



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

A L'AUBE DU DERNIER JOUR DE FRANCIS KLEYNJANS:

UN ESTUDIO DE CASO DE MÚSICA PROGRAMÁTICA PARA GUITARRA

Tesis
que para obtener el Título de Licenciado en Música
Instrumentista-Guitarra

Presenta:
Raúl Coello Pérez

Director de Tesis
Lic. José Luis Segura Maldonado
Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, agosto 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

La culminación de este trabajo es el resultado de un esfuerzo conjunto, por lo que no puedo dejar de mencionar a la gente que de una manera u otra contribuyó a la materialización de esta tesis; asimismo, dedico este apartado a nombrar también a grandes amigos y colegas de las aulas, los conciertos, las canchas de fútbol o la vida.

En primer lugar, a José Luis Segura por la guía y la paciencia que me tuvo para redactar las páginas de este trabajo. Sus aportaciones y consejos me permitieron llevar a buen puerto y disfrutar esta investigación. Puedo decir que me llevo herramientas muy valiosas de él, así como una excelente amistad.

En segundo lugar, al Maestro Juan Carlos Laguna por haberme acompañado durante mi formación profesional como guitarrista. De él aprendí la perseverancia y la resiliencia. Es para mí una figura importante, que me ayudó a combatir inseguridades y a formar mi personalidad artística. Por otro lado, agradezco su motivación y el buen tino que tuvo para encaminarme hacia la pedagogía y la enseñanza del instrumento.

A los maestros Carlos Martínez Larrauri, Pablo Garibay y Ricardo Vázquez, por apoyarme en la revisión de este trabajo y por participar como miembros del sínodo de mi examen. Aprecio la dedicación y el tiempo que han invertido en darme sus anotaciones y correcciones sobre este trabajo.

De manera especial me gustaría mencionar y agradecer profundamente a la maestra Varvara Gyra por su amabilidad y por la ilustrativa charla sobre Francis Kleynjans. A mi vecino, el Dr. Pablo Faudrin, por leer de primera mano el trabajo y por todos sus consejos, artículos, libros y pláticas, todas ellas muy enriquecedoras. A mi amigo Alejandro Nava por la bibliografía que sirvió de base para la tesis, por las pláticas filosóficas, metafísicas y absurdísticas que siempre ayudan a centrar el espíritu y el alma. A Mariana López por la traducción del artículo/entrevista en francés. A Mauricio Alexis Farrugia Fuentes, por leerla, por criticarla, por comentarla, por su amistad de años, por su paciencia y por muchas cosas más. A una lista inmensa de amigos y personas queridas: El Porto, Enso, los del taller de laudería de sábado y martes, mis amigos de la prepa, mis amigos de la Nacional, mis profesores y mis alumnos.

Por último, pero sin ser menos importante a mi familia, empezando por mis papás que me dieron la formación y el cariño que me han permitido llegar a este punto; no sería el hombre que soy sin la educación que recibí. A mis hermanos por haber sido mis compañeros y rivales perfectos. Todo el tiempo quise ser lo que ellos y hacer lo que ellos, y son mi fuente más grande de admiración. A todos mis primos y tíos, por haberme regalado a lo largo de los años risas, anécdotas, enseñanzas y valores que hasta el día de hoy son fundamentales para mí.

A todos ustedes gracias...

Índice general

Agradecimientos p. 2

Índice general p. 4

Introducción p. 5

1. Impresionismo y música programática en la obra de Francis Kleynjans: Puntos de encuentro p. 7

1.1 La vanguardia musical en los inicios del siglo XX

1.2 Música programática

1.2.1 Primeros bosquejos: *Le quattro stagioni*

1.2.2 Siglo XIX: *Symphonie Fantastique* y el poema sinfónico de Franz Liszt

1.3 Técnicas extendidas

1.3.1 Técnicas extendidas para guitarra

1.4 Francis Kleynjans

2. *A l'aube du dernier jour*: Narrativa de una caminata al cadalso p. 21

2.1 Revolución Francesa: fin de una era e inicio del nuevo orden mundial

2.1.1 *El Terror*: Brutalidad, miedo y opresión del pueblo francés (1793-1794).

2.2 *A l'aube du dernier jour*

2.3 Análisis integral de la partitura

2.3.1 *Attente*

2.3.2 *A l'Aube*

Conclusiones p. 31

Bibliografía p. 33

Apéndices p. 36

Introducción

En el ámbito de la creación musical es muy interesante encontrar obras que nos muestran como los compositores han podido romper paradigmas y desarrollar nuevos conceptos y nuevas maneras de hacer música. A diferencia de la literatura o la dramaturgia, que se valen de la escritura para la creación de universos, personajes y situaciones determinadas, la música ha echado mano de la semiótica para conferir nuevos significados al sonido, y entonces generar en el espectador una imagen o idea concreta en el marco del discurso musical.

Así, en la música académica de concierto encontramos obras que refieren personajes y/o hechos históricos o fenómenos naturales. Si bien la ópera se basa en la recreación de textos literarios para confeccionar números de duración prolongada, en el contexto de este trabajo nos referiremos más bien a la música que no necesita palabras para ilustrar un concepto, una escena o una situación determinados.

Prácticamente desde que la música es música se ha utilizado este tipo de estructuración, pero fue hasta el siglo XIX, y como producto de diferentes revoluciones socioculturales y filosóficas que los artistas decidieron dar al arte sonoro la facultad de crear obras que desarrollaran una trama por medio de los sonidos. Por ello, en mucha música podemos encontrar el uso de ciertos motivos que representan personajes o conceptos muy específicos que se enmarcan en una trama musical que se ve enriquecida, siempre con el objetivo de hacer más placentero el acto de escuchar música.

En ese sentido, *A l'aube du dernier jour* de Francis Kleyngas me ha permitido reflexionar y reconfigurar mi manera de entender la ejecución musical de las obras que más allá del texto, están ubicadas en un contexto muy específico. En dicha obra, además de la ejecución correcta y precisa de los sonidos, es necesario comprender que se está narrando una historia con una carga emotiva muy fuerte, pues describe las últimas horas de un condenado a muerte y la psicosis derivada de tal evento. La partitura incluye gran cantidad de detalles que tienen el fin de transmitir al público el estrés derivado de la catarsis experimentada por el protagonista de la obra. Dentro de este universo tan detallado, el escucha recreará y podrá vivir en primer término la estancia en la celda, donde el único elemento que mantiene atado a la realidad a un hombre a punto de perder la cordura es el *tic tac* de un reloj que avanza sin cesar y que en este caso, es ejecutado en la guitarra por

medio del uso de técnicas extendidas. Posteriormente llega el momento de su camino al cadalso y la música deviene en un pasacalle enajenante que describe su andar entre la multitud, y los gestos musicales que refieren el repudio de la gente hasta llegar al trágico desenlace.

Este trabajo tiene como objetivo generar un acercamiento a la figura de Francis Kleynjans y a su obra para guitarra, dado que son pocos los trabajos académicos sobre este autor. Asimismo, ofrecer un panorama general sobre la historia y la conceptualización de la música programática, que nos permita obtener una definición puntual de esta técnica compositiva, a partir del estudio de *A l'aube du dernier jour* y de la utilización de las técnicas extendidas en la guitarra como herramienta para la creación de textos sonoros en este ámbito.

Impresionismo y música programática en la obra de Francis Kleynjans: Puntos de encuentro

La música expresa eso que no puede ser dicho,
y aquello sobre lo que es imposible permanecer en silencio

VÍCTOR HUGO (1802-1885)

Históricamente, el hombre ha utilizado las manifestaciones artísticas para transmitir y comunicar sus reflexiones personales sobre ciertos conceptos o temas, especialmente aquellos que van más allá de lo tangible. La obra del artista está supeditada a diversos elementos contextuales: la cultura, la espiritualidad, los sucesos políticos y sociales, etcétera. Todos estos rasgos van definiendo el lenguaje de un artista y hablando específicamente de este trabajo definen los diferentes aspectos y elementos que están contenidos en el lenguaje de un músico.

La obra de Francis Kleynjan se ha visto influenciado por la de muchos músicos. Su lenguaje recopila elementos de diferentes periodos como el barroco y romántico, además de reflejar ciertas características del estilo de composición de algunos exponentes de la música académica francesa. De igual manera en algunas de sus obras podemos encontrar elementos compositivos y técnicas propias de las vanguardias del siglo XX, en las que los lenguajes tonales se han transformado y reinventado, así como la técnica instrumental, que ha ido ampliando su gama de recursos para la producción sonora.

Para comprender este trabajo es necesario revisar y tener claras ciertas definiciones y conceptos clave, así como explorar el bagaje cultural en el que se desenvuelve la obra *A l'Aube du dernier jour* y el mismo Kleynjans.

1.1 La vanguardia musical en los inicios del siglo xx

A finales del siglo XIX, la música de concierto vivía un auge estilístico caracterizado por lenguajes compositivos que buscaban extender las reglas tradicionales de la música que se compuso a raíz de la instauración de los sistemas armónico-tonales. Dentro del pensamiento filosófico de esta época, la búsqueda de lenguajes personales que permitieran a los artistas expresar sus pasiones y romances era una necesidad estética y espiritual. Fue una época de

revolución social y crítica, de explorar y encontrar ese elemento poético que poseían expresiones como la literatura y lograr desarrollarlos dentro del arte de los sonidos.

La retórica cobraría un papel protagónico en la labor creativa, para generar o recrear historias, personajes y situaciones, representados a partir de fragmentos musicales. Por ejemplo, los sofisticados enlaces armónicos de Debussy y Ravel emularon elementos de la naturaleza y la mitología por medio del sonido.

Durante el siglo XX la composición musical expandió sus horizontes. Por ejemplo, compositores como Bela Bártok encontraron su nicho en la música folclórica, estilizándola y tratándola a fin de reinterpretarla dentro de la vanguardia lingüística musical de su tiempo. De igual manera, la música atonal tuvo un impacto importante en el desarrollo de lenguajes basados en estructuras melódicas novedosas no regidas por la gravedad tonal. La búsqueda por innovar en la producción sonora y tímbrica de los instrumentos llevó a los compositores a reconfigurar las técnicas de interpretación y a generar sus propias maneras de ejecutar los instrumentos.

1.2 Música Programática

Históricamente, los artistas han tenido la necesidad de replantear los métodos para la transmisión del discurso estético. La música no es la excepción, puesto que se trata de un lenguaje y al igual que otros, se vale de la discursiva para transmitir distintos conceptos, que van desde textos literarios hasta elaboraciones metafóricas.

Esta misión no está exenta de involucrarse con móviles para la difusión de ideas religiosas, políticas, filosóficas, etcétera. En esta búsqueda, la música comenzó a generar sus propias imágenes por medio del sonido, logrando recrear momentos históricos o ficticios, pictóricos, entre otros. Estos fueron los primeros pasos hacia lo que sería posteriormente conocido como música programática.

1.2.1 Primeros bosquejos: *Le quattro stagioni*

De una u otra manera la música programática ha sido parte de las sociedades desde épocas primitivas, pues desde siempre el hombre ha intentado comprender los misterios de la naturaleza a través de su replicación y posteriormente de su estilización. Por ende, históricamente ha habido instrumentos creados por el ser humano que imitan sonidos de la

naturaleza. En culturas prehispánicas de México se han encontrado en diferentes zonas arqueológicas restos de instrumentos de aliento que producen sonidos similares al de las aves o el rugido de los felinos, bastones que imitan la lluvia, o hasta sonajas que recuerdan el cascabel de las serpientes.

Ya en la historia más cercana, en los siglos XVII y XVIII encontramos diferentes ejemplos musicales en que los compositores buscaban representar imágenes de la naturaleza. En sus conciertos para violín y cuerdas denominados *Le quattro stagioni*, el compositor italiano Antonio Vivaldi recreó instrumentalmente los textos de unos sonetos de autoría desconocida, en los que se hacen claras referencias a los elementos característicos de las estaciones del año: la flora, la fauna, los cambios climáticos y su relación con ciertos estados de ánimo, etcétera. El siguiente es un fragmento del soneto en el que está basado el primer movimiento de la primavera.

*Giunt' è la Primavera e festosetti
La Salutan gl' Augei con lieto canto,
E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio Scorrano intanto:
Vengon' coprendo l' aer di nero amanto
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti
Indi tacendo questi, gl' Angelletti;
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto.¹*

Son interesantes los elementos descriptivos indicados en el texto musical que refieren a los sonetos en momentos específicos de la pieza. Por ejemplo, en la anacrusa del solista que ocurre en el compás número 10, está escrito por encima del pentagrama *Canto de gl'uccelli* (canto de las aves). Esta nota tiene un valor interpretativo importante para la obra ya que el compositor está haciendo una referencia de la representación musical de una imagen por medio de la interpretación instrumental, que en este caso es el canto de los pájaros saludando a la primavera, que está representada por el *tutti* orquestal previo al solo de violín. (Imagen de la partitura) Más adelante, en el compás 15 aparece una nueva indicación: *e festosetti la salutan gli Augei con lieto canto* (y alegres la saludan los pájaros con alegre canto). En este

¹ Ya está la Primavera.../ la saludan los pájaros y los.../ (Traducción del autor)

caso, tomado exactamente como está escrito en los sonetos y haciendo alusión al regocijo que ocasionó el regreso de la estación, expresado por medio del jubiloso canto de los pájaros.



Imagen de la partitura de *Le Quattro Stagioni*

A lo largo de toda la partitura encontraremos este tipo de indicaciones, siempre representadas por un efecto sonoro instrumental, que en mi opinión describen de manera coherente la imagen buscada por el compositor. Podemos considerar por esto a *Le quattro stagioni*, como una obra pionera en la creación de una discursiva, llevando la interpretación instrumental a un nivel superior de representación, siendo de esa manera una forma primigenia de lo que se desarrollaría posteriormente en el siglo XIX, donde se dio el auge y definición del término “música programática”.

1.2.2 Siglo XIX: *Symphonie Fantastique* y el poema sinfónico de Franz Liszt

Durante el siglo XIX las necesidades expresivas de la música no quedaron al margen de las revoluciones del pensamiento de la época. En el seno de la filosofía de Jean-Jaques Rousseau, pensador revolucionario francés, el artista se alejó de esa antigua imagen de artesano de oficio que sirve a ideales institucionales o mecenazgos. Las necesidades sentimentales, espirituales y de comunicación de los artistas fueron la piedra sobre la que se desarrollarían los movimientos musicales más representativos de la época.

Como se mencionó anteriormente, diversos compositores ya habían creado obras musicales en las cuales se encuentran imágenes o conceptos implícitos dentro del discurso musical. Beethoven en su sexta sinfonía *Pastorale* (al igual que Vivaldi en su momento)

buscó evocar imágenes de la naturaleza, refiriéndose a ella como una obra en la que había “más emoción que descripción”.²

Este pensamiento moderno impactó en la manera de componer de la época e influenció a una generación de compositores deseosos de explotar la música como medio de comunicación absoluto. Así buscarían desvincularla de referencias textuales, que de alguna manera impedían una interpretación exclusiva de la audición de relaciones sonoras.

En 1830 el compositor francés Hector Berlioz, estrenó su *Symphonie Fantastique: Épisode de la vie d'un artiste*, obra que hoy en día sigue siendo considerada una de las obras más importantes y representativas del siglo XIX. Esta composición contiene diferentes elementos descriptivos de una narrativa de ficción dramática basada en la figura del mismo compositor. Durante el desarrollo musical de la pieza aparece recurrentemente un motivo melódico que representa la imagen de la joven que lo obsesionaba. Este novedoso elemento compositivo se denomina *idée fixe*, y se refiere a la representación de algún elemento importante de la narrativa de la obra. Este concepto siguió desarrollándose hasta que Richard Wagner lo reconcibió en el *leitmotif*, elemento importante de sus dramas musicales.

Symphonie Fantastique narra la historia de un artista que es llevado a la demencia por la constante aparición del recuerdo de una mujer en la que ha idealizado todos sus deseos y pasiones (*idée fixe*). Eventualmente toda la obsesión que siente se transforma en ideas de soledad e inseguridad, ocasionando que este ingiera opio con el propósito de acabar con su vida. Desgraciadamente para él, la dosis que ingiere es pequeña ocasionándole únicamente visiones desagradables y atemorizantes, en las que mata a su amada. La obra concluye con una escena terrorífica en la que se encuentra dentro de un aquelarre en el funeral al que han llegado demonios, brujas y monstruos. Al final aparece nuevamente el recuerdo de su amada (*idée fixe*), pero ya no es la imagen bella e idealizada, sino que se ha transformado en una imagen malvada y grotesca.

Cabe mencionar que para el estreno de la obra y posteriores representaciones, Berlioz se encargó de añadir una serie de notas al programa, con la intención de darle a los espectadores el contexto sobre su discurso musical. Aquí un fragmento de dichas notas:

² *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey*; tomado de Roger Scruton, “*Programme Music*”, en Stanley Sadie, *Grove Music Online*, consultado el 22 de marzo de 2019.

La intención del compositor ha sido desarrollar diversos episodios de la vida de un artista, en la medida que permiten tratamiento musical. El plano del drama instrumental, privado del recurso de la palabra, ha de ser definido previamente. El siguiente programa ha de considerarse, por lo tanto, como el texto hablado de una ópera, que sirve para introducir los movimientos musicales y motivar su carácter y expresión.³

A partir de lo logrado por *Symphonie Fantastique* en 1895, Franz Liszt, otro notable músico de la época, expuso estos conceptos en un ensayo referente a Berlioz, donde desarrolló sus ideas y pensamientos con respecto a la expresión poética de la música. En este texto nombró a esta forma moderna de comprensión *música programática* y la desarrolló de manera importante en sus poemas sinfónicos, forma musical que fue muy socorrida por los compositores de esa época.

Según diversos autores la definición de *música programática* es tan amplia que es difícil conceptualizarla de manera general en una idea universal. Desde la concepción de su creador, Liszt defendía que si bien la representación de objetos o conceptos es parte fundamental de esta forma musical, su verdadero fin radica en la intención poético-contextual que se logra por medio de las representaciones retóricas que cumplen un papel importante en la abstracción e interpretación (que no ejecución) de una obra musical. El mismo Liszt escribe al respecto:

En la música programática[...] la reaparición, cambios, modificaciones, y modulaciones de los motivos están condicionados por su relación con una idea poética[...] todas las consideraciones musicales, aunque no deban ser relegadas, tienen que estar subordinadas a la acción dada por el tema (Schriften, IV, 69).⁴

De esta manera, por medio de la música programática el músico se convertía en un poeta capaz de crear un drama a través del discurso musical, dándole libertad absoluta para la generación de sus realidades, personajes y situaciones por medio del sonido. Enrico Fubini explica de manera esclarecedora en su libro *La estética musical*:

A través de un programa, el músico puede dar un contenido más determinado a sus ideas, puede indicarnos la dirección que estas toman...La música instrumental pura...no nos comunica más que “la

³ Héctor Berlioz, en Elio Ronco, “Delirios de un artista según Berlioz (I): Sinfonía Fantástica (2016).”, en *Cultural Resuena*, España, 2016, consultado el 22 de marzo de 2019.

⁴ Franz Liszt, tomado de Roger Scruton, “*Programme Music*”, en Stanley Sadie, *Grove Music Online*, consultado el 22 de marzo de 2019.

abstracta expresión del sentimiento humano universal” de manera impersonal, mientras que la música programática-el poema sinfónico- nos puede comunicar la universalidad concreta de los caracteres.⁵

Posteriormente, estos principios estéticos y filosóficos serían tomados por los compositores como punto de partida para la creación de nueva música. Como se mencionó anteriormente una de las características de la expresión artística en ese siglo fue la necesidad de romper las normas y la tradición. La música reinventó sus formas musicales para poder llevarlas a un nivel más elevado de expresión. En los años posteriores la obra de Wagner estaría muy influenciada por las ideas de Berlioz y Liszt, expresada en el *leitmotiv*, elemento característico de su catálogo musical. Los llamados compositores *impresionistas* como Claude Debussy crearían elementos poéticos del mito y la naturaleza, que desarrollarían en sus obras. Por todo esto, la música programática puede ser considerada una importante revolución dentro del arte musical que ha impactado en la manera moderna de componer e invitar al creador a desarrollar su creatividad con una libertad total.

1.3 Técnicas extendidas

Dado que las disciplinas artísticas y sus distintas manifestaciones están supeditadas al contexto sociocultural en el que se desarrollan, es normal que existan cambios constantes en las técnicas de ejecución que responden a una búsqueda estética, así como a las innovaciones tecnológicas en la construcción de herramientas de trabajo. La Música no ha sido excepción, pues los avances en cuestiones teóricas y organológicas han permitido a los compositores e intérpretes reconcebir su labor creativa. En ese sentido, las técnicas extendidas ocupan un lugar fundamental para el estudio de *A l'Aube du dernier jour*, puesto que la obra incluye diferentes efectos sonoros que se obtienen por medio de la ejecución atípica del instrumento, y que ofrecen una experiencia auditiva novedosa, que le permite al escucha recrear elementos retóricos específicos de la pieza.

La búsqueda de nuevas herramientas para la composición musical que se alejaran de los sistemas ya conocidos llevó a los compositores a considerar al sonido como un elemento

⁵ Enrico Fubini, *La estética musical, desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 322

transformable desde el punto de vista tímbrico, lo que derivó en una innovación en la práctica instrumental.

Dos de las vertientes principales de esta exploración sonora son la preparación de instrumentos y el uso de técnicas extendidas en los mismos. La primera consiste en la adición de elementos externos a su conformación física, por ejemplo: la colocación de papel, tornillos, anillos y hasta eliminadores de corriente en las diferentes superficies de los instrumentos, para obtener sonidos de cualidades tímbricas diversas a los que se obtienen de la ejecución tradicional. Algunos compositores que fueron pioneros en la elaboración de repertorio para instrumentos preparados fueron John Cage, George Crumb y Henry Cowell, entre otros.

Las técnicas extendidas son recursos de ejecución instrumental atípicos. En ese sentido, la capacidad de poder generar percusiones, timbres diferentes y el uso de recursos fuera de lo convencional, enriquecen la cantidad y calidad de los sonidos que pueden escucharse. Por ejemplo, en la obra *The Banshee* de Henry Cowell, uno de los intérpretes toca directamente sobre las cuerdas del piano haciendo *glissandi* con los dedos, emitiendo un sonido similar al que hace el viento cuando resopla. Por otra parte, en la *Sonata para piano no. 2 Concord Mass* de Charles Ives, el intérprete tiene que ejecutar una serie de *clusters* presionando un tablón de madera de medidas específicas contra las teclas del piano. Un ejemplo muy cercano al tema de esta tesis es la serie de estudios percusivos compuestos por Arthur Kampela, donde la exploración sonora está dirigida al guitarrista, quien debe progresivamente desapegarse de la técnica tradicional de su instrumento, al punto de tocarla volteada en un momento dado, o tocar una viola en lugar de su instrumento, e incluso ocupar su cuerpo como el propio instrumento. Esto nos lleva a hablar de la utilización de estas técnicas específicamente en la guitarra.

1.3.1 Técnicas extendidas para guitarra clásica

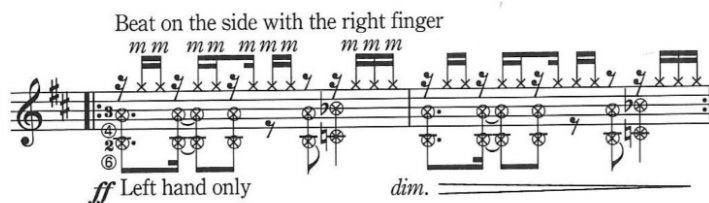
Como se menciona en el apartado anterior, la innovación en el sonido ha sido parte de una búsqueda estética de los compositores desde finales del siglo XIX e inicios del XX. En ese sentido, la guitarra es un instrumento que por sus características organológicas ha permitido el desarrollo de una gran cantidad de recursos técnicos que derivan en soluciones tímbricas novedosas e interesantes.

Uno de los primeros ejemplos donde podemos observar de manera clara estos recursos es la *Gran Jota Aragonesa* del compositor y guitarrista español Francisco Tárrega. Una de las variaciones que conforman la obra utiliza un efecto denominado *tambora*, que se obtiene al percutir las cuerdas por encima del puente de la guitarra, produciendo un sonido similar al de un tambor que combina el golpe con la resonancia del acorde en cuestión. Otra variación imita el sonido de una tarola en una marcha militar, que se consigue al entrecruzar las cuerdas graves de la guitarra en un punto dado. Estos efectos han estado presentes en una gran cantidad de obras y son un antecedente de las técnicas extendidas de la guitarra.

Posteriormente en el siglo XX y con el desarrollo de nuevas propuestas estéticas, compositores como Leo Brouwer, Roland Dyens, Nikita Koshkin, Alberto Ginastera y Luciano Berio, entre otros, han propiciado la utilización de diferentes recursos técnicos dentro de su obra. Además de los efectos percusivos podemos encontrar una gran cantidad de técnicas que involucran una ejecución poco convencional del instrumento. En su artículo *The adaptation of Bağlama techniques into classical guitar performance*, el guitarrista turco Tolgahan Çoğulu propone una forma de clasificación para las técnicas extendidas en la guitarra, que se describen a continuación.

Técnicas percusivas

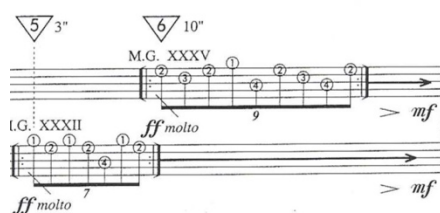
Incluyen cualquier ejecución basada en la percusión de la anatomía de la guitarra. La constitución física de la guitarra ofrece a los ejecutantes una amplia gama de posibilidades sonoras al golpear las diferentes partes del instrumento. Algunas obras donde podemos encontrar estos efectos son *Cielo Abierto* de Quique Sinesi, *Fuoco* de la *Libra Sonatina* de Roland Dyens, *Hasta Alicia Baila* de Eduardo Martin y *The flight of kukuidataki* de Marek Pasieczny.



Técnicas percusivas en *Cielo abierto* de Quique Sinesi

Obtención de microtonos

Un microtono es una unidad sonora menor al semitono que es a su vez la base de la composición tonal tradicional. La guitarra tiene diferentes maneras de conseguir este tipo de intervalos: la distorsión de una nota pulsada por medio del estiramiento de la cuerda en que se produce (*bending*) o por el giro veloz de las clavijas; la utilización de afinaciones no convencionales para las cuerdas (*scordatura*); el ataque de las notas con aditamentos especiales como el *slide*, entre otros. Por otra parte, es posible la utilización de ciertos instrumentos como las guitarras microtonales o *fretless*. Podemos encontrar ejemplos de obras que incluyan microtonos en *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa* de Leo Brouwer, *Central guitar* de Egberto Gismonti y por supuesto en varias de las obras para guitarra de Julián Carrillo.



Utilización de microtonos en *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa* de Leo Brouwer

Uso de dispositivos

Se refiere a cualquier medio externo que se utilice para ejecutar la guitarra. Podemos encontrar ejemplos de guitarras tocadas con arcos de instrumento de cuerda frotada, con baquetas, ventiladores eléctricos, entre otros. Algunas obras en las que encontramos el uso de dispositivos son *Casablanca op. 77* de Jaime Zenamon, *El Cimarrón* de Hans Werner Henze y *Si le jour parait* de Maurice Ohana.



Utilización de ventilador como pulsador de la cuerda en *Casablanca* de Jaime Zenamon

Tapping

Este efecto se ejecuta percutiendo con las yemas de los dedos de la mano derecha o izquierda los trastes para obtener un sonido afinado de corta duración. El *tapping* ha sido popularizado principalmente en el contexto de la música de *rock'n roll*. Algunos ejemplos musicales donde podemos escuchar *tappings* son *Percussion study 1* de Arthur Kampela, *Paisaje cubano con campanas* de Leo Brouwer, *El enigma del hombre: Síntesis* de Guillermo Diego, *Metamorfosis* de Hebert Vázquez.



Utilización de *tappings* en *Metamorfosis* de Hebert Vazquez

Un antecedente de esta técnica en el ámbito de la música de concierto es la ejecución de pasajes para la mano izquierda sola, como la introducción de la *Fantaisie élégiaque* de Fernando Sor o una de las *Variaciones sobre un tema de Fernando Sor*, de Miguel Llobet.



Utilización de la mano izquierda sola en *Fantaisie Élégiaque op. 59* de Fernando Sor

Multifónicos

Esta técnica consiste en la colocación de los dedos en puntos específicos de la cuerda, en los cuales se generan dos parciales de manera simultánea. Es una técnica que se ha usado principalmente en instrumentos de aliento, dada la naturaleza de su columna sonora, pero en la guitarra pueden ser conseguidos por ejemplo pulsando justamente sobre los trastes de metal, lo que hace que vibren los dos segmentos de la cuerda a cada lado del dedo; asimismo,

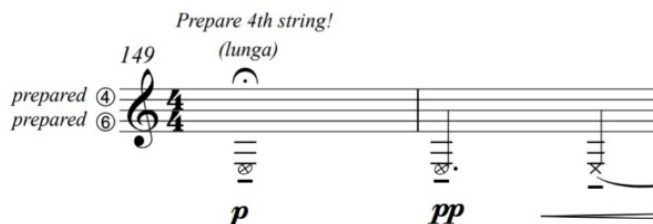
se puede presionar un traste de manera tradicional, pero tocar los dos lados de la cuerda al mismo tiempo. El ejemplo por antonomasia de los multifónicos es el final del *Étude 2* de Héitor Villa-Lobos.



Utilización de multifónicos en *Étude 2* de Héitor Villa-Lobos

Guitarra preparada

En un momento dado, John Cage revolucionó al mundo musical con sus composiciones en las que se utiliza el piano preparado; poco tiempo después, algunos compositores comenzaron a utilizar este recurso en la guitarra. La preparación de la guitarra consiste en colocar objetos ajenos a su construcción con el fin de producir sonoridades diferentes. Por ejemplo, se pueden sujetar pinzas a las cuerdas, colocar masilla adhesiva en ellas, sujetar anillos, palillos, etcétera. Algunos ejemplos musicales donde se utiliza la guitarra preparada son *African Suite* de Andrew York, *Prélude à la mise a mort*, de Phillipe Drogoz, y *3 de masita preparadas* de Santiago Gutiérrez Bolio.



Utilización de cuerdas preparadas en *Tres de masita preparadas* de Santiago Gutiérrez Bolio

Estos son solo algunos ejemplos de diferentes recursos que son usados de manera recurrente en la composición contemporánea para guitarra. Citar todos sería realmente complicado, puesto que se trata de un universo en constante cambio, en el que muchos compositores de la actualidad tratan de aportar. Ni qué decir del ámbito de la música popular, especialmente

del *Rock* y sus subgéneros, donde los ejecutantes de instrumentos electrónicos han llevado esta experimentación al límite. Como ya se dijo, la idea de ofrecer este breve panorama es contextualizar esta práctica para el caso de la obra que nos ocupa en esta tesis.

1.4 Francis Kleynjans

Podemos decir que la música de Francis Kleynjans se caracteriza por un marcado eclecticismo y que en su lenguaje compositivo se refleja su experiencia como intérprete, como docente, como consumidor de arte, y desde luego, como ser humano.

A los 8 años escuchó por primera vez grabaciones de música clásica en casa de una pareja de jubilados, con quienes tuvo sus primeras discusiones y reflexiones acerca del arte musical. Concretamente, su primer acercamiento con la guitarra fue ejecutando canciones de los Beatles y de los Rolling Stones, aprendidas de manera autodidacta. Sin embargo, fue a los 14 años cuando escuchó a un amigo tocar el *Preludio I* de Héitor Villa-lobos, y algunos fragmentos de *Asturias*, y quedó maravillado con la técnica que éste empleaba para interpretar dichas piezas. Entonces inició lecciones formales con el guitarrista/compositor español Blas Sánchez, quien no sólo le enseñó el instrumento, sino que fue muy importante en su desarrollo como compositor. A los 19 años ingresó al conservatorio de París, donde conoció a uno de los profesores que le marcaron más profundamente como músico y pedagogo, el guitarrista francés Alexandre Lagoya. El propio Kleynjans describe sus experiencias como alumno de Lagoya en la entrevista publicada en *Les Cahiers de la Guitare*:

Mi trabajo con Alexandre Lagoya por ejemplo. Ahora que ha muerto, llegan a mí los recuerdos: entré al Conservatorios a los 19 años. Era muy paciente y generoso conmigo— recuerdo que me daba una pieza para trabajarla y que seguido ¡yo estudiaba otra! Me dio buenos reflejos musicales. Guardo en mi memoria su gentileza y disponibilidad... Pienso que ese aspecto de la enseñanza es determinante para un estudiante...⁶

Posteriormente, continuó sus estudios con el venezolano Alirio Díaz, otro gran guitarrista de esa época, famoso por su gran musicalidad y dominio técnico del instrumento, y por ser

⁶ Entrevista a Francis Kleynjans en *Les Cahiers de la guitare*, consultada en *Les Salon des Guitaristes*, el 22 de marzo de 2019 (Traducción de Mariana López Hernández).

alumno de la cátedra del emblemático guitarrista español Andrés Segovia. Otra influencia capital para Kleynjans fue la de caracterizada por la exploración de las cualidades sonoras y tímbricas del instrumento. Cabe mencionar que entre la lista de grandes concertistas que también fueron alumnos de Alberto Ponce se encuentra el guitarrista/compositor Roland Dyens, contemporáneo de Kleynjans y con quien compartió una entrañable amistad siendo éste también influencia en su obra como compositor.

El propio Kleynjans menciona que su lenguaje compositivo ha tenido cuatro momentos estilísticos: Una etapa de juventud influenciada por la música romántica, especialmente de Frederyk Chopin; un periodo impregnado de la música *impresionista* de compositores como Debussy, Ravel y Satie; una etapa basada en la música barroca, sobre todo en la música polifónica de Bach; y finalmente una etapa neoclásica pero aderezada con todas sus experiencias compositivas previas.

Las composiciones de Francis Kleynjans usualmente están muy cargadas de indicaciones expresivas y afectivas, elemento que comparte con Roland Dyens. Sus partituras tienen un lenguaje muy puntual y específico para describir el carácter de las obras, elementos muy coherentes de la música programática que buscan acercar al intérprete de manera precisa al concepto original de las obras, sin influir tajantemente en la personalidad que imprime cada músico de manera independiente: “Para mí, si el músico toma la libertad de ser él mismo, entonces las anotaciones están no más que para ponerlo en un estado emocional, nada más. Si ama la pieza, si la defiende, entonces va a traducir un aspecto, el suyo.”.⁷

Como profesor, Kelynjans tuvo una carrera brillante de más de 20 años, en el *Conservatoire du 9e arrondissement* de París, donde pudo desarrollar una eficaz metodología y componer repertorio para distintos niveles. Su catálogo incluye piezas dirigidas a principiantes, elaboradas para trabajar conceptos didácticos específicos de la guitarra, así como suites, piezas sueltas, música de cámara con guitarra, conciertos, y algunas cosas más.

Actualmente Francis Kleynjans reside en las afueras de París, está jubilado como profesor; y dedica su vida a la composición a la convivencia familiar.

Una vez revisado el contexto en el que se desenvuelve el autor, podemos abordar el estudio de caso que sustenta este trabajo.

⁷ *Idem.*

A l'aube du dernier Jour: Narrativa de una caminata al cadalso.

“Ahora estoy preso. Mi cuerpo está dentro de un calabozo,
mi mente está en prisión dentro de una idea.

¡Una idea horrible, sangrienta, implacable!

No tengo más que un pensamiento, una convicción,
una certidumbre: ¡Condenado a muerte!”

ÚLTIMO DÍA DE UN CONDENADO A MUERTE, VÍCTOR HUGO (1802-1885).

A lo largo de la historia podemos encontrar diferentes textos, tratados, poemas, novelas, y diversas producciones que abordan el tópico de la Muerte y concretamente el de la sentencia y la ejecución.

Un ejemplo representativo es *El Fedon* contenido en los *Diálogos* de Platón, donde se relatan las últimas horas de Sócrates, condenado a muerte por ser considerado un peligro para la estabilidad política y social de la antigua capital griega. En este texto, Sócrates, junto a algunos de sus discípulos, amigos y familiares, hace una breve reflexión sobre su interpretación de la muerte y la transmigración del alma, antes de beber la cicuta, veneno que acabó con su vida.

Otro ejemplo lo tenemos en *El extranjero*, novela de Albert Camus donde el protagonista, Mersault, descrito como un hombre indiferente y de personalidad fría, es aprehendido por matar a sangre fría a un hombre, y condenado a muerte en la plaza pública.

Por otra parte está *Último día de un condenado a muerte* de Victor Hugo (de la cual se extrajo el lema que encabeza este apartado). Esta novela se circunscribe en el contexto de la obra que es objeto de estudio de este trabajo, pues abordan el mismo tema desde dos formas de expresión (literatura y música), compartiendo una carga emocional común en la que los dos discursos llegan al mismo fin: la ejecución de un condenado a muerte, precedida de la reflexión que se da momentos antes de ser ejecutado.

Como mencioné anteriormente, el análisis de una obra programática va más allá de la revisión de los elementos musicales y retóricos que la constituyen, pues se debe localizar el ideal poético inherente al texto. En ese sentido, detrás de la construcción del discurso musical de la obra en cuestión, hay un factor histórico específico que hay que comprender: La Revolución Francesa, y específicamente la época del *Terror*. Considero que es importante revisar dicho contexto, para poder dar vida a la obra y así transmitir las ideas que la conforman, de manera clara y precisa.

2.1 Revolución Francesa: Fin de una era e inicio del nuevo orden mundial

Podemos considerar a la Revolución Francesa como uno de los acontecimientos de mayor impacto político, social y cultural que hayan ocurrido en la historia del mundo. Catalogada por algunos autores como la madre de las revoluciones burguesas modernas, el estallido de este conflicto local, tuvo impacto en el resto de las monarquías del continente así como en Latinoamérica, donde a la postre, se llevarían a cabo las guerras de independencia de las colonias europeas.

La necesidad de dejar atrás el antiguo régimen en que la Aristocracia y el alto clero eran los poderes absolutos que ejercían el control de la tierra y los recursos, devino en un descontento generalizado por parte de los grupos sociales restantes. Principalmente con el nacimiento de la burguesía pujante y de amplias aspiraciones, la preocupación de las altas esferas era que esta nueva clase social fuera ganando más poder, lo que pondría en riesgo sus privilegios.

Hacia 1789, y como resultado de un alza excesiva en los precios de los insumos básicos, se dio un desequilibrio importante en las clases menos favorecidas. Al no ser equivalente el aumento de los salarios con el de los alimentos de necesidad básica, hubo un descontento general del pueblo Francés que vivía en austeridad, mientras la clase alta se veía beneficiada de estos ajustes. Esto sumado a la crisis económica fomentada por el apoyo a la guerra de independencia de Estados Unidos y el creciente ascenso de la burguesía que tenía la intención de cesar los privilegios de las altas clases sociales detonaron el conflicto.

Como antecedente del nuevo orden, la organización social derivó primeramente en la creación de una asamblea general constituyente, interesada en plantear un nuevo régimen social y gubernamental en el cual fueran abolidos los derechos nobiliarios, buscando la igualdad entre la gente. Este movimiento anti-monárquico desembocó en la toma de la prisión de La Bastilla, el 14 de julio de 1789, donde el pueblo francés se enfrentó con las tropas comandadas por Luis XVI, que intentaban recuperar el orden y la estabilidad social.

Al extenderse el movimiento revolucionario a otras regiones de Francia, la Asamblea Nacional Constituyente comenzó a ser reconocida como la única autoridad, mientras que la aristocracia perdía influencia y fuerza, hasta consumir la abolición del

derecho feudal de manera jurídica. El objetivo era claro, buscar la igualdad ante la ley sin importar el linaje ni los títulos de las clases nobles.

Tras la publicación de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, y después de haber hecho varias consideraciones y argumentaciones entre miembros de la realeza y el pueblo francés, se promulgó la primera constitución Francesa en septiembre de 1791. En ésta, se establecieron los códigos civiles que debían acatar todos los ciudadanos franceses y se definió la división de los poderes entre el rey y las cámaras de representantes electos por el pueblo y la corona. Todas estas tensiones tuvieron impacto en el resto de Europa, causando preocupación en las otras potencias absolutistas del continente, que amenazaban con intervenir en caso de ser necesario para detener el proyecto revolucionario de nación que se gestaba en Francia y que ganaba presencia a nivel internacional.

2.1.1 El Terror: Brutalidad, miedo y opresión del pueblo francés (1793-1794).

Tras la revocación del poder del rey, el gobierno del territorio Francés dejó el sistema monárquico para convertirse en una república, organizada en un parlamento conformado por representantes de diferentes grupos sociales denominado *la Convención*. Posteriormente, y partiendo de los intentos de conspiración de Luis XVI por propiciar tensiones políticas internacionales, se le declaró enemigo de la nación y se le juzgó. Fue ejecutado el 21 de enero de 1793.

Para contrarrestar las tensiones internas y la desestabilización ocasionada por los cambios políticos de ese momento, se instauró el *Comité de Salvación Nacional*, como organismo encargado de controlar a la población a través de un sistema de justicia extremista, diseñado para acabar con cualquier tipo de rebelión hacia la recientemente formada república, y en específico a los grupos políticos que habían obtenido recientemente el poder de la nación. A este periodo se le ha conocido como *El Terror*.

Este comité estuvo al mando de Maximilien Robespierre, quien con el tiempo asumió casi de manera absoluta el control de los juicios y las ejecuciones que supuestamente buscaban contrarrestar cualquier acto que pudiera atentar contra los ideales de la revolución o dar pie a una reinstauración monárquica, aunque más bien servían para infundir miedo y cobrar revanchas de tipo personal. Durante *El Terror* se realizaron un promedio de 16 000 ejecuciones, muchas de ellas condenadas sólo por sospecha y no con

pruebas incriminatorias. En todos estos procesos, la guillotina se convertiría en un símbolo capital de esta época, al ser la herramienta designada para llevar a cabo las ejecuciones de los condenados.

2.2 *A l'aube du dernier jour*

Esta obra fue galardonada con el primer lugar del decimosegundo concurso de composición de guitarra organizado por *Radio France* en 1980. La pieza fue dedicada al guitarrista argentino Roberto Aussel, quien a su vez había ganado en 1975 esta prestigiosa competencia, como ejecutante de guitarra. Poco después, fue él mismo quien realizó la primera grabación de la obra en su material discográfico *Cavatina (XXth century music)* producido por la disquera francesa especializada en guitarra *GHA Records*.

Como mencioné anteriormente, la obra narra los sucesos de la última jornada de un condenado a muerte. La descripción de las escenas está bien trazada a partir de efectos sonoros que recrean de manera precisa y detallada el ambiente en el que se encuentra nuestro protagonista, además de que la construcción melódica y armónica de la pieza nos transmite la sensación de desesperación, enajenación, locura, terror, nostalgia, y remembranza del condenado, mientras marcha hacia el cadalso.

Tomando como punto de partida el contexto sociocultural de la pieza y de su autor, podemos inferir (aunque no hay una sugerencia o alusión directa en el texto) que esta obra sitúa su narrativa en la época del *Terror*, que como ya se dijo, fue el periodo que siguió a la *Revolución Francesa*, y que se caracterizó por la brutalidad y severidad de la clase política, así como por los juicios efectuados en contra de los llamados *enemigos de la república*, que derivaron en la ejecución de miles de ciudadanos franceses que fueron llevados a la guillotina.

2.3 Análisis integral de la partitura

A l'aube du dernier jour es una obra que consta de dos movimientos que se interpretan sin interrupciones entre ellos: *Attente*¹ y *A l'aube*.² Para dar mayor claridad al trabajo, describiré el análisis de cada uno de ellos por separado.³

¹ En Español: “Espera” (nota de RCP).

² En Español: “Al alba” (nota de RCP).

De manera general, hay que recordar que el lenguaje de Francis Kleynjans en prácticamente toda su producción musical se considera dentro de un estilo neo-clásico moderno, influenciado por la música de compositores de finales de siglo XIX e inicios del XX como Chopin, Debussy, Ravel o Satie, que de alguna manera desarrollaron su lenguaje compositivo trascendiendo las reglas de la armonía clásica, sin perder la expresividad lírica en sus melodías. La obra que nos ocupa tiene esa esencia, puesto que a pesar de utilizar ciertos intervalos disonantes en la construcción de sus motivos melódicos, y del uso de acordes aumentados como fundamento del primer movimiento, podemos suponer que la obra gira sobre un eje o centro de gravedad “tonal” más o menos claro, durante los dos movimientos.

Además, es importante señalar la presencia de indicaciones muy puntuales del autor a lo largo del texto musical, que de una u otra manera determinan el contexto y el afecto que caracteriza los diferentes pasajes de acuerdo con las diversas situaciones y/o estados de ánimo de los personajes que van apareciendo en la obra. No obstante, desde la perspectiva de Kleynjans se trata únicamente de sugerencias que ayuden al intérprete a entrar en un estado emocional congruente para ejecutar la obra y para conducir al público a lo largo de la misma.

2.3.1 *Attente*

La escena que nos propone esta pieza se desarrolla dentro de la celda del prisionero, en las horas que preceden a su ejecución y narra el ir y venir entre la tensión, la desesperación, la obsesión e incluso la locura del personaje, representadas por la aparición de intervalos y acordes aumentados, que se encuadran en la realidad a partir del tic-tac de un reloj que no detendrá su marcha.

La pieza comienza convenientemente con un *fa*[#] en registro grave, que se ejecuta en la segunda parte del primer tiempo, por lo que da la sensación de aparecer de la nada. A partir de esta nota se desarrolla una secuencia melódica, donde las notas subsecuentes aparecen del compás 1 al 3, ordenadas de la siguiente manera: un salto ascendente de quinta disminuida que se compensa con medio tono descendente; la nota resultante asciende

³ Para que el lector de este trabajo pueda seguir el análisis de manera adecuada, se incluye la partitura de la obra como apéndice de la tesis. Asimismo, se recomienda escuchar la grabación de Roberto Aussel mencionada en la Bibliografía.

nuevamente una quinta disminuida, compensa del mismo modo y así sucesivamente. Dicha secuencia se repite, añadiendo una nota en cada ciclo, y una pausa al final de cada vuelta. Desde el punto de vista interpretativo, considero que el diseño arriba descrito representa las voces dentro del cabeza del prisionero, que van manifestándose paulatinamente, hasta convertirse en un *leitmotiv* que se manifestará constantemente a lo largo de la pieza. Esta figura concluye en el compás 3 cuando la nota *fa* desciende a *mi*.

Este descenso de medio tono genera cierta sensación de reposo y resolución, y da paso al siguiente material musical que consiste en la representación de la maquinaria de un reloj, para lo cual se utilizan por primera vez las técnicas extendidas. Al colocar el dedo sobre la primera y segunda cuerdas, a la altura del cuarto traste, pero sin ejercer ninguna presión, se genera un timbre percutido que emula el *tic-tac* del reloj. Este efecto debe ser ejecutado al mismo tiempo que la nota *mi*, y se repetirá varias veces a lo largo del movimiento.

En el compás 9, el motivo del reloj da paso a una secuencia de acordes aumentados en estado fundamental o en cualquiera de sus dos inversiones. La partitura tiene la indicación *pesant et douloureux* (pesante y doloroso) durante la ejecución de los acordes, sugiriendo que esta sección representa un momento de reflexión, con una alta carga emocional por parte del protagonista.

Posteriormente el motivo regresará y se seguirá manifestando a lo largo de la pieza pero con pequeños cambios melódicos y agógicos, como en el compás 19, donde al llegar al *si* de primera cuerda, el patrón regresa por triadas menores descendentes. Este desarrollo llega a un punto culminante en el compás 24, cuando al concluir el patrón en la nota sol, ésta se repite en un *accelerando ad libitum*, hasta detenerse en el compás 25 en una nota blanca con calderón.

Entonces, el autor retorna al material principal del movimiento, es decir, las sucesiones de acordes aumentados y el motivo del reloj, hasta que en el compás 36 esboza brevemente el motivo melódico por quintas ascendentes y segundas descendentes, que desemboca hacia el compás 38 en el motivo del reloj, cambiando la región tímbrica de éste al doceavo traste, repitiéndolo en *decrescendo* hasta volverlo imperceptible, efecto que dará paso a *A l'aube*.

2.3.2 *A l'aube*

Este movimiento comienza con una breve introducción de 6 compases, donde se describe una nueva escena. Nos encontramos aún dentro de la celda del prisionero, justo en el momento en que el reloj anuncia con seis campanadas la llegada del amanecer.

Para lograr este efecto, el autor utiliza una técnica extendida que consiste en entrecruzar la sexta y quinta cuerdas a la altura del séptimo traste, que al ser pulsadas producen un sonido metálico entonado, similar al de una tarola. Posteriormente, propone una serie de percusiones sobre los aros de la guitarra con los dedos índice y medio, emulando los pasos del guardia que se acerca a la celda. Es interesante resaltar que para lograr este efecto de mejor manera, el autor señala claramente la dinámica de ejecución, con el fin de dar una sensación espacial, en este caso, del acercamiento del guardia hacia donde está el protagonista. El siguiente efecto representa la apertura del cerrojo de la puerta, y se realiza con un golpeteo rápido de las uñas de la mano derecha sobre el aro de la guitarra. Esta sección finaliza con un arrastre de las mismas uñas sobre la sexta y quinta cuerda, representando el rechinado de la puerta al abrirse.

Dejando por un momento de lado el aspecto programático de la pieza, hay que decir que la forma musical elegida por Kleynjans para estructurar *A l'aube* es la de *passacaglie* en la cual, la base rítmico-melódica se expone en el compás 7 y se convierte en un *ostinato* con las notas *re[#]*, *mi*, *re* y *do* ejecutadas a contratiempo. Podemos inferir que esta figuración representa la obsesión enajenante sobre la muerte en el pensamiento del protagonista. Sobre esta línea principal aparece una segunda melodía cromática en el bajo, generando un contrapunto a dos voces que refuerza la sensación de angustia. Sobre este *ostinato* se construye un pasaje melódico (compases 12 a 18) cuyo centro de gravedad es la nota *mi*.

En el compás 19 el *ostinato* principal se transporta una cuarta hacia arriba, y en los siguientes cuatro compases, el compositor utiliza un recurso contrapuntístico que consiste en desaparecer una a una las notas de la figura del bajo para generar tensión, la cual se refuerza con los diferentes materiales melódicos veloces en la voz superior, que dan una sensación agresiva. Las indicaciones de carácter de la partitura sugieren un temperamento agónico y desolador, para los motivos y células rítmicas que se repiten de manera insistente hasta llegar al compás 24, donde se retoma el tema principal (siempre a la cuarta superior),

para desembocar en un punto climático caracterizado por un juego insistente de octavas sobre la nota *si* (que de alguna manera sería la dominante de la nota *mi*) en el compás 27.

En el compás 28 el *ostinato* principal se transporta nuevamente a la cuarta superior y se extiende un compás más, formando una sucesión melódica cromática de 8 notas, acompañada nuevamente por motivos melódicos breves. A partir del compás 36 hay una nueva sección climática que se basa en el movimiento cromático del bajo, pero que incrementa la densidad de notas en la voz superior con respecto a las secciones precedentes. En este punto, la partitura tiene la indicación de carácter *tres animé, dansant* sugiriendo un estado de ánimo más vivo y dinámico, que quizá representa los gritos de la multitud iracunda, pues como sabemos, estas ejecuciones eran de carácter público y en muchas ocasiones la gente demostraba el desprecio y repudio por los condenados, con palabras e incluso agresiones físicas. En el compás 45 concluye esta sección con un movimiento del bajo por grados conjuntos en una escala que termina en una triada menor sobre *mi*, para dar paso a la re-exposición del tema principal.

Del compás 48 al 66 se dan algunas variantes sobre el tema: primero en grupetos de treintaidosavos contruidos sobre una sucesión melódica de medios tonos, después con rasgueos violentos sobre acordes aumentados (material armónico ya presentado en *Attente*), posteriormente con un pasaje melódico construido a partir de un acorde por cuartas sobre *mi*, grupetos de dieciseisavos atresillados y un breve pasaje melódico final en los compases 65 y 66.

En el compás 67 aparece un nuevo contrapunto a dos voces, siempre utilizando la nota *mi* como centro de gravedad, y que consiste en un juego de preguntas y respuestas entre la voz superior y la inferior. Es importante señalar que en esta sección se rompe drásticamente el carácter enérgico y violento de la pieza, para dar paso a un ánimo melifluido y contemplativo. La indicación que sugiere Kleynjans para este pasaje es *très dansant (avec esprit, fantaisie et un pointe de sarcasme)*, referencia que personalmente interpreto como un momento en el que el protagonista afronta su ejecución, pero no de manera psicótica; para mí, es un momento de meditación y relativa tranquilidad, un abandono de la realidad para refugiarse en un estado mental de reflexión, lleno de ironía y sarcasmo como lo indica la partitura. La vida se burla de él y no hay nada qué hacer ni a dónde huir porque su destino lo aguarda.

Al terminar esta sección volvemos al *ostinato*, que en esta ocasión sirve de transición a una sección que podríamos identificar como *cadenza*. Cada nueva vuelta del *ostinato* va añadiendo notas o voces nuevas, que acumulan tensión sobre la melodía principal, para culminar en la *cadenza* ya referida.

Dicha sección abarca los compases 99 a 113, y tiene un carácter intenso e intempestivo, además de ser demandante en su ejecución. Esta sección rompe con el devenir del segundo movimiento, pues es un momento de arrebato que podría transmitirnos molestia, frustración, negación de la realidad, ira, o terror. Al acercarse cada vez más el momento de su ejecución, se agolpan en el protagonista todas sus emociones. Esta sección tiene una característica interesante y es que deja por un momento el *mi* para transitar por diferentes puntos tonales. La estructura de toda esta sección se construye a base de grupetos atresillados, que delinean una melodía principal en la nota del bajo, la cual va recayendo en diferentes centros tonales (*la menor, re menor, si^b mayor, sol menor, re mayor*). A partir del compás 107 la melodía del bajo es imitada a la octava superior (*re, mi, re, do, re, si*) para dar paso al final de la sección. Regresamos entonces a *mi* en el compás 109, y un compás después aparece una escala que se basa en el siguiente movimiento melódico: medio tono descendente, seguido de tono entero descendente. Este patrón se repite y se recorre por las 6 cuerdas, recurso utilizado por muchos compositores debido a la naturaleza del instrumento. Para finalizar, se da un juego interválico basado en un patrón de construcción guitarrístico similar al de la escala anterior: se ejecuta un contrapunto a dos voces donde la voz superior asciende una tercera mayor, seguido de un tono entero, para cerrar con un descenso de medio tono; la voz inferior realiza una escala que asciende y desciende en una estructura similar a la del modo frigio. En el compás 112 termina la sección con una serie de octavas sobre el *ostinato* principal, culminando en la nota *mi*.

Al terminar la *cadenza* la pieza retoma el carácter melancólico y depresivo. Aparece una nueva sección, caracterizada por la aparición del *ostinato* a manera de recuerdo, pero en esta ocasión, por encima se escucha una melodía expresiva que puede representar el momento en el que el sentenciado ha aceptado finalmente su destino. En este momento se afianza un poco más la tonalidad de *mi menor*, pero con breves inflexiones sobre tonalidades mayores que amortiguan la carga emocional mayormente dolorosa; es el momento de remanso que precede a la tragedia que se avecina.

Hacia el final de la sección, lentamente regresa la *idée fixe*. Del compás 126 al 132, el *ostinato* se sugiere con progresiones cada vez más densas que aumentan la ansiedad y la tensión del pasaje para dar paso a un acorde aumentado en el compás 132, seguido de un par de escalas cromáticas en contrapunto, que se entrecruzan para dar inicio a la sección final de la pieza.

El *Final* inicia con una sección melódica en armónicos construida sobre el tema principal, donde a cada repetición del *ostinato* se añade un fragmento melódico hasta concluir con el acorde *mi menor* también en armónicos, en el compás 141. Posteriormente hay un cambio a un carácter doloroso y apático. Hay una sensación total de resignación en el discurso de la pieza, que se encuentra próxima al desenlace. En el compás 150 desaparece el *ostinato* e inicia una sección violenta y enérgica que representa los momentos previos a la ejecución. Podemos suponer que finalmente el protagonista está frente a la muchedumbre, escuchando las acusaciones y siendo increpado por una multitud que solamente espera ver rodar su cabeza. Para finalizar la obra se utilizan nuevamente las técnicas extendidas, inicialmente atacando en *pizzicato* las notas del *ostinato*, que en esta ocasión va ascendiendo cromáticamente y acelerando hasta que es detenido por un efecto microtonal de *bending* sobre la nota *fa* en el compás 157. Simultáneamente se ejecuta un arrastre con la uña sobre el entorchado de la sexta cuerda, efecto que nos remite al sonido de una cuerda tensada. Posteriormente se toca sobre la sexta cuerda un sonido apagado en *pizzicato alla Bartok*, percusión que simboliza la caída de la guillotina sobre el cuello del protagonista.

Conclusiones

Después de la realización de este estudio analítico sobre *A l'aube du dernier jour*, así como de la toda la información recabada para definir el contexto teórico y práctico de la obra, podemos concluir que la guitarra es un instrumento *ad hoc* para la composición de música programática, pues como ya se explicó, sus capacidades expresivas, así como la posibilidad de realizar muy diversas técnicas extendidas en ella, permitieron a Kleynjans (así como a cualquier otro compositor que se acerque al instrumento) crear un universo sonoro que enmarca un discurso específico a través de la narrativa de un evento dado (en el caso que nos ocupa, la historia del condenado a muerte).

A lo largo de esta investigación he tenido la oportunidad de explorar y recabar suficiente información valiosa e incluso vital para lograr una correcta ejecución de este material musical. Sobra decir que para la interpretación de música programática es pertinente la indagación de los elementos contextuales, ya que sin ellos la ejecución de este tipo de repertorio puede banalizarse o perder ciertos rasgos emotivos por parte del intérprete. Si bien, podría parecer innecesario el recuento de los acontecimientos acaecidos durante la Revolución Francesa, dado que en ningún apartado de la partitura, ni en las entrevistas utilizadas, ni en las notas de la discografía se ha encontrado un dato específico sobre el momento histórico en el que fue situada la obra; me pareció congruente hacer este recuento porque al tener conocimiento de estos eventos pude hacer una reflexión más profunda sobre lo que implica ser una persona que está a la espera de su ejecución, y de esta manera poder transmitir estos conceptos por medio de mi interpretación de la obra.

Espero que este trabajo sea punto de partida para investigaciones posteriores que aborden cualquiera de los temas aquí tratados. Considero que la creación musical contemporánea puede rescatar algunos de los muchos y muy interesantes elementos tratados en estas páginas, sobre todo los referentes a la utilización de técnicas extendidas, específicamente en la guitarra, pues como ya se mencionó, se trata de una amplia gama de recursos que ya han sido utilizados de manera importante desde finales del siglo XIX, y adaptados a las necesidades creativas de cada compositor.

Por otro lado me da gusto contribuir a la difusión de la música del maestro Francis Kleynjans, quien actualmente se encuentra retirado de su labor docente, pero dedicado a la

composición, pues sin duda, su trabajo como creador de música moderna para guitarra es valioso y merece ser reconocido.

Como reflexión final, y partiendo del proceso de realización de este trabajo, me gustaría decir, aunque parezca obvio que el arte es una expresión que difícilmente verá su fin algún día; y que el proceso mismo de las transformaciones globales le ha permitido lograr una constante reestructuración en la que hoy mismo podemos citar por ejemplo la inclusión de medios tecnológicos para la creación de nuevas expresiones artísticas. De alguna manera la simbiosis que se da naturalmente entre el arte y el ciclo natural del mundo lo han llevado a reinventarse múltiples veces y parece que el final es aún muy lejano.

Obras de consulta

Partituras

KLEYNJANS, Francis, *A l'aube du dernier jour*, París, Henry Lemoine, 1988.

Libros

FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

TRIAS, Eugenio, *El canto de las sirenas: argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

NIECKS, Frederick, *Programme music in the last four centuries: A contribution to the history of the musical expression*, London, Novello and Company, 1907.

SOBOUL, Albert, *La revolución francesa*, Madrid, Tecnos, 1994.

RAMOS ALTAMIRA, Ignacio, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, España, Club Universitario, 2005.

MICHELS, Ulrich, *Atlas de música, II. Parte histórica: del barroco hasta hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

VICTOR HUGO, *Último día de un condenado a muerte*, México, Editorial Aldus, S.A., 1995.

CAMUS, Albert, *El extranjero*, México, Editores mexicanos unidos, S.A., 2016.

PLATON, *Diálogos*, Barcelona, Austral, 2017.

Artículos

ÇOĞULU, Tolgahan, “Extended techniques for the classical guitar” en *The adaptation of Bağlama techniques into classical guitar performance*, Alemania, VDM Publishing, 2011, pp.37-48.

SCRUTON, Roger, “Programme music” en *GroveMusic Online. Oxford Music Online*, Inglaterra, 2019, consultado en:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394> el 22 de marzo de 2019.

RONCO BONVEHÍ, Elio, “Delirios de un artista según Berlioz (I): Sinfonía Fantástica”, en *Cultural Resuena*, España, 2016, consultado en:

<http://www.culturalresuena.es/2016/04/delirios-artista-segun-berlioz-sinfonia-fantastica/> el 22 de marzo de 2019.

BURTNER, Matthew, “Making noise: Extended techniques after experimentalism”, en *New music USA. New music box*, Estados Unidos, 2005, consultado en:

<https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> el 22 de marzo de 2019

DAVIES, Hugh, “Instrumental modifications and extended performance techniques”, en *GroveMusic Online. Oxford Music Online* Inglaterra, 2019, consultado en:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047629?rskey=CWDU4H&result=1> el 22 de marzo de 2019.

MCDONALD, Hugh, “Symphonic poem (Ger. symphonische Dichtung; Fr. poème symphonique)”, en *GroveMusic Online. Oxford Music Online* Inglaterra, 2019, consultado en:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027250?rskey=gtR6Th&result=1> el 22 de marzo de 2019.

Tesis

ESCOBAR TELLEZ, Germán Enrique, *Análisis formal e interpretativo de la obra “A l’Aube du dernier jour” (al alba del último día) Op. 33 de Francis Kleynjans*, Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, 2013.

GARDINER, Duncan Robert, *The clasical guitar in Paris: Composers and performers c. 1920-1960*, Tesis de licenciatura, Edith Cowan University, 2006.

VALENZUELA GUZMAN, Maribel Alejandrina, *La Revolución Francesa*, Tesis de Maestría, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2008.

Fonografía

1990 Roberto Aussel; Cavatina (XXth century music).Francia: GHA Records.

2013 Apostolos Paraskevas: Songs, elegies and dances. Silver Sickle.

2005 Tania Chagnot: La guitare au XXème siècle. Francia: Altaïs music.

Filmografía

- East Tennessee State University, “Introduction to program music – Open BUCS” consultado el 22 de agosto de 2017 en: <https://www.youtube.com/watch?v=fFsLKj3w0sg>
- Charles Ives Piano Sonata no. 2, “Concord, Mass; 1840-1860” en: <https://www.youtube.com/watch?v=cDNPpsUaVYo>
- The Banshee – Henry Cowell (1925) en: https://www.youtube.com/results?search_query=the+banshee+cowell+
- “A L’Aube du dernier jour” (F. Kelynjans) – “A L’aube” en: <https://www.youtube.com/watch?v=VVQ2Lfy8t2s>
- Prelude a la Mise a Mort by Phillippe Drogoz Gonzalo Salazar, julio, july 2008 en: <https://www.youtube.com/watch?v=bVqJ9z5r-c8>
- Arthur Kampela : Exoskeleton. Pablo Márquez, viola en: <https://www.youtube.com/watch?v=iOoFTC0SxWk>

Recursos electrónicos

Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com>

Entrevista, *Les Salon des Guitaristes (Guitare Classique @ NET)*. 2008, en: <http://www.guitareclassique.net/Kleynjans-Francis>

Podcasts, *La guitarra: Francis Kleynjans* (RTVE). 2012 y 2014, en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-guitarra/guitarra-290412/1390708/>

y

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-guitarra/guitarra-francis-kleynjans-30-11-14/2882925/>

Apéndices

1. Partitura de *A l'aube du dernier jour* de Francis Kleynjans para seguimiento del análisis.
2. Grabación de Roberto Aussel de la obra, para cotejo con la partitura.

LA GUITARE / COLLECTION ROBERTO AUSSEL

A L'AUBE DU DERNIER JOUR

FRANCIS
KLEYNJANS

Editions *Henry Lemoine*

25017 H.L.

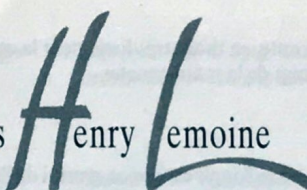
LA GUITARE/COLLECTION ROBERTO AUSSEL

A L'AUBE DU DERNIER JOUR

pour guitare

FRANCIS
KLEYNJANS

Cette pièce est enregistrée par Roberto Aussel (disque "Guitare d'hier et d'aujourd'hui" N°5256002)
et par le compositeur (K7 N° PFKC 881 - s'adresser aux Editions Lemoine)

Editions  Henry Lemoine

24 rue Pigalle, 75009 Paris

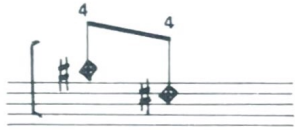
Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays.

© Copyright 1988 by Editions Henry Lemoine

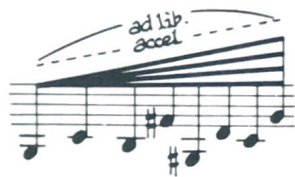
EXPLICATION des SIGNES

1^{er} Mouvement

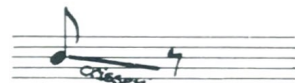
ATTENTE [1'30]



Notes étouffées par la main gauche (pizzicati) ici, cet effet est produit, en couchant le 4^e doigt sur les 2 premières cordes, sans appuyer sur la touche.



Accélération progressive et précipitée.



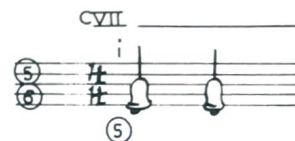
Glissando effectué en partant de la note, étouffée en arrivant dans le bas du manche.



Nombre approximatif de notes.

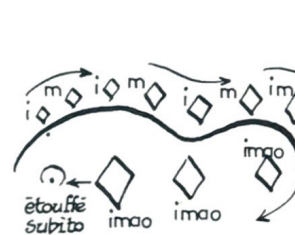
2^e Mouvement

"L'AUBE" [9']



Croiser les 5^e et 6^e cordes à la 7^e case, et jouer à la main droite avec l'index sur la 5^e corde seulement; le son produit ici sera celui d'une cloche...

Chaque son de cloche correspond à une blanche ($\frac{4}{4}$)

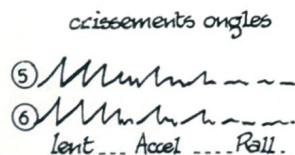


Percussions débutant très doucement avec index et majeur le long de l'éclisse (en crescendo) pour terminer très fort sur la caisse avec toute la main (ici avec la main gauche). Bloquer les cordes au début de la percussion, et au

signe , les libérer afin de donner plus de résonance. Il faut imaginer, en l'exécutant, un pas sourd qui, se rapprochant lentement dans un couloir qui résonne, s'arrête brusquement.



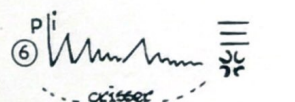
Pichenettes rapides et claquantes effectuées avec les ongles de i et m (index et majeur) sur l'éclisse (simulant l'ouverture d'un verrou).



Crissement effectué en glissant les ongles du majeur et de l'index de la main droite le long des 5^e et 6^e cordes en commençant avec force au milieu du manche, pour venir mourir lentement près du chevalet. (simulant l'ouverture d'une porte grinçante).



Distorsion de la note, en tirant très fortement la corde vers le bas, avec le doigt de la main gauche.



Tenir la 6^e corde entre l'ongle du pouce et celui de l'index, et tout en glissant rapidement vers le chevalet, tirer la corde vers le haut, puis la lâcher brusquement, cela provoquera en plus de la note voulue un fort claquement de la corde sur les barrettes. (simulant la chute d'un couperet de guillotine).

THE DAWN OF THE FINAL DAY EXPLANATION OF SYMBOLS

1st Movement

"THE WAIT" [1'30]

Notes muted by the left hand (pizzicati). Here, the effect is produced by laying the 4th finger across the first two strings without pressing them against the fingerboard.

Progressive and precipitous acceleration.

Glissando descending from the indicated note, arriving muted at the bottom of the fingerboard.

Approximate number of notes.

2nd Movement

"DAWN" [9']

Cross the 5th and 6th strings at the 7th fret, with the index playing the 5th string only. This should approximate the sound of a bell...

Each toll of the bell corresponds to a half note ($\frac{4}{4}$)

Tapping, beginning very softly, of the index and middle along the top side of the body in a continual crescendo culminating in a very loud striking of the soundboard with the entire hand. (either left or right hand). Stop the strings during the beginning of the tapping, then, at the

sign , release them to increase the resonance. The performer should imagine distant footsteps which, after approaching slowly down a resonating corridor, suddenly stop.

Rapid clicking of the nails of the index and middle fingers on the side of the body of the guitar. (simulating keys opening a lock).

A scraping sound produced by sliding the nails of the right hand index and middle fingers the length of the 5th and 6th strings, beginning forcefully around the middle of the finger board before dying out slowly near the bridge. (simulating the opening of a squeaky-hinged door).

Distort the note by forcefully pulling the string down towards the bottom edge of the fingerboard (string bend).

Take the 6th string between the nails of the right hand thumb and index fingers. While sliding rapidly towards the bridge, pull up on the string, then release it brusquely, thus provoking a loud slap of the string against the frets, in addition to the desired note. (simulating the fall of the guillotine blade).

SPIELANWEISUNG

1. Satz

WARTEN [1'30]

Linke Hand dämpft die Noten (pizzicati). Dieser Effekt wird erzeugt, indem man den Ringfinger auf die zwei ersten Saiten legt, ohne das Griffbrett zu berühren.

Fortschreitende und überstürzte Beschleunigung.

Glissando von der Note aus; wird gedämpft am Ende des Gitarrenhalses.

Annähernde Anzahl der Noten.

2. Satz

TAGESANBRUCH [9']

Die 5. und 6. Saite an der siebten Position kreuzen; mit der rechten Hand spielen, den Zeigefinger nur auf der 5. Saite. Der erzeugte Ton muß einer Glocke ähneln... Jeder Laut der Glocke entspricht einer halben ($\frac{4}{4}$)...

Schlagrhythmus sehr leise mit Zeige- und Mittelfinger am Außenrand der Gitarre (im crescendo) beginnen und auf dem Deckel mit der ganzen Hand (hier mit der linken) enden.

Die Saiten blockieren (am Anfang der "Percussion"), sie loslassen am Zeichen  um ihnen mehr Resonanz zu verschaffen.

Man muß sich beim Spielen einen dumpfen Schritt vorstellen, der langsam in einem Gang näher kommt, wiederhallt und plötzlich stehenbleibt.

Schnelle und geräuschvolle leichte Schläge mit den Nägeln des Zeige- und Mittelfingers auf dem Außenrand der Gitarre. Versinnbildlicht die Öffnung eines Schlosses.

Fingernägel vom Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand der Länge nach auf der 5. und 6. Saite gleiten, in der Halsmitte mit Kraft anfangen, um nachher den Klang langsam nah am unteren Steg zu erlöschten. Das Aufmachen einer knirschenden Türe nachmachen.

Verzerrung der Note- man zieht die Saite mit dem Finger der linken Hand kräftig nach unten.

Die 6. Saite zwischen dem Nagel des Daumes und dem des Zeigefingers festhalten, sie ziehen, indem man schnell zum unteren Steg gleitet, sie dann wieder hochziehen und zurückschnellen lässt. Außer dem gewünschten Ton wird somit ein kräftiger Schlag der Saite auf die Stäbe erreicht. Versinnbildlicht das Fallbeil einer Guillotine.

EXPLICACIÓN DE LOS SIGNOS

1^{er} Movimiento

ATTENTE (Espera) [1'30]

Notas apagadas con la mano izquierda (pizzicati). Realizar este efecto apoyando el 4^{to} dedo sobre las dos primeras cuerdas sin tocar la tastiera.

Aceleración progresiva terminando en forma precipitada.

Glissando efectuado partiendo de la nota hacia el grave. Al llegar la nota debe sonar apagada.

Número aproximado de notas

2^{do} Movimiento

"L' AUBE" (El alba) [9']

Cruzar la 5^a y 6^a cuerdas sobre el séptimo casillero. Tocar con el índice de la mano derecha solamente la 5^a cuerda. El Sonido así producido es el de una campana... Cada sonido de campana corresponde a una blanca ($\frac{4}{4}$)...

Percusiones con índice y medio. Comenzar muy suavemente a lo largo del aro (en crescendo) para terminar con un golpe muy fuerte sobre la caja (el golpe puede darse con la mano izquierda).

Al principio de la percusión apagar la resonancia de las cuerdas con la mano izquierda. Al signo  soltar las cuerdas a fin de dejarlas resonar.

Para obtener el resultado deseado, hay que imaginar pasos secos que al acercarse, en un pasillo que resuenan, se detienen bruscamente.

Capirotazos rápidos y crujientes efectuados con las uñas del índice y del medio sobre el aro. (El sonido se asemeja a la apertura de un cerrojo).

Rechinamiento efectuado al resbalar las uñas del índice y del medio sobre la 5^a y la 6^a cuerdas comenzando con fuerza desde la mitad del mango para terminar lentamente cerca del puente. (El sonido producido se asemeja a la apertura de una puerta que cruje).

Distorsión de la nota, tirando la cuerda hacia abajo con un movimiento violento del dedo de la mano izquierda.

Tomar la 6^a cuerda entre las uñas del pulgar y del índice. Mientras se resbalan los dedos hacia el puente, tirar la cuerda hacia arriba, luego soltar la bruscamente, lo que provocará además de la nota un crujido de la cuerda sobre los trastes. (El sonido producido se asemeja a la crida del hacha de la guillotina).

opus 33

FRANCIS KLEYNJANS

1. «ATTENTE»

[illegible]

This musical score segment contains measures 19 through 40. It features various performance instructions such as "Accélérer", "lent", "précipiter", "Ad lib.", "toujours mécanique", "rit.", "accél. progressivement", "Vif et sec", "Souple et tendre", "gliss. lent", "se rapprochant progressivement", "puis s'éloignant", "très loin", "sur les harmoniques", "puis sur la case (12)", and "imperceptible". The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *ff*, and *ppp*. Measure numbers 19, 21, 24, 28, 32, 36, and 39 are clearly visible.

2. "A L'AUBE"

♩ = approximativement 152

CVII.

f pesant et régulier

p étouffer sub. (percuSSION régulière en crescendo)

lent Accel. rall. très lent ...

perc. m Crissements ongles

ff *ff* *pp* presque imperceptible

A tempo pesant et pathétique

8 se rapprochant progressivement --- plus proche encore (métallique) (très lié)

p

avec fermeté --- plus lointain

ff *sub. p* *ff* *p* --- obsédant ---

14 très décidé

ff *f* *ff*

16

pp *ps* *p*

très sec --- *p*

18

ff *sub p* *p* *subito* *ff* *agressif* *p* *p*

(*) ici l'appoggiature est jouée exceptionnellement avant la basse (comme indiqué)

avec angoisse et doute ---

en insistant ---

resserrer, ... désespéré

très agressif

dim. --- sub.

toujours très obsédant

avec force

très marqué, métallique

ralentir progressivement ... rit. ... A tempo, plus calme chantant

se rapprocher de la rosace (lointain)

très animé, dansant

A handwritten musical score for guitar, spanning measures 51 to 63. The notation includes standard musical symbols such as treble clef, key signature (one sharp), time signature (7/8), notes, rests, and various dynamic markings like *p*, *f*, *sub. f*, *sfz*, *ff*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions are written in French, including "(toujours obsédant)", "Agressif", "râguedo", "gliss.", "gliss de plus en plus agressif", "sub mf calme", "avec violence", "très grand (sonore)", "Harm. 5", "avec force", "Harm. 7", "agité", "sec", "très marqué", "crescendo très agité", and "calme". Fingering numbers (1-4) are indicated throughout the piece. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through from the reverse side visible.

avec grâce

plus serein

très dansant (avec esprit, fantaisie et une pointe de sarcasme)

métallique

ironique

(inexorablement obsessionnel)

comme une angoisse qui monte

Handwritten musical score for "Sonore et désespéré" by Maurice Strakosky. The score is written on ten staves, numbered 90 to 102. It features a complex rhythmic structure with many triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The score includes various performance markings such as "bien rythmé", "majestueux", "douloureux et gracieux", "désespéré", "sonore et désespéré, bien rythmé", "grave", and "sonore". There are also dynamic markings like "p", "f", "ss", and "ff". The notation includes many accidentals and fingerings.

104 *très lié et sonore, grave* -----

107

108

109 *sonore* -----

110 *vif* ----- *vif* ----- *dans un gouffre* -----

111

112 *marqué* I III *sonore* *rit. avec force* *ff dim.*

ralentir très retenu A tempo expressif et douloureux, le chant bien en dehors.

p *pf* fluide

douloureusement suave, plein de charme et de tristesse

VII

VII

rompre le charme
désespéré

très décidé

très décidé, martial ---

pp crescendo progressif

dím. sub.

[illegible]

Harmon 12
 A tempo
 toujours plus lent
 douloureusement animé
 141
 f
 p
 gracieux et douloureux
 143
 sub ff
 désespéré VIII
 avec angoisse
 146
 pf
 sub. ff
 sub. p
 f
 Accélérer progressivement
 147
 ff
 sub p
 f
 avec violence
 149
 ff
 p
 ff
 tourmenté
 150
 bien lié
 151
 ff métallique
 bien marqué

désespéré ---- avec folie

152 $\frac{1}{2}$ VII

153 $(\frac{1}{2} IX)$ agressif, métal. **fff**

154 $\frac{1}{2} I$

155 **ff** Subitement étouffé (sur le chevalet) **pp sub. pizzicato**

156 Accélérer progressivement (étouffé) **pizz.** **bret**

157 Vif, précipité (étouffé) clair distorsion naturel **ff** **pi** **crisser** **ff** percussion corde