palabras. Dado esto, los tópicos que aparecen son más variados que en los mundos de estos modelos de canciones instrumentales, porque no es solo el lied, como lo que descubrimos del análisis, las fuentes de tópicos que utiliza Mertz, sino que algunas están relacionadas con el bel canto y sus tradiciones.

En esta mezcla, Mertz sí representa la típica unión de estilos que pretendía el Biedermeier en un formato amigable al público, pero que también representa una enorme riqueza en la interpretación. Sin embargo, la obra también desvela una inmensa riqueza interpretativa. Ahondando en la distinción de estos tópicos, nos redundan en una interpretación, no solamente históricamente informada desde el análisis, si no hacia la práctica que debe siempre referirse a los modelos vocales del lied y del bel canto, así como a los modelos instrumentales de la tradición y sus prácticas en el contexto de la época.

En última instancia, trascender desde el análisis de tópicos hacia la interpretación en vivo demanda una apreciación íntegra de este vasto panorama de influencias, ya que su omisión conlleva una merma significativa en la ejecución. En resumen, las tres Nänien Trauelieder, al amalgamar de manera ingeniosa estilos y tópicos diversos, se presenta como un testimonio de la interacción entre las tendencias del romanticismo y el Biedermeier de su tiempo.

Referencias bibliográficas

- Bobri, V., Ulrich, N. (1946-1947). Makaroff's Memoirs, *Guitar Review*, Volumen N°1, 3 y 5, (pp. 10-12, 32-34, 56-59 y 109-113).
- Bone, P. (1914). *The Guitar and Mandolin Biographies of Celebrated Players and Composer for these Instruments*. London: Schott & Company.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2012, November 8). Biedermeier style. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Biedermeier-style>
- Dahlhaus, Carl. (1974). *ROMANTICISMO Y BIEDERMEIER Características histórico-musicales del periodo de la restauración*. Revista Quodlibet N°31 pp. 22-41
- Dahlhaus, Carl. (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Book.
- Dutsch, D. (2008). NENIA: GENDER, GENRE, AND LAMENT IN ANCIENT ROME. En A. Suter (Ed.), *Lament Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond* (pp. 258-279). New York: OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- Ferber, M. (2011). *Translating "Nänie" by Friedrich Schiller (1799)*, Translation Review, 82:1, 11-16, DOI: 10.1080/07374836.2011.10555825
- Fernández, E. (2022). *INVENTANDO LA GUITARRA Estudio sobre la primera generación de virtuosos-compositores del siglo XIX*. Montevideo: Ediciones Universitarias.
- Formaro, A. (2009). "Mendelssohn y la recapitulación". Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 23, 23 (2009). Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mendelssohn-recapitulacion-formaro.pdf>
- Guymer, S. (2014). Eloquent Performance: The Pronuntiatio of Topics en D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 577-598). New York: Oxford University Press.
- Kimura, M. (2018). *Historical aspects of the name "J. K. Mertz" A bibliographical proof positive of the legitimacy of the name "Joseph Kaspar Mertz."* DGA

- Editions, a division of Digital Guitar Archive. Recuperado de:
<http://www.DigitalGuitarArchive.com>
- Körber, A. (s.f.). *Nänien*. WordSense.eu Recuperado de:
<https://www.wordsense.eu/Nänien/>
- Latham, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lewis, C. T., Short, C. (1879). *A Latin Dictionary*. Recuperado de:
<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aalphabetic+letter%3DN%3Aentry+group%3D9%3Aentry%3Dnena>
- López Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México
- López Cano, R. y San Cristobal, U. (2014). *Investigación Artística en Música problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo nacional para la cultura y las artes.
- McClelland, C. (2014), Ombra and Tempesta en D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 279-300). New York: Oxford University Press.
- Mertz, Josephine (1895). *Life of the Late J. K. Mertz*. trans. J. M. Miller, *Cadenza* 1, no. 3
- Mirka, D. (Ed.). (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press.
- Orphee, M. (1978). La Chitarra Terzina. *Il Fronimo, Volumen N°25*, pp. 8–23.
- Ratner, L. G. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Roetzer, H. y Siguán, M. (1990). *¿Qué quiere decir Biedermeier?* en Historia de la literatura alemana 1. De los inicios hasta 1890: épocas, obras y autores. Barcelona: Ariel, 1990, p. 224
- Rosen, C. (2003). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Seyffert, O. (1894). *Dictionary of Classical Antiquities*. Recuperado de:
<http://www.ancientlibrary.com/seffert/0417.html>

- Steinbeg, M. (2008). *Escuchar a la razón Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Stempnik, A. (1990). *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier*. Ed. Peter Lang, Frankfurt.
- Tranchefort, F. (2010). *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tyler, J. y Sparks, P. (2002). *The guitar and its music, from the renaissance to the classical era*. New York: Oxford University Press.
- Vincenti, L. (1930). *Biedermeier*. TRECANI, Enciclopedia Italiana, ed.
- Walls, P. (2006). La interpretación histórica y el intérprete moderno en J. Rink (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 35-54). España: Alianza Editorial.
- Wigmore, R. (2020). *NÄHE DES GELIEBTEN*, Recuperado de: www.oxfordlieder.co.uk

Partitura de referencia:

- Wynberg, S (1985). *Johann Kaspar Mertz (1806-1856) Guitar Works*. Volumen VIII Guitar Duos. United Kingdom: Chanterelle.

Anexo 1

Catálogo de obras para dúo de guitarras compuesto por Mertz (anexo)

- Nänien Trauerlieder
 - Am Grabe der Geliebten
 - Ich denke Dein
 - Trauermarsch
- Vespergang
- Unruhe
- Mazurka
- Die Hugenotten
- Ständchen
- Op.13/II Tarantella
- Es lebe der Fasching! Walzer
- Grande Fantaisie “La Rage”
- Mazurka von Chopin
- Op.38 Deutsche Weise
- Op.38 Duos pour deux Guitares -Barcarole
 - Impromptu
- Op.38 Der Ball
- Op.51 Allesandro Stradella
- Wasserfahrt am Traunsee

Anexo 2

Mobiliario Biedermeier



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Arquitectura



Imagen 4: Stadttempel Wien (Sinagoga de Viena)

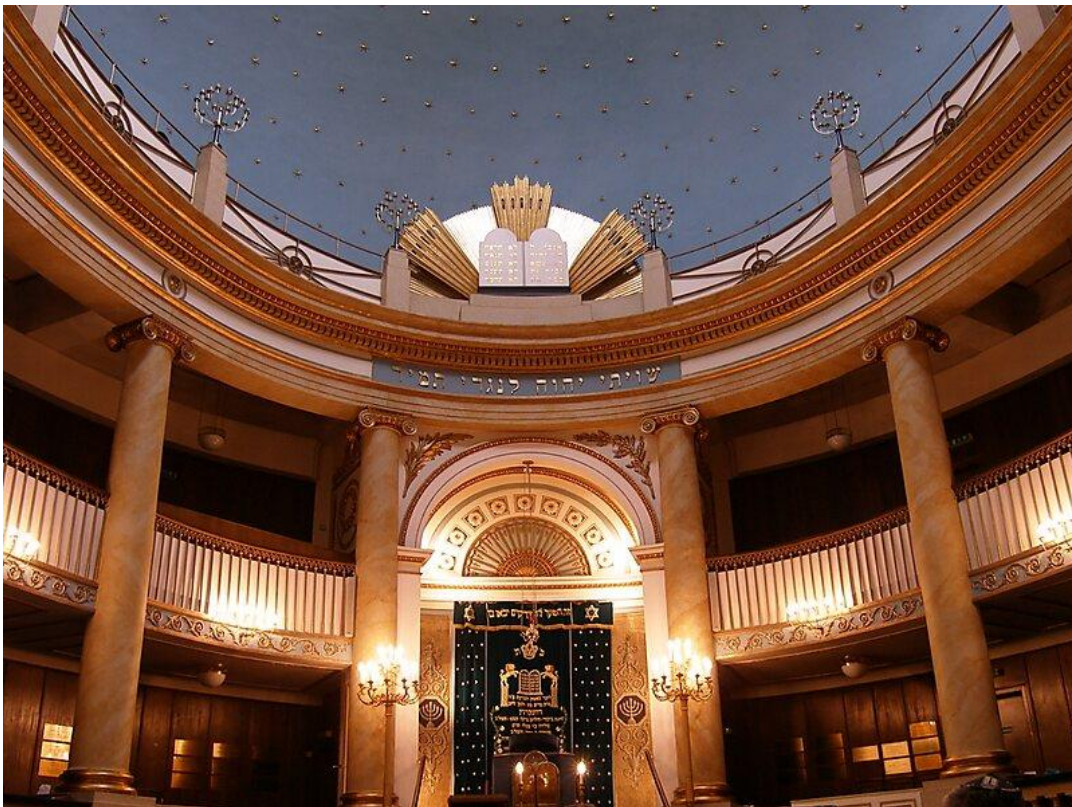


Imagen 5: Stadttempel Wien (imagen del interior del templo)



Imagen 6: “Mädchenbildnis” Friedrich von Amerling 1830



Imagen 7: “Rudolf von Arthaber y sus hijos” Friedrich von Amerling 1837



Imagen 8: “Retrato de Beethoven” Ferdinand G. Waldmüller 1823

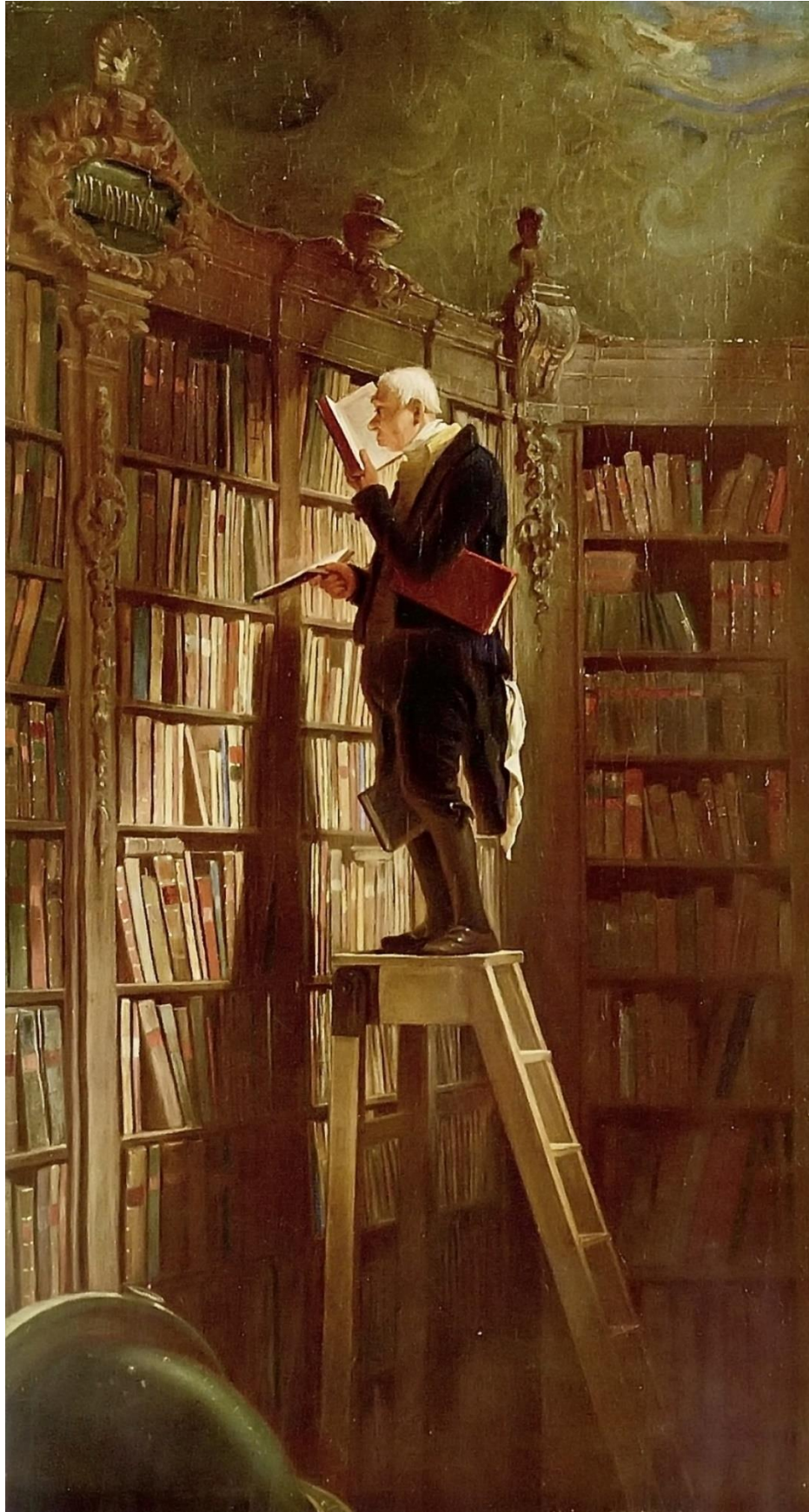


Imagen 9: “Ratón de biblioteca” Carl Spitzweg 1850



Imagen 10: “La triste noticia” Peter Fendi 1838



Imagen 11: "Die Zeitungleser" Josef Danhauser 1840