

**1° Jornadas Artístico-Científicas de
INTERPRETACIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA**

29 y 30 de septiembre de 2024

Espacio Cultural Universitario

**Nänien Trauerlieder de J. K. Mertz, una propuesta interpretativa a
partir de su contexto histórico y análisis de tópicos
Nänien Trauerlieder by J. K. Mertz, an interpretative proposal based
on its historical context and topical analysis**

Lic. Antonio Gómez

Mail: antonio.gomez@hotmail.com.ar

Resumen

La interpretación historicista de la música ha ido modificando su punto de vista a lo largo del siglo XX y XXI acorde a los aportes que fue realizando la musicología con el hallazgo de escritos de época, los cuáles reflejan una parte de cómo se pensaba e interpretaba la música en la época que fue compuesta. Tomando como punto de partida una frase de Walls en donde dice sobre los intérpretes que hacen caso omiso de las implicancias históricas de la partitura no merecen ser considerados como ‘diversamente capacitados’ si no como ‘históricamente desinformados’”, es que, mediante el estudio del contexto histórico social y el análisis de tópicos planteados por Leonard Ratner, proponemos una perspectiva diferente para construir una interpretación históricamente informada. Es desde este punto de vista que abordaremos el estudio de *Nänien Trauerlieder* de Josef Kaspar Mertz para dúo de guitarras, haciendo especial foco en *Am Grabe der Geliebten*, el primer lied del ciclo.

Abstract

The historicist interpretation of music has been modifying its point of view throughout the 20th and 21st century according to the contributions made by musicology with the discovery of period writings, which reflect a part of how music was thought and interpreted at the time it

was composed. Taking as a starting point a phrase by Walls in which he says about interpreters who ignore the historical implications of the score do not deserve to be considered as 'diversely trained' but as 'historically uninformed"', we propose a different perspective to build a historically informed interpretation through the study of the social-historical context and the analysis of topics raised by Leonard Ratner. It is from this point of view that we will approach the study of Josef Kaspar Mertz's *Nänien Trauerlieder* for guitar duet, with a special focus on *Am Grabe der Geliebten*, the first lied of the cycle.

Palabras claves: Mertz, Tópicos, Biedermeier, dúo de guitarras, interpretación historicista.

Keywords: Mertz, Topics, Biedermeier, guitar duo, historicist interpretation.

Introducción

Este artículo, que se desprende de un trabajo mucho más amplio, es el resultado de algunas preguntas, quizás muy sencillas, pero que arrojaron respuestas no tan sencillas. A los pocos años de comenzar mis estudios musicales, me surgió el pensamiento, casi obsesivo, de que en la música que estaba estudiando había algo más de lo que estaba escrito en la partitura. No voy a entrar en temas semióticos porque no es el objetivo, la cuestión es que terminé dando con la interpretación históricamente informada, instrumentos de época, técnicas instrumentales diversas, tópicos musicales, etc.

Al llegar a las *Nänien Trauerlieder*, dúo de guitarras escrito por J. K. Mertz, compositor del cual ya había tocado unas pocas obras para guitarra sola, me pregunté qué habrá en estas obras más allá de la partitura. El trabajo de investigación, que comenzó con algunas búsquedas por internet, se transformó en algo realmente complejo. Es muy poca la bibliografía sobre el compositor, lo poco que se encuentra son algunos artículos y es aún más escaso el material en español. Sin embargo, he podido recabar información que me permitió construir una interpretación históricamente informada a partir de la biografía del compositor, su contexto histórico-social y el análisis de tópicos de estas tres canciones para dos guitarras.

I. ¿Quién fue J. K. Mertz?

Buscando información sobre la vida de Johann Kaspar Mertz llegué a la tesis doctoral de Astrid Stempnik "*Caspar Josef Mertz: Vida y obra del último guitarrista de la época Biedermeier austriaca*"¹. Este título generó más interrogantes, por un lado, el nombre del compositor ya que es conocido como Johann Kaspar Mertz y qué es el Biedermeier,

¹ "Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier".

habitualmente este compositor es ubicado dentro del Romanticismo en los programas de estudio de las instituciones educativas.

Un virtuoso de la guitarra.

Josef Kaspar Mertz, un virtuoso de la guitarra, nacido el 17 de agosto de 1806 en Pressburg (hoy Bratislava, Eslovaquia), vivió una vida marcada por su pasión y talento musical. Aunque comúnmente se le conoce como Johann Kaspar Mertz, su nombre real era Caspar Josef Mertz, posiblemente la confusión de su nombre se debió a que firmaba sus obras como J. K. Mertz y se asumió que la J correspondía al nombre Johann.

Creció en una familia modesta y asistió a la Real Escuela de Gramática de Bratislava. Desde temprana edad, demostró habilidades musicales notables, aprendiendo a tocar la flauta y la guitarra. A los doce años, ya impartía clases de guitarra para ayudar económicamente a su familia y debutó como guitarrista en un concierto en 1834, donde interpretó una polonesa de su propia composición.

En 1840, Mertz se mudó a Viena a los treinta y cuatro años, buscando consolidar su carrera musical en la capital musical europea. Sin embargo, su inicio en Viena resultó desafiante, ya que competía con virtuosos italianos de la guitarra como Giulio Regondi y Luigi Legnani. A pesar de estas dificultades, Mertz pronto se convirtió en el guitarrista de la corte de la Emperatriz.

Mertz conoció a la pianista Josephine Plantin en Dresde, y su encuentro en el escenario culminó en matrimonio. Juntos realizaron giras de conciertos por Alemania, Austria, República Checa, Eslovaquia y Polonia. Se establecieron en Viena en 1843, donde la pareja se dedicó, principalmente, a la enseñanza, contando entre sus pupilos a miembros de la realeza y la élite.

En 1843, Mertz publicó los primeros seis volúmenes de su serie *Opern-Revue* Op.8 en la editorial Haslinger, recibiendo críticas favorables. En dicha editorial publicaría la mayoría de sus obras, junto con la casa editora Aibl.

A partir de 1846, la salud de Mertz comenzó a sufrir un paulatino deterioro, el cual se desencadenó debido a neuralgias y un envenenamiento accidental con estricnina, que le fue recetado como medicación para dichas neuralgias, lo que lo obligó a dejar sus clases y conciertos.

Tras recuperarse en 1848, la Revolución de marzo frustró sus esperanzas de un rápido regreso a los escenarios. Las circunstancias políticas y la pérdida de sus alumnos, que formaban parte de la nobleza, obligaron a los Mertz a escapar a Brno. Ya en 1851, la pareja recuperó la estabilidad y ofreció una serie de conciertos importantes en Viena.

El año 1855 estuvo marcado por dos de los conciertos más importantes que dieron: fueron convocados a tocar para la familia imperial en Salzburgo y en la mansión del presidente Ritter von Scharschmidt. Sin embargo, la salud de Mertz empeoró gradualmente, debido a la tuberculosis.

En julio de 1856, la pareja viajó a la ciudad balnearia de Grein en Alta Austria para que Mertz se recuperara. Regresaron a Viena en septiembre, pero la salud de Mertz continuó deteriorándose, y murió el 14 de octubre de 1856.

A lo largo de su vida, Mertz fue un compositor prolífico. Sus obras incluyen fantasías y arreglos de óperas clásicas para guitarra sola, como las famosas *Barden-Klänge* Op.13, las *Fantasías* Op.65 n°1 y 2 (Fantasía Húngara), la *Elegía* y transcripciones de los Lieder de Schubert. También escribió dúos para guitarra y para guitarra y piano.

II. ¿Qué era el Biedermeier austríaco?

El Biedermeier fue un estilo artístico burgués florecido en Alemania y Austria entre 1815 y 1848, época de la Restauración. Se destacó por su influencia en diversas formas de expresión artística, como la arquitectura, el mobiliario, las artes plásticas y la literatura, a pesar de coincidir en tiempo y espacio con el Romanticismo. El término Biedermeier inicialmente describe un estilo sobrio del mobiliario y la decoración, pero luego se aplicó a producciones literarias, pictóricas y musicales de la misma época, caracterizadas por su amabilidad y enfoque en la vida cotidiana.

El término Biedermeier fue acuñado por los escritores Ludwig Eichrodt y Adolf Kussmaul, pero se popularizó en 1855 a través de poesías satíricas publicadas en un diario de Múnich. El personaje ficticio "Gottlieb Biedermeier" se convirtió en una personificación despreciativa de la burguesía conservadora y "apolítica" por parte de los liberales de la Revolución de marzo alemana.

Desde la perspectiva de la historia del arte, el Biedermeier representa la cultura y el estilo de vida de la sociedad burguesa en la primera mitad del siglo XIX. Se enfocó en la vida cotidiana familiar, centrada en actividades económicas y valores tradicionales de la moral y buenas costumbres, como una respuesta a la decepción de la sociedad burguesa por la política de su época y su autoexclusión de la colaboración responsable en el Estado.

El Biedermeier en la Música.

En el ámbito musical, el Biedermeier se distingue del Romanticismo por varias características. En primer lugar, presenta una estructura fraseológica más regular y esquemática

en comparación con el Romanticismo y el Clasicismo. La simplicidad y la regularidad son rasgos inherentes a géneros como canciones de tono popular y sinfonías. Los procesos armónicos en las macroestructuras formales son más simples y tienden a mantenerse dentro de las tonalidades vecinas a la tónica.

A diferencia del Romanticismo, que buscaba innovación y ruptura con las tradiciones, los compositores del Biedermeier aspiraban a seguir los modelos formales y técnicas establecidas, con la intención de encontrar originalidad en detalles concretos sin necesidad de crear algo radicalmente nuevo. Su inspiración principal provenía de la obra de Mozart, a quien veían como un modelo a seguir.

El Biedermeier y el Romanticismo no eran excluyentes; algunos lo consideran como una forma de romanticismo secundario a pesar de ser el estilo predominante. Sin embargo, la música del Biedermeier reflejaba la concepción moral de la burguesía de la época y tendía hacia la moderación filosófica, en contraposición al énfasis romántico en lo heroico y lo emocional.

La sociedad musical del Biedermeier tenía un fuerte interés en la interacción social, con un enfoque educativo y una dosis de ostentación burguesa. Los conciertos mixtos que combinan sinfonías, fragmentos operísticos y piezas de virtuosismo para solistas mostraban que no se había establecido una clara distinción entre la función cultural y la de entretenimiento.

Por otra parte, los compositores del Biedermeier estaban cercanos a las instituciones musicales, lo que influyó en la técnica compositiva, con lo cual, carecían de ambición estético-musical. Este estilo musical se manifiesta en obras vinculadas a instituciones como las Liedertafel, las academias de canto y los festivales musicales.

En resumen, el Biedermeier musical posee características que lo distinguen, como su regularidad estructural, simplicidad armónica y una fuerte conexión con la cultura y el estilo de vida de la sociedad burguesa de la época. A pesar de su falta de ambición estética, representa una faceta importante en la historia musical de ese período.

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

III. *Nänien Traerlieder*

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 solicitaron que hiciera para “hacerlas más accesibles” al guitarrista diletante. Sin embargo, como cuenta Makaroff en sus

memorias, vendió algunas de manera manuscrita. Los lamentos fueron encontrados en la colección Boije, se halló también, una copia en la Royal Danish Library Riskel.

Escritos para guitarra Terzina y guitarra normal, los lamentos fueron dedicados a su amigo Jos, como se puede leer al pie de la portada: “...und und seinem innigst geliebten Freunde Jos: Floderer”. 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.

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.

¿Qué significa el título del ciclo *Nänien Traerlieder*?

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.

De la *nenia* funeraria romana podemos decir que era interpretada por mujeres encargadas de cuidar a los muertos, actuando como figuras liminales que ayudaban en la transición al más allá. El canto de los muertos se asociaba a la ruptura de barreras, y la *nenia* marcaba la transición entre la vida y la muerte (Dutsch, 2008).

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 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, Karl Heinrich Carsten Reinecke, Frédéric Louis Ritter, Johanna von Hahn, Karl Gottfried Wilhelm Taubert, Georg Schumann, Hermann Gustav Goetz y Johannes Brahms.

Por otra parte, el término *Trauerlied* (canción triste o fúnebre) era común en la época romántica, y ya se utilizaba en obras musicales, como el *Trauervaltz* de Schubert y el *Trauergesang* de Mendelssohn, ambos relacionados con la idea de canciones melancólicas o fúnebres. Además, *Trauer* es una palabra utilizada en alemán para referirse a composiciones musicales de tipo marcha fúnebre (autores varios).

Podemos decir entonces que la *nenia* tiene múltiples acepciones y ha evolucionado a lo largo de la historia, pasando de su origen como canto fúnebre romano a inspirar la creatividad de poetas y músicos en el siglo XIX. El término *Trauerlied* era común en la época romántica y se relacionaba con composiciones melancólicas y fúnebres. Mertz recoge el espíritu mortuorio de la *nenia* en su obra, pero no incorpora textos.

IV. *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 $\frac{3}{4}$, y su forma corresponde a la forma canción modificada (A-B-A-B'-coda).

Sobre la tonalidad de Do menor que corresponde a la sección A y su afecto encontramos una relación con la dulzura, tristeza y lamentación, como expresaron Charpentier, Mattheson y Rameau. Con respecto a la tonalidad de Mi bemol mayor que se encuentra en la sección B la relación que hacen estos teóricos es con lo cruel, duro, patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso.

Análisis de Tópicos.

El primer tópico que encontramos es el tipo de *Zarabanda*, correspondiente al estilo alto, que está dado por el tempo *adagio*, el compás de $\frac{3}{4}$ y la figuración rítmica inicial, Figura 1.



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

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, que también es considerado un estilo alto en tempo lento, Figura 2.



Figura 2: 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 pregnantas, 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 3.

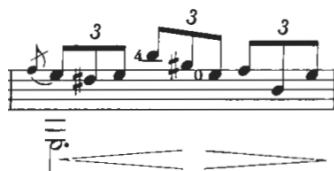


Figura 3: Mertz: *Nänien Trauerlieder, Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

Desde el compás 1 y hasta el comienzo del compás 6, con los elementos encontrados: 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 4.



Figura 4: 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*, en palabras de 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 5) es similar, junto con su ritmo, al *Preludio* n°20 Op.28 y la *Marcha fúnebre* Op.72 n°2 de Chopin.



Figura 5: Mertz: *Nänien Trauerlieder, Am Grabe der Geliebten*, guitarra 2.

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)

El acorde napolitano, en una secuencia cadencial, es frecuente en un final de aria de lamento. Este tipo de uso del acorde es considerado un gesto de exageración, de un gran lamento en el 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 6.



Figura 6: 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 *Tempesta*. 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. Figura 7.

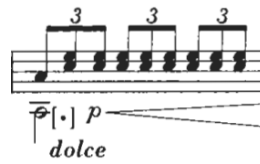


Figura 7: Mertz: *Nänien Trauerlieder, Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.

En los compases 15 y 16, en la primera guitarra, podemos observar un descenso cromático, Figura 8, este descenso en palabras de Head (2014) está asociado al lamento, ya desde el periodo Barroco y se enmarca en el estilo sensibilidad.



Figura 8: 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 9 y 10.



Figura 9: Mertz: *Nänien Trauerlieder, Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1.



Figura 10: 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 de 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 la indicación de campanas (Cloches), Figura 11, es una indicación netamente romántica y ejemplo de evocación extra musical.

The image shows a musical score for guitar 2, spanning measures 20 to 29. The score is written in a single system with three staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'a tempo'. The score begins with the instruction 'Cloches' and 'dolce' in measure 20. It features several triplet patterns (marked with '3') and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also slurs and accents throughout the piece. The word 'Cloches' appears again in measure 25. The score ends in measure 29 with a final triplet and a dynamic marking of 'p'.

Figura 11: Mertz: *Nänien Trauerlieder, Am Grabe der Geliebten*, guitarra 2.

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 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 12.

The image shows a musical score for guitar 1, spanning measures 20 to 24. The score is written in a single system with one staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'a tempo'. The score begins with the instruction 'tristemente'. It features a melodic line with dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also slurs and accents throughout the piece. The score ends in measure 24 with a final melodic phrase and a dynamic marking of 'p'.

Figura 12: 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 13 y 14. 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.



Figura 13 y 14: Mertz: *Nänien Trauerlieder, Am Grabe der Geliebten*, guitarra 1 y 2.

Conclusiones

Am Grabe der Geliebten de Mertz presenta una amalgama de tópicos, una estructura ternaria, cierta discontinuidad y una combinación de elementos del bel canto y el romanticismo, en consonancia con el estilo propio del Biedermeier. A pesar de una leve influencia romántica, Mertz se acerca al estilo de Spohr, un destacado exponente del alto estilo Biedermeier.

Aunque no se buscaba definir la estética romántica, es evidente que elementos de esta estética coexistieron con el Biedermeier de Mertz, influyendo en su producción artística. La representación de la muerte y lo fantástico emergen junto al lied, dentro de esta estética. A pesar de encontrar rasgos románticos incipientes, estas piezas no parecen diseñadas para el público burgués de la época.

El título *Nänien Trauerlieder* es redundante, ya que ambas palabras significan "lamento fúnebre." Sin embargo, estas tres canciones pueden interpretarse como una representación del ritual de la nenia romana, con cada una simbolizando una etapa del proceso.

El análisis de los tópicos y la gestualidad revela patrones de interpretación relacionados con el género. Las *Nänien Trauerlieder* se asemeja a los *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, y la titulación la vincula a los ciclos para piano de Schumann. Mertz mezcla estilos, desde el lied hasta el bel canto. La ejecución de estas piezas requiere una comprensión integral de estas influencias para una interpretación enriquecida.

En resumen, las *Nänien Trauerlieder* de Mertz son un testimonio de la interacción entre las tendencias del romanticismo y el Biedermeier de su época, fusionando estilos y tópicos diversos.

Referencias bibliográficas-

- 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). OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- 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%3Dnesia>
- Mattheson, J. (1713). *Das neu-eröffnete Orchestre*. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Das_neuer%2C_B6ffnete_Orchestre_\(Mattheson%2C_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Das_neuer%2C_B6ffnete_Orchestre_(Mattheson%2C_Johann))
- 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.
- 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
- Seyffert, O. (1894). *Dictionary of Classical Antiquities*, ed. Recuperado de: <http://www.ancientlibrary.com/seiffert/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. (1992). *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier*. Ed. Peter Lang, Frankfurt
- Vincenti, L. (1930). *Biedermeier*. TRECANI, Enciclopedia Italiana, ed.
- Wynberg, S (1985). *Johann Kaspar Mertz (1806-1856) Guitar Works*. Volumen VIII Guitar Duos. United Kingdom: Chanterelle.