



ESTUDIO PEDAGÓGICO DE LA OBRA “LACHRIMAE” PARA LAÚD DE JOHN DOWLAND. TRANSCRIPCIÓN DE LA OBRA EN NOTACIÓN MODERNA PARA GUITARRA CLÁSICA.

Autor: Francisco Javier Ruz Mata.

D.N.I: 80152010T. Córdoba

Título: Licenciado en música. Especialidad Guitarra clásica.

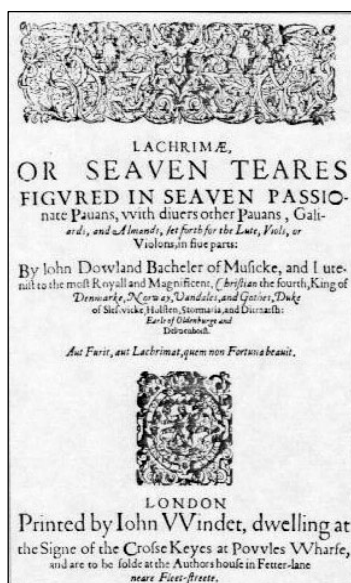
INTRODUCCIÓN

“John Dowland es uno de los pocos casos de gran compositor cuya fama actual se basa en una gama de obras relativamente reducida. Su producción tiene como fundamento casi exclusivo obras escritas para su propio instrumento: el laúd. Muchas de sus canciones y piezas para conjunto iniciaron, incluso, su existencia como composiciones para laúd, y el propio Dowland se hizo famoso en toda Europa como laudista”¹

Los comienzos del siglo XVII, fueron unos años convulsos para la Corte Isabelina y Jacobina inglesa. La conversión de toda Inglaterra a la reforma Luterana y contraria al resto de la Europa católica, creó un ambiente político y religioso totalmente opuesto al imperante de la época. Muchas de las decisiones tomadas en la corte inglesa, estaban relacionadas con dicha reforma y no se podía admitir en el país a traidores y conspiradores de los designios del Reino de Inglaterra.

John Dowland tuvo la desgracia de convertirse al catolicismo durante su estancia en París, siendo un adolescente al servicio de un diplomático inglés. A través de éste, se vio envuelto en una trama de conjura política contra la reina Isabel I de Inglaterra y ello hizo que nuestro músico no pudiese regresar a su país por estar considerado como un traidor al reino de Inglaterra. Vivió en el exilio con la máxima aspiración de que se le reconociera su valía y prestigio en su país natal, desgraciadamente todas sus iniciativas para conseguirlo se vieron frustradas. Este error influyó en su vida y como no, también en su música.

El tema de la melancolía y la dolencia imperaba dentro de todo este período isabelino en las expresiones artísticas del momento. Igualmente esta temática estará más que presente en la mayoría de la obra de Dowland, no en vano dio a una de sus pavanas el título de “*Semper Dowland, Semper Dolens*” y firmó personalmente: “*Jo: dolandi de lacrimae*”.



La muerte en marzo de 1603 de la reina Isabel I provoca una situación de desamparo en Dowland y ve que a las lágrimas que derramó el compositor por las esperanzas que se esfumaron hay que añadir otras lágrimas que anuncian nuevas ilusiones. En relación a esto el compositor crea una de las obras más importantes e influyentes de su época: la colección de siete pavanas conocidas con el título genérico de “*Lachrimae, or Seaven Teares*” escritas para conjunto instrumental. Estos llantos debían llegar al corazón de la persona a quien estaba dedicada la obra: la princesa Ana, la hermana de su real patrón y esposa de Jacobo primero de Inglaterra.

En la dedicatoria del libro, Dowland escribió las siguientes palabras: “*Aunque el título prometa lágrimas, esas invitadas indeseables en estos tiempos de alegría, no hay duda de que las lágrimas que se vierten por la Música son agradables. Las lágrimas no nacen siempre de la pena, a veces también nacen de la alegría y la felicidad*”.

¹ Brian Robins, (diciembre 2005) *Goldberg, revista de música antigua*. Pág. 17

El material musical de este libro procede, en su mayor parte, de obras anteriores de Dowland para laúd solo, o para voz y laúd que fueron arregladas a cinco voces, pareciendo composiciones realmente nuevas. La más célebre de ellas, y la que ahora nos ocupa, es su obra *Lachrimae*.

Lachrimae es una danza en forma de pavana, del renacimiento inglés, escrita a finales del siglo XVI para laúd renacentista. Aparecía en todos los libros de tablaturas, pasaba de instrumento a instrumento e inspiró más de cuarenta versiones personales o parodias a los compositores ingleses y continentales. El propio John Dowland, tras adaptarle el texto “Flow my tears”, la incluyó en su segundo libro “*The Second Booke of Songs or Ayres*” para voz y laúd de 1600:

Flow, my tears

“Flow, my tears, fall from your springs!
Exiled for ever, let me mourn;
Where night’s black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn.

Down vain lights, shine you no more!
□No nights are dark enough for those
That in despair their lost fortunes deplore.
Light doth but shame disclose.

Never may my woes be relieved,
Since pity is fled;
And tears and sighs and groans my weary days
Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment,
My fortune is throwne,
And feare, and grieffe, and paine
For my deserts, are my hopes since hope is
gone.

Hark! you shadows that in darkness dwell,
Learn to contemn light
Happy, happy they that in hell
Feel not the world’s despite.”

Fluyan, mis lágrimas

¡Fluyan mis lágrimas, caídas de sus manantiales!
Exiliado para siempre, dejadme llorar;
Permitidme que viva olvidado
Donde el pájaro negro de la noche canta su
tristeza

¡Apagaos, oh vanas luces, no brilléis más!
No hay noche lo bastante oscura para aquellos
Que desesperadamente deploran sus fortunas
perdidas.
La luz no es otra cosa que vergüenza nuestra

Nunca serán mis penas aliviadas,
Puesto que la piedad ha huido;
Y las lágrimas, suspiros y gemidos han privado
De cualquier alegría a mis cansados días.

Desde la más alta cima de la alegría,
mi fortuna es arrojada,
Y abandonada, y apenada, y afligida
Por mis desiertos, están mis anhelos puesto que
la esperanza está perdida.

¡Oíd!, vosotras, sombras que en la oscuridad
moráis,
Aprended a despreciar la luz
Felices, felices, quienes en el infierno
No sienten el desprecio del mundo.

El motivo principal de la obra está basado en el movimiento que realiza la lágrima cuando nace de los ojos y cae sinuosamente a través del rostro de la persona que llora por la pérdida de algo querido o añorado. El autor lo transmite en el comienzo de la pavana utilizando cuatro notas claves, un intervalo de cuarta descendente, que evoca la lágrima que resbala y que según los filósofos refleja la fragilidad de la condición humana.

Este famoso motivo de cuatro notas puede encontrarse en varias obras de anteriores compositores, pero los modelos más convincentes son dos madrigales:

“*Parto da voi, mio sole*” y “*Rivi, fontane e fiumi*”, del músico romano Luca Marenzio (al que Dowland tenía en gran estima por sus formas compositivas y virtudes como maestro y compañero). Ambos madrigales tienen en común con la pavana de Dowland varias ideas, además de la cuarta descendente.

METODOLOGÍA

Para la realización de la transcripción de “*Lachrimae*” a notación moderna, se utilizó la impresión en fotocopia de la partitura fascimil² de la obra de John Dowland para laúd renacentista en tablatura francesa (ver anexo).

Debido a que se trata de una obra polifónica a tres voces, decidí usar dos pentagramas en clave de sol para que fuese más fácil, a primera vista, el reconocimiento de estas voces y así facilitar su lectura y estudio.

En cuanto a la afinación de la guitarra para interpretar esta partitura, es necesario bajar la tercera cuerda de “sol” a “fa#”, manteniendo así la relación interválica usada por el laúd de la época. También sería aconsejable el uso de la cejilla colocada en el segundo traste, ya que facilita su ejecución, asemeja la tésitura a la original del laúd y aclara el discurso musical de las diferentes voces.

En esta ocasión no ha sido necesario arreglar ninguna voz del bajo a la octava superior, debido a que la tésitura del laúd para el que está escrito no sobrepasa el ámbito de la guitarra. Tampoco se han añadido ligados técnicos, propios de la técnica de la guitarra, ya que en este tipo de música no se utilizaban.

BASES DE LA NOTACIÓN EN TABLATURA

Es, por tanto, necesario hacer referencia a las bases de la escritura empleada por los compositores ingleses de aquella época para los instrumentos de cuerda pulsada así como los criterios actuales de transcripción para obtener los mejores resultados de la misma.

La tablatura y sus tipos:

La tablatura fue un sistema de notación musical que usaba símbolos, cifras o letras diferentes a las notas utilizadas hoy día. Estos símbolos se disponen verticalmente sobre una tabla estructurada en tantas líneas como cuerdas tenga el instrumento, mostrando al intérprete el gesto físico y exacto que debe desarrollar sobre él (qué traste presionar con la mano izquierda, qué dedo de la mano derecha usar, etc.). El sistema de notación de tablatura presenta de forma completa el contenido melódico, polifónico y rítmico de una composición.

El periodo que comprende el uso de esta escritura comienza ya a principios del siglo XVI y se desarrolla hasta finales del siglo XVIII. El primer ejemplo de tablatura que se conoce data de 1507 y fue impreso en Italia por Octaviano Petrucci, primer editor no compositor, que tenemos de referencia.

² **POULTON, D.** *Lute Playing Technique*. (1981). The Lute Society Booklets, nº 5. Londres. Pieza “*Lachrimae*”

Los instrumentos más comunes a los que estuvo dirigido este tipo de notación musical fueron todos los instrumentos de cuerda pulsada (básicamente la vihuela, el laúd, la guitarra y el arpa) y también el órgano.

Los dos sistemas de escritura musical más utilizados en la Europa del renacimiento para laúd fueron el **sistema italiano**, conocida también como tablatura en cifra y el **sistema francés** o tablatura de notación alfabética. Este último fue el utilizado fundamentalmente en Francia, Flandes e Inglaterra durante el Renacimiento. El sistema francés o tablatura de notación alfabética:

La tablatura francesa presenta los siguientes elementos:

1. Un hexagrama que representa los seis órdenes (cuerdas dobles) del laúd, figurando la primera cuerda en la línea superior y en la línea inferior el sexto orden.
2. Los trastes, a diferencia de la tablatura italiana que utiliza los números, son indicados por letras minúsculas. Dichas letras se escribirán sobre las líneas pudiendo aparecer en algunas tablaturas colocadas encima de las líneas.
3. Las plicas de las figuras alineadas con las letras indicarán los valores rítmicos. Estas se sitúan fuera del hexagrama en la parte superior de la misma.

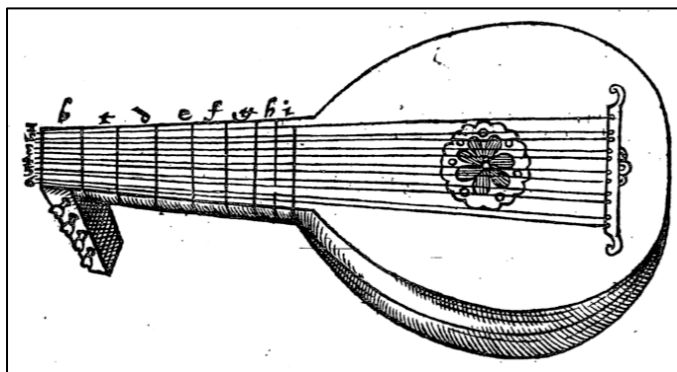
El número de órdenes en los laúdes fue variable durante el Renacimiento. El más común fue el de seis. Aunque también, la literatura de la época hace referencia a la existencia de laúdes de cinco y siete órdenes. Los libros de laúd de la época, usan una “tabla” o hexagrama, estructura de 6 líneas (también de 5, 7 y 8), donde cada línea de la tabla representaba un orden (doble cuerda).

Hay que hacer referencia, que la tablatura no indicaba la “altura del sonido”, por lo que se podría tocar la misma pieza con instrumentos de distinta afinación sin tener que transcribirla.




¿Cómo se reflejaba los distintos componentes del instrumento y elementos musicales?:

1.- Trastes.

Eran de tripa y móviles. Todos tenían una separación entre ellos a distancia de semitono. Para el laúd sumaban un total de once trastes y quedaban indicados de la siguiente manera:









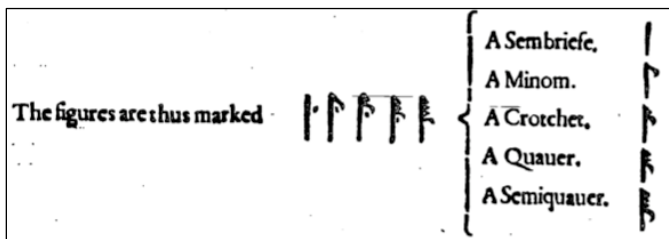
La letra “a” era las cuerdas al aire. La letra “b” del primer espacio desde la cejuela al primer traste, la “c” el espacio del primer traste al segundo (en la música de Dowland se refleja con la letra “r” para evitar confusiones con la letra “e”). La “d” del segundo traste al tercero

y así sucesivamente. Hay que tener en cuenta que la letra “j” no existía por entonces, con lo que la secuencia en el 9º traste en lugar de ser la letra “j” sería la “k” y así hasta terminar. También, dentro de la tablatura francesa las letras d, e, y g, se verán transformadas en los siguientes signos: , , y , con el fin de conseguir una identificación más inmediata a la hora de ejecutar la música.

2.- Valores rítmicos o duración.

Los valores de medida se colocaban perpendiculares a las líneas y encima de las letras. Se representan como figuras en la parte superior de cada tabla, hexagrama o sistema, justo encima de las letras a la que hace referencia, en ocasiones, unidos por una serie de puntos situados verticalmente sobre la estructura.

En el sistema francés, los signos para los valores de duración se representaban de la siguiente manera: la **semibreve** era: , con doble duración que la mínima que en mi transcripción la he considerado como una blanca en la notación actual. Para la **mínima**:  como una negra actual. La **semimínima** de duración como una corchea: . **Corchea** como una semicorchea: . **Semicorchea** como la fusa actual: . Por último: **Fusa** como la actual semifusa: . Estos valores permanecen válidos hasta que un nuevo valor modifica al anterior.



En el caso de que aparezca un puntillo al lado de la figura, se entenderá igual que nuestro puntillo actual, añadiendo la mitad del valor de la figura a la que acompaña.

3.- Las líneas divisorias de compás.

No siempre estaban en su lugar exacto, en ocasiones entran en contradicción con los acentos y con el ritmo, por lo que se han de entender como una guía.

4.- Signos de tiempo.

No siempre quedaba precisado como ocurre en nuestro particular caso. En general utilizaban los mismos signos de compás que se usaba en la música polifónica del momento.

Compás apriessa = representado por el signo  .

Compás despacio = representado por el signo  .

Compás ni muy apriessa ni muy despacio = representado por el signo  .

5.- La digitación.

Hay que hacer hincapié en una técnica de uso muy común, para la mano derecha, en escalas o pasajes melódicos conocida con el nombre de “figueta” (alternancia del pulgar e índice). Se reflejaba poniendo un punto sobre la nota a pulsar con el dedo índice. La nota que no lleva punto, debía ser pulsada con el pulgar. Este tipo de digitación muy típica en el renacimiento y en el Laúd, produciendo una articulación rítmica que pone el énfasis ó acento en la primera nota de cada dos, resultando un efecto fuerte-suave característico de la interpretación del período en cuestión.

6.- La ornamentación.

No existen indicaciones de ornamentación en la música para los instrumentos de cuerda del siglo XVI. La improvisación sobre un “Cantus Firmus”, probablemente, constituía una parte importante en la educación de todo músico en el renacimiento, que debían conocer las técnicas de improvisación sobre una melodía así como improvisar composiciones a partir de una serie predeterminada de acordes. Estos modelos o serie de acordes, frecuentemente expresados en forma de “*bajo ostinato*”, hacen su aparición en la música escrita a finales del siglo XV y tienen una gran influencia en la música de danza del siglo XVI.

Además de improvisaciones sobre el “Cantus Firmus” o series de acordes, los músicos del renacimiento también creaban su música sin necesidad de un esquema fijo. En este caso, pasajes rapsódicos en estilo libre, precedían a composiciones más formales desde el punto de vista compositivo. Esta función es equivalente a lo que en el siglo siguiente serviría de introducción a las fugas y otras piezas contrapuntísticas más elaboradas. De aquí puede derivarse el origen de los preludios de estilo libre o improvisatorio que abrían en el barroco muchas de las suites instrumentales.

Es importante destacar que los instrumentistas del siglo XVI utilizaban las mismas técnicas de ornamentación que los cantantes y en algunos tratados se aconsejaba “imitar la flexibilidad melódica y la expresividad de los buenos cantantes”. El ingenio del tañedor, su habilidad técnica y a su vez, las peculiaridades propias de los instrumentos, les obligaban a romper los límites impuestos por el modelo vocal.

El glosado supone un primer salto cualitativo del instrumento en la conquista de su propia libertad y autonomía musical, tanto en el campo vihuelístico, laudístico y de tecla. Aunque “el glosado”, “trinos y mordentes” no se reflejaron en la obra, ello no quiere decir que no se realizaran. El español Juan Bermudo en 1555 critica a los que lo emplean demasiado. Hacia el 1600 aproximadamente, es cuando aparecen impresos estos dos tipos básicos de ornamentación:

- Las Glosas: trata de dividir notas largas de una melodía en valores más breves llenando los intervalos con pasajes de diversa figuración como las notas de paso, escalas, etc. (todas las notas eran pulsadas). Se introducían en diversos pasajes de la obra y en especial en las cadencias finales sobre la penúltima nota de la composición. Unos de los tratados de glosas más famosos es el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz, en el que da bastantes ejemplos de cómo glosar diferentes intervalos además de diversos consejos sobre el buen tañer de una glosa: “*El que quisiere aprovecharse de este libro ha de considerar la posibilidad que tiene y conforme a ella*”

escoger las glosas que mejor le parecieren, porque aunque la glosa sea buena, si la mano no puede con ella, no puede parecer bien y el defecto no será de la glosa”³.

- Trinos y mordentes: la primera nota era pulsada y las demás son ligadas. Era muy empleada por los laudistas aunque en otros tratados de la época indican su uso para otros instrumentos de cuerda. Este ornamento se hizo muy común a lo largo del siglo XVI.

En general, la mayoría de los adornos en el siglo XVI son armónicamente consonantes en la caída de cada tiempo. En la transición de siglo XVI al XVII, comienza a desarrollarse la tendencia contraria, es decir la disonancia armónica del adorno en la caída del tiempo.

CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN GENERAL

Si un guitarrista por sus conocimientos en música antigua es capaz de leer tablatura con fluidez, no es necesario realizar la transcripción en notación moderna. Esta posibilidad ofrece ventajas evidentes porque evita el desajuste que siempre existe en el cambio de una notación a otra, alguna pérdida de información, o algún añadido donde el original dejaba las cosas más fluidas o imprecisas.

Si no se sabe leer tablatura con fluidez, hay que recurrir a las versiones realizadas con el potencial riesgo de posibles errores ajenos o bien realizar tu propia transcripción. Existe un repertorio inmenso al que sólo se puede acceder por medio de facsímiles en tablatura. Trabajando de esta forma, se evita todo tipo de ediciones poco fiables y contaminadas de errores.

Entre los aspectos más importantes a tener en cuenta a la hora de la transcripción tenemos la aproximación a la época en cuestión y la adaptación al instrumento actual.

En este sentido y para nuestra obra en cuestión, hay que tener en cuenta lo siguiente:

La interpretación de su contenido no debe hacerse tan literal como lo refleja la tablatura, sino saber adaptarlo al momento, a las circunstancias, al instrumento y motivos de su composición.

1.- El Laúd: Las ediciones de la obra “Lachrimae” están escritas en tablatura francesa con una estructura base de seis líneas, lo que indica que su música es para laúd renacentista de seis órdenes con lo que convierte su lectura en una tarea más sencilla que aquella de siete, ocho o más órdenes.

2.- La técnica instrumental del Laúd renacentista:

- Mano derecha: El que los órdenes fuesen dobles es la razón fundamental de que los dedos de la mano derecha pulsaran sin uñas. Existían tres tipos de digitaciones más importantes en la técnica laudística para esta mano:

³ **Ortiz, Diego.** (1553) *Tratado de glosas*. Prefacio al primer libro: El modo que se ha de tañer para glosar.

A. LA FIGUETA. Dos tipos:

- I. **Figueta Extranjera:** El pulgar va escondido y el índice va por delante. Empieza siempre con índice, pulgar.
- II. **Figueta Castellana:** El pulgar por delante. Empieza siempre con pulgar, índice. Mediante este recurso, cada orden de cuerdas dobles suena arpegiado. Este recurso se pierde en el BARROCO.

La figueta consiste en la pulsación alternada de los dedos pulgar e índice, para las partes fuertes y débiles respectivamente, teniendo el meñique apoyado en la tapa. Esta técnica proviene de la utilización en el laúd de plectro en la Edad Media, en ataques fuertes hacia abajo o débiles hacia arriba.

B. DOS DEDOS.

Constituía una alternativa a la anterior: alternancia del “índice y medio”. Esta práctica no era muy común en el siglo XVI, ya que al estar los dedos paralelos a las cuerdas y el meñique apoyado, los más cercanos y ágiles eran el pulgar y el índice, no el medio. El dedo medio se empezó a usar para pulsar acordes de tres notas. Rara vez el anular.

C. DEDILLO.

Una tercera digitación para la mano derecha consistía en la repetición del dedo índice para las escalas, alternando un movimiento de ida y vuelta, conocido con el nombre de “dedillo”. Era un recurso técnico similar al alzapúa actual de los flamencos con el pulgar, con la diferencia de que los laudistas del renacimiento lo hacían con el índice.

En este apartado, sobre la mano derecha, es necesario aludir a la polémica existente entorno al empleo de las uñas en la pulsación, polémica que ha perdurado a lo largo del tiempo y que bien se conoce en el mundo guitarrístico entre Sor y Aguado o incluso en el mismo Tárrega. Hay muchas referencias, a veces controvertidas respecto al uso o no de las uñas. En general la técnica para laúd era mejor no utilizarlas.

“Los que redoblan con la uña hallaran facilidad en lo que hicieren pero no la perfección...” “Tocar con uñas es imperfección...” “Es excelente tocar sin emplear la uña ni ninguna otra invención. Solamente el dedo, la materia viva, puede comunicar la intención del espíritu.”⁴ Frases como ésta hacían los estudiosos del instrumento para referirse a aquellos que pulsaban con uñas.

Otros grandes músicos por el contrario, recomendaban en sus tratados, que las uñas un poco reseñadas facilitaban la técnica: “La uña deberá sobresalir solo un poco de la yema y estar cortada de forma oval. Para el pulgar mejor un poco más corta que

⁴ Fuenllana, Miguel de. (1554) *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra*. Sevilla.

las demás”⁵. Aconsejan para tocar los órdenes empezar con la yema y llevar el dedo a través de las tripas, dejando deslizar la uña encima de ambas cuerdas.

A pesar de las diferentes opiniones, el uso de las uñas largas dificulta la pulsación en los instrumentos de la época ya que el puente en estos instrumentos de cuerda pulsada está muy bajo. Para evitar el doble sonido de cada nota, que ocurre cuando se tocan las dobles cuerdas con uñas, hay que mantener una posición oblicua para que las uñas crucen las cuerdas en diagonal. Esto sirve al menos para disminuir el efecto. Este problema no existe al tocar sin uñas, porque la gran superficie de la yema toca ambas cuerdas al mismo tiempo.

- Mano izquierda:

Normalmente, sólo se hacía referencia a la digitación con el alfabeto haciendo referencia a los trastes correspondiente y a las cuerdas. Solo advertían mantener una posición firme de los dedos en la parte baja, para los pasajes correspondientes, subiendo los dedos sólo cuando fuese necesario para otras notas. Los libros de laúd incluían un poco de más precisión que para otros instrumentos. Básicamente, se puede decir que la técnica difiere poco de la actual.

3.- La Afinación: existían diferentes afinaciones para la extensa gama de laúdes en función de la altura de los sonidos y del número de órdenes que tuviera. En nuestra partitura en cuestión, la relación interválica (cuarta, cuarta, tercera mayor, cuarta y cuarta) era la utilizada en el laúd de seis órdenes.

Lachrimae está escrita para dicho laúd cuya afinación más usual era su afinación en “Sol” para la primera cuerda y las sucesivas cuerdas, respetando la relación interválica mencionada, resultaba el siguiente orden: Sol-Do-Fa-La-Re-Sol.

Por tal motivo, en el momento de la interpretación de la obra en guitarra clásica se podría colocar una cejilla sobre el segundo traste para equiparar la afinación de la guitarra a la altura del sonido del laúd renacentista. Por supuesto habría que tener en cuenta que la afinación de la nota “sol” en la época estaba condicionada al “la” 415 hz y no al “la” 440 hz actual. Por este motivo, el “sol” afinado en el renacimiento hoy día sería más grave (en torno al fa#).

4.- El Timbre: Si bien la altura del sonido y la afinación es posible conseguirla, la sonoridad tímbrica propia del laúd es prácticamente imposible de imitar en la guitarra actual. Las cuerdas usadas en aquel entonces (las más agudas eran de tripa y las cuerdas más graves estaban entorchadas), el tipo de construcción del propio laúd o incluso los trastes (éstos eran móviles y de tripa anudada alrededor del mango) infieren una cualidad propia en el sonido. Con lo cual la sonoridad y musicalidad conseguida en una obra interpretada en el laúd difiere de cualquier transcripción para un instrumento actual de cuerda pulsada.

5.- El contrapunto instrumental: uno de los déficit que presenta las tablaturas es la inconcreción visual respecto a la continuidad del contrapunto en las distintas voces. Estas se van aclarando a medida que el intérprete repite la pieza y va descubriendo cómo se pueden mantener las diferentes voces que contiene. Para mejorar en su avistamiento, a parte de mucha práctica en la lectura de tablaturas, es necesario conocimientos de armonía y contrapunto para decidir con buen criterio que notas forman parte de cada una de las voces.

⁵ Piccinini, Alessandro. (1623) *L'Intavolatura di liuto et di chitarrone*. Venecia.

A pesar de que en las partituras para guitarra suelen aparecer un solo pentagrama, si se observa mi transcripción, he utilizado dos pentagramas para facilitar la lectura del discurso musical de las diferentes voces que se pueden extraer del facsímil de Dowland.

RESULTADOS: Partitura de guitarra en notación moderna⁶.

⁶ La partitura y grabación se pueden descargar en el siguiente enlace:
http://www.guitarra.artelinkado.com/paginas/nuestra_musica.php#transcripciones

Lachrimae

Transcripción:
Fº Javier Ruz Mata

J. Dowland

3ª en Fa#

5

8

11

13

15

2

17

Musical notation for measures 17-20. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

21

Musical notation for measures 21-24. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

25

Musical notation for measures 25-27. Similar to the first system, the right hand has a melodic line and the left hand has a quarter-note accompaniment.

28

Musical notation for measures 28-30. The right hand has a melodic line with some sixteenth-note runs, and the left hand has a quarter-note accompaniment.

31

Musical notation for measures 31-33. The right hand has a melodic line with sixteenth-note runs, and the left hand has a quarter-note accompaniment.

34

Musical notation for measures 34-37. The right hand has a melodic line with sixteenth-note runs, and the left hand has a quarter-note accompaniment.

38

Musical notation for measures 38-40. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with chords and single notes.

41

Musical notation for measures 41-43. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note patterns, and the left hand continues with a steady bass line.

44

Musical notation for measures 44-46. The right hand shows a complex melodic passage with many sixteenth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

47

Musical notation for measures 47-48. The right hand continues with a dense melodic texture, and the left hand provides harmonic support.

49

Musical notation for measures 49-50. The right hand features a final melodic flourish, and the left hand concludes with a few chords.

CONCLUSIÓN

Materializar un sentimiento humano a través de la música y saberlo plasmar con todo lujo de detalles en un papel con un sistema de escritura musical como es la tablatura, es una realidad que sólo lo saben transmitir los grandes genios de la música como Dowland.

Se ha dicho que la melancolía fue el objeto de culto del autor. Si el exilio influyó fuertemente en sus propósitos, la época en la que le tocó vivir, convulsionada por cambios políticos, religiosos y científicos, no fueron menos en su atormentada vida. Tales circunstancias hicieron que su música tuviese ese tono de tristeza y dolor que invoca la añoranza de un regreso y la frustración de no ser reconocido en su querida Inglaterra natal.

En esta transcripción para guitarra se ha intentado respetar en la medida de lo posible todo lo que el autor quiso transmitir en su obra. La duda y el desarraigo de una realidad vivida, una vivencia amarga arrastrada desde su juventud que evoca y expresa en toda su música. Esto es Dowland y su obra *Lachrimae*.

🍷 “*Lachrimae* se eleva como un monumento solitario, pero la influencia de su lacrimoso tema resonó, como la fama de su compositor, por toda Europa”⁷ 🍷



BIBLIOGRAFÍA.

⁷ Brian Robins, (diciembre 2005) *Goldberg, revista de música antigua*. Pág. 26

- 1.- **Aspiazu, J.** (1961). *La Guitare et les Guitaristes. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- 2.- **Bidaurre, C.** (2002). *La música desde los orígenes hasta el siglo XX*. Posters para Conservatorios Nacionales.
- 3.- **Brian Robins**, (diciembre 2005) John Dowland. *Goldberg*, revista de música antigua, 37, (16-27).
- 4.- **Chavel, Cl.** (1997). Comentario adjunto al disco "John Dowland. Lachrimae or seven teares". Traducción de Ramón Vilalta. AUDIVIS: HESPÉRION XX/ Jordi Savall. FONTALIS ES 8701.
- 5.- **Fuenllana, M.** (1981). *Libro de música para vihuela intitulado "Orphénica Lyra"*. Edición facsímil, Sevilla 1554: Minkoff, Ginebra.
- 6.- **Hardwood, I.** *A brief history of the lute*. (1975).The Lute Society Booklets, nº 1. Londres.
- 7.- **Holman, Peter.** (Marzo-Mayo 1999). *Lachrimae de Dowland*. Goldbert, revista de música antigua, 6, (13-21).
- 8.- **Ministerio de Educación y Ciencia.** (1970). *INBAD (Instituto Nacional de Bachillerato a distancia)*. Libro de BUP de música.
- 9.- **Mudarra, A.** (1979). *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Mónaco. Edición facsímil, Sevilla 1546. Chantarelle,
- 10.- **North, N.** (1996). *Comentario del disco "Lute Lessons" by J. Dowland*. París. Arcana. Michel Berntein.
- 11.- **Ortiz, Diego.** (1553) *Tratado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma.
- 12.- **Piccinini, Alessandro.** (1623) *L'Intavolatura di liuto et di chitarrone*. Venecia.
- 13.- **Poulton, D.** (1981). *Lute Playing Technique*. The Lute Society Booklets, nº 5. Londres.
- 14.- **Radole, G.** (1982). *Liuto, Chitarra e Vihuela*. Barcelona Edizione Suvini Zerboni. Milan. 1980. Traducción al español: ediciones Don Bosco.
- 15.- **Robinson, Thomas.** (1603) *The schoole of musike*. Ed. Facsímil. London.
- 16.- **Wade, Graham.** (1980). *Traditions of the Classical Guitar. John Calder*. Londres.
- 17.- **W. Atlas, Allan.** (2002). *La música del renacimiento*. Ed. Akal.

ANEXO

LACERNAE

John Dowland



Handwritten musical score on page 2, featuring eight systems of music. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style that appears to be a transcription or a study score. The systems are arranged vertically, with each system separated by a horizontal line. The music is written in a single system, with no staves crossing. The notation is clear and legible, with a focus on the rhythmic and melodic aspects of the piece. The page number '2' is centered at the bottom of the page.