

# Cuatro Canciones inglesas, probablemente del siglo XVIII\*

Edición crítica de  
Gustavo A. Yepes Londoño, M.A.  
Margarita María Velásquez de Cárdenas  
Adrianalía Arbeláez Velásquez



## Introducción

Esta investigación se genera a partir de la necesidad que dio origen a la creación del Centro de Investigaciones sobre el Patrimonio Artístico Regional (CIPAR), en la que se mencionaba el desconocimiento que tenemos de las obras de arte de Colombia y de la región antioqueña, manifestado primariamente por la escasa difusión, en libros y revistas, del trabajo de muchos de nuestros artistas de épocas coloniales hasta las presentes, tanto dentro de las fronteras mismas de la República como en el mundo todo, más protuberante aún en el campo de la música y la danza que en los de las otras artes.

La sola difusión no basta, obviamente. Las ediciones deben estar basadas en investigaciones rigurosas sobre las fuentes, ser ediciones críticas y fidedignas, debidamente sustentadas y sustentables ante pares reconocidos, labor que implica apelar a conocimientos e informaciones inter y transdisciplinarias; tal es el criterio con que hemos querido acometer este trabajo, que busca producir la edición de las cuatro canciones o aires ingleses que se conservan en la Hacienda El Paraíso, en sendos cuadros en donde se aprecian las canciones escritas, con sus textos con bajo continuo, dos de ellos cifrados, y parte de flauta que copia la

\* Este artículo forma parte de la investigación "Reconstrucción de la ópera *Revelatorum* de Guillermo Quevedo Zornosa y Transcripción de cuatro canciones anónimas inglesas del siglo XVIII que se encuentran en sendos cuadros colgados en la Hacienda El Paraíso (Valle del Cauca)". [N. del E.]

de la voz, junto con textos adicionales, tanto poéticos como indicativos complementarios y unos grabados con escenas campestres, en color.

La correspondencia esperada entre música, textos y artes visuales concurrentes — caligrafías incluidas — es factor de seguridad en la localización temporal y en la apreciación de la unidad estilística de las obras.

Efectivamente, cada época influye en mayor o menor grado en el estilo, contenidos y lenguajes (gramáticas, sintaxis, prosodias y rítmicas, morfologías, semiologías, etc.) empleados, conscientemente o no, por los creadores artísticos y, si



al mismo tiempo contemplamos el lugar de origen, tenemos que se debe juzgar si aquella ya expresada correspondencia entre artes concurrentes nos habla de una época dada y si la sujeción a la normatividad o características generales de ésta son coincidentes o divergentes con las

halladas en las muestras que se examinan; en caso negativo, habría que considerar factores regionales y hasta locales, que afectan la contemporaneidad estilística con respecto a corrientes prevalecientes de un lapso de tiempo dado.

Los contenidos y temas preferidos por la sociedad de una época o un sitio determinados y las razones para el desplazamiento o traslación singular o repetida de un espécimen de un lugar a otro, por motivos de comercio, de donación, de conquista o lo que fuese, implican el estudio o aplicación de conocimientos provenientes de disciplinas diversas que permitan atender las características físicas de los objetos y técnicas empleadas, su historia, la historia de los creadores, la música, las artes visuales, la literatura, los idiomas. En suma, se trata de un problema musicológico y la musicología es comparativa y sistemática, a la vez, intra y transdisciplinaria.

Consiguientemente, el método empleado tendrá que ser el de la musicología, coincidente en parte con el propio de las ciencias sociales en general, pero también con los aspectos propios o sistemático-musicales (teoría musical) y aquéllos de las demás artes concomitantes. En esto no hay aporte alguno de nuestra parte.

### Encuentro con la fuente y descripción analítica de la misma

En 1995, uno de los investigadores se encontró por primera vez con cuatro cuadros, enmarcaciones de sendas láminas, aparentemente antiguas, continentes de unas canciones en idioma inglés, encabezadas por grabados que parecían ser coetáneos y coestilísticos de la música misma y de los textos poéticos. El conjunto de los cuadros, que atrajeron inmediatamente su atención, por los aires o canciones mismas, se encontraba entonces en un rincón de la vieja casona señorial, ahora restaurada, de la Hacienda, dispuestos sobre la pared meridional al final del corredor occidental interior, que da entrada, en el extremo norte, al oratorio.

Los marcos son de madera negra, de contorno redondeado hacia afuera y sin adornos; las láminas están protegidas por vidrios y son de tamaño de octavo de pliego, como ha sido usual en Europa. Una de tales láminas está encabezada por un grabado que muestra a dos parejas en un escenario campestre, una de ellas sedente en una roca o grande rama, cubierta por una capa; y la otra, de pie o caminante, acompañada por un perro pequeño. Al pie de la ilustración se lee, no sin dificultad: *Glückman jun sculp.*, lo que parece significar un escultor que preparó o esculpió la plancha impresora (*sculp por sculped o sculptor*), de apellido Glückman, alemán por la diéresis (ü) pero inglés por la n final única, hijo de un homónimo (*jun por junior en inglés o junte en alemán*). Viene luego el título de la canción: *The Lovely Betrayers* (Los hermosos traicioneros)

con caracteres como de imprenta, separados y con mayúsculas grandes (a manera de letras más importantes) y mayúsculas más pequeñas (como si hicieran el papel de minúsculas). Bajo el título aparece la leyenda: *To the Rt. Hon. Right Honourable the Earl of Chesterfield these four Plates are humbly inscrib d* (Para el muy Honorable Conde de Chesterfield, estas cuatro planchas se inscriben humildemente), inscripción que da a entender que ésta es la primera de las láminas. Sigue hacia abajo una plantilla musical con la línea del canto en clave de sol, con el texto; y la del bajo cifrado sin signos de dinámica ni de articulación detallada, ambas en Do mayor. En el pie de la página aparece la melodía de la flauta, en tonalidad de Si bemol mayor, lo que implica el uso de un instrumento en Re, sobre un fondo que semeja un telón teatral con sus dos recogidos laterales. Sobre la escritura de la parte del instrumento se lee, a la izquierda, la indicación *For the Flute* (para la flauta) y, a la derecha, *The Words by Mr. Lockman* (la letra, por el Sr. Lockman).



No viendo un criterio objetivo mejor, hemos escogido el orden de las láminas siguientes con el criterio de una buena sucesión de tonalidades musicales, en caso de ejecutarse las cuatro canciones en su conjunto: Do mayor, Do menor, Si bemol mayor y Sol menor. La segunda lámina sería entonces la que lleva por título *The Neglected Lass* (La amante desdeñada), presidida por una ilustración que muestra también a dos parejas jóvenes en ameno esparcimiento en el campo; a la izquierda, conversa la una sentada sobre el césped al lado de un árbol; a la derecha, el galán de la otra pareja tira de la cuerda con la que impulsa el columpio (recuerda a Fragonard), sostenido por los dos árboles de la escena, en el que se regocija su dama acompañante en pleno centro del cuadro,

por encima de cuatro ovejas que se hallan más atrás en perspectiva. Viene luego el título, con la misma cuidada y adornada caligrafía manuscrita unida, con mayúsculas y minúsculas, de este cuadro y del cuarto. Como en los demás, la música presenta en su plantilla la parte de canto con su texto y la de bajo, sin cifrado. Aparece luego el texto de la estrofa compuesta siguiente, con sus dos estrofas sencillas de cuatro versos, como corresponde a esta canción bipartita. Enseguida encontramos la indicación *For the Flute*, centrada sobre la parte del instrumento, en tonalidad de Sol menor, que conviene a una flauta en Fa, ya que la melodía y el bajo están en Do menor, aunque parece haber un error, ya que faltaría el La bemol en la armadura, visto que la flauta tiene dos bemoles en la suya y, efectivamente está escrita una quinta justa más arriba, lo que daría lugar a algunos intervalos diferentes en canto y flauta.

El tercer cuadro muestra, en su parte superior, la ilustración de una nueva escena campestre en la que se ve, a la izquierda, una pareja; ella, sentada sobre un grueso tronco, con una sombrilla sostenida por ambas manos y un perro que se empina, con las manos sobre uno de los muslos de la dama; él se sienta más abajo, aparentemente sobre una roca, en actitud que parece emocionalmente subordinada. A la derecha se ve una parte de lo que semeja un gran mueble, por su color de madera, que parece más un adorno libresco que la representación de un constructo cualquiera que tenga sentido en la escena, si la imagináramos real; entre otras razones, porque parece de una perspectiva equivocada, por cuanto la parte superior simula mirarnos de frente, mientras la inferior izquierda parece haberse retorcido extrañamente hacia atrás. Sigue después el título, muy ornamentado exteriormente, en mayúsculas y minúsculas, de apariencia gótica: *The Generous Repulse* (El rechazo generoso). Vienen luego dos leyendas. Una a la izquierda, que reza literalmente: *The Words by A. Hill Esqr.* (la letra por el Sr. A. Hill) y otra a la derecha,

que dice: *Set by Mr. Carey* (Dispuesto por el Sr. Carey), expresión que, según el sitio que ocupa sobre la escritura musical y si se pudiera entender con seguridad la palabra *set* como *set to music*, nos diría que se trata del compositor. Encontramos luego la música del canto con la primera estrofa del texto, y el bajo cifrado, en plantilla conjunta, como en los otros tres casos y, más abajo, el texto de las dos estrofas siguientes, en hermosa caligrafía inglesa, seguidas luego por la expresión *For the Flute* y la parte correspondiente del aerófono, en Sol mayor, lo que implica una flauta en Mi bemol, dado que la obra está en Si bemol mayor.

El cuarto cuadro muestra, en su parte superior, un grabado con una escena de intermedio o final de cacería. A la izquierda, vemos un primer árbol, al pie del cual yace un ave muerta, a la derecha de algo que no se ve claramente si es otra pieza de caza, un vegetal o un mineral, pintado en color café; en el centro, delante de un segundo árbol, está la pareja con sus sombreros; ella, sentada sobre una piedra con un arma de fuego en las manos; él, de pie, sostiene en su mano izquierda las correas con las que controla sus perros, mientras conversa con la dama; detrás del árbol se aprecian un caballo y un sirviente palafrenero que lo vigila; a la derecha, vemos los dos mastines y, más atrás, un tercer árbol. Al pie del grabado y a su izquierda, se lee: *Set by a Lady* (Dispuesto por una dama). Por la ubicación tan cercana a la representación gráfica, podemos colegir que se trata de la autora del grabado, aunque no estamos seguros de si ella esculpió un diseño de otro autor, quizás del continente, o si ella misma es la diseñadora. Llama la atención también, al menos desde nuestro presente, el que no aparezca su nombre, sino la expresión una dama. Está luego el título, *The Loving Fearful Nymph* (La ninfa amante y temerosa), en caracteres similares a los del segundo cuadro; sin embargo, vale la pena anotar que, en este cuadro como en el anterior, el artículo *The* apare-

ce encima, centrado y separado del resto del título y con caligrafía de estilo diferente. Como en los otros casos, la plantilla trae las partes de canto y bajo éste, no cifrado seguidas por los textos de otras dos estrofas, después por la expresión ya consabida (*For the Flute*) y la parte misma de la flauta, escrita una quinta justa arriba, de lo que colegimos que el instrumento sería en Fa.

Ante la pregunta de por qué se hallan estos cuadros en la casa de la Hacienda El Paraíso, sabido que ésta fue vendida a otros dueños, diferentes a la familia Isaacs, abandonada un tiempo y restaurada después, se contestó entonces que todos los bienes y enseres muebles que actualmente se hallan allí, provienen de dos fuentes: una donación de la familia Isaacs y compras en anticuarios. En el caso de los cuadros de que nos ocupamos, parece más plausible la primera opción, por cuanto dicha familia es de origen judío inglés y nada improbable sería que el padre del novelista hubiera traído consigo las láminas desde la misma Inglaterra o desde una posesión imperial cercana, como Jamaica, por ejemplo. Por otra parte, no es ése el tipo de cuadros que vende un anticuario; enmarcar antiguas láminas, editadas aparte como tales o en una publicación periódica, es más una labor decidida domésticamente.

En cuanto a los grabados mismos se refiere, se nota, en primer término, su semejanza estilística con la pintura europea de fines del siglo XVIII, estilísticamente entre Lancret, Fragonard y Watteau en Francia (Rococó) y Gainsborough en Inglaterra, lo que parece coincidir bien con la música, aún del siglo XVIII, por el bajo continuo y, a veces, cifrado, aunque sabemos que, ya entrado el siglo XIX, aún se utilizaba el bajo cifrado en los recitativos de la ópera (Rossini, por ejemplo); no hay correspondencia temática directa entre las



escenas representadas y los textos poéticos. La técnica de los grabados parece ser el aguafuerte iluminado y no la litografía, porque por ejemplo, los bordes se ven bastante definidos en unas líneas rectas y unidas en las esquinas, como suele obtenerse con la plancha metálica. Los colores podrían haberse logrado también por impresión en etapas sucesivas. La apariencia de los vestidos parece situar los cuadros en el gusto de la sociedad oeste-europea inmediatamente anterior a la Revolución Francesa, en un ambiente campestre muy afín con los albores del Romanticismo, pero con detalles que

aún recuerdan el Rococó galante. Si Isaacs nació en 1837, su padre debe haber nacido muy cerca del cambio de siglo (entre el XVIII y el XIX) y los grabados son coetáneos o levemente anteriores. No sobra recordar que los cambios de gusto y de estilo no ocurrían entonces tan frecuentemente como ahora.



8

Las canciones mismas tienen, cada una de las cuatro, forma de canción binaria. Las primeras partes terminan, en su orden, en dominante, dominante (¡en modo menor!), tónica y mayor relativo; las segundas, invariablemente terminan en tónica, como es de rigor en el estilo clásico musical. La ejecución ideal deberá hacerse con flauta, cantante, cembalo y bajo (cello o fagot), alternando flauta (preludio, interludios y, probablemente, postludio, o bien, canto y flauta al tiempo en la finalización de cada canción) y canto.

Los textos poéticos (cuartetos en las tres primeras canciones y sextetos en la cuarta) pueden dividirse en dos grupos: los versos de las canciones que hemos agrupado como primera y cuarta (*The Lovely Betrayers* y *The Loving Fearful Nymph*) son pareados, con rima igual por pares (aa, bb, cc, etc.) y son octosílabos agudos, equivalentes a eneasílabos; los de las canciones que presentamos como segunda y

tercera (*The Neglected Lass* y *The Generous Repulse*), son alternados en la rima (ab, ab, cb, cb), excepto el último cuarteto de la tercera, que tiene un estructura aaab; los versos de la segunda son heptasílabos, pero los de la tercera, eneasílabos como los de la primera y la cuarta. Curiosamente, los títulos de las canciones segunda y tercera ostentan también la misma caligrafía. Hay tres nombres propios en los poemas: Philander, Strophon y Flavia. Philander es, por su raíz griega, un amante y, poéticamente, un paradigma de amante. Por ello, el verso correspondiente dice Adiós, falso Filandro, en el sentido extendido de falso amante. Strophon (Estrofón, en castellano) alude a alguien mutable, variable, inconstante, aunque aquí el texto no se refiere a su posible inconstancia sino al enamoramiento que ha inducido en una dama ( ¡Ah! cuando el encantador Estrofón se ha ido, suspiro y me creo incompleta... ). Flavia es nombre tomado de la historia de la Roma antigua, costumbre que prevaleció en la literatura y, por tanto, en los madrigales y pastorales, en las canciones y la ópera, entre el Renacimiento y hasta el Clasicismo, cuando se tomaron asuntos históricos y mitológicos de Grecia y Roma y de otros imperios o naciones antiguas. Así se explica también, como ya es bien sabido, la exclamación: Dioses, si la más fiel pudiera ser bendecida... , aparentemente fuera de lugar en un entorno cristiano monoteísta.

### Textos poéticos

*The Lovely Betrayers*  
(The words by Mr. Lockman)

Los hermosos traidores  
(Texto del Sr. Lockman)

*In vain bright Nymphs ye wou'd disguise  
your secrets and elude our Eyes:  
A sudden Paleness in your Cheeks,  
A Blush emphatically speaks:*

En vano, brillantes ninfas, disfrazaríais  
vuestros secretos y eludiríais nuestros ojos.  
Una súbita palidez en vuestras mejillas  
o un rubor que elocuentemente habla;

*A tender Sigh, a rising Smile:  
A Glance, will your Resolves beguile:  
Even artless Silence, Thought displays:  
And all the inmost Soul betrays.*

Un tierno suspiro, una sonrisa naciente,  
una mirada, burlarán vuestros propósitos.  
Aún un silencio discreto muestra el pensamiento  
y traiciona lo más íntimo del alma.

*The Neglected Lass  
(Unknown Author)*

La amante desdeñada  
(Anónimo)

*Farewel (sic) thou false Philander  
since now from me you rove  
and leave me here to wander  
no more to think of love.*

Adiós, Tú, falso Filandro,  
ya que ahora me abandonas  
y aquí me dejas divagando  
sin pensar más en amar,

*Must I forbear to languish  
I must for ever Mourn  
From Love I now am Banish'd  
and shall no more Return.*

No puedo permitirme languidecer  
aunque por siempre deba sollozar;  
del amor he sido desterrada  
y jamás habré de retornar.

*Farewel deceitful Traytor;  
Farewel' thou perjur'd Swain;  
Let never Injur'd Creature  
Believe your vows again.*

Adiós, engañoso traidor,  
adiós, perjuro galante;  
que nunca otra criatura injuriada  
crea en tus votos otra vez.

*The passion you pretended  
Was only to obtain;  
For now the Charm is ended  
The charmer you disdain.*

La pasión que fingías  
era sólo por lograr;  
pero ahora el encanto ha terminado:  
a la más encantadora desdeñas.

*The Generous Repulse  
(The words by A. Hill Esqr. Set by Mr. Carey —  
to music?—)*

El rechazo generoso  
(Texto del Sr. A. Hill y Música —?— del Sr. Carey)

*Thy vain pursuit fond Youth give o'er,  
What more alas can Flavia do:  
Thy worth I own thy fate deplore  
All are not happy that are true.*

Tu vano propósito, una altiva juventud declina,  
qué otra cosa, ¡ay! Flavia puede hacer;  
lo que vales, lo tengo; deploro tu destino,  
no siempre son felices los fieles.

*Suppress thy sighs and weep no more  
Should Heav'n and Earth with thee combine  
'Twere all in vain since any pow'r  
To crown thy Love must alter mine.*

Deja tus suspiros y no llores más.  
Aunque cielos y tierra adhirieran a ti  
lo harían en vano, pues cualquier poder  
para lograr el triunfo de tu amor, debe cambiar el mío.

*But if revenge can ease thy pain  
I'll sooth the Ills I cannot care  
Tell thee I drag a hopeless chain  
And all that I inflict endure.*

Pero, si la venganza puede aliviar tu pena,  
calmaré las heridas que no puedo cuidar;  
sabe que arrastro una pertinaz cadena  
y que todo lo que inflijo, lo padezco.

*The Loving Fearful Nymph  
(Unknown Author)*

La ninfa amorosa y temerosa  
(Anónimo)

*Alass [sic] when charming Strophon's gone  
I sigh and think my self undone  
But when the lovely Youth is here  
I'm pleas'd yet grieve and hope yet fear.  
Thoughtless of all but him I rove  
ah tell me is not this call'd Love? (twice)*

¡Ay! cuando el encantador Estrofón se ha ido,  
pero cuando su amable juventud está conmigo,  
me place, aunque gimo; y confío, aunque temo.  
Despreocupada de todo, excepto de él, divago;  
Ah, decidme, ¿no es lo que se llama amor? (bis)

*Ah me what pow'r can move me so  
I dye with grief when he must go  
But I receive at his return  
I smile I froze I pant I burn  
transports so sweet so strong so new  
Say can they be to friendship due? (twice)*

¡Ay de mí!, ¡qué poder puede moverme así,  
muero de dolor cuando él debe partir,  
pero recibo, cuando vuelve,  
—sonríó y hielo, suspiro y ardo—  
¡tan dulces transportes, tan fuertes y nuevos!  
Decidme, ¿podrían ellos deberse a la amistad? (bis)

*Ah no 'tis love 'tis now to [sic] plain  
I feel I feel the pleasing pain  
For who e're saw bright Strophons Eyes  
But wish'd and long'd and was his prize  
Gods if the truest may be blest  
let him be by me possest. (twice)*

Ah, no, es amor, es tan claro ahora,  
siento y siento la placentera pena;  
pues quien viera los brillantes ojos de Estrofón  
desearía y ansiaría y fuera su premio.  
Dioses, si la más fiel puede ser bendecida,  
dejad que yo pueda poseerlo. (bis)

### La Hacienda El Paraíso y María de Jorge Isaacs

No se puede mencionar la Hacienda El Paraíso sin recordar, así sea de paso, al poeta, novelista, político y frustrado empresario Jorge Isaacs (1837-1895), a cuya familia perteneció esa magnífica heredad del Valle del Cauca, amorosamente pintada en su famosa novela *María* (1867), especialmente la naturaleza, mucho más que la casa. Efectivamente, sabemos que el amor a la naturaleza fue tema constante y muy dilecto en las artes durante el Romanticismo y, como anota Harold Alvarado Tenorio:

Mientras en las novelas europeas el paisaje americano era un escape hacia mundos exóticos, en *María* es reconocimiento de sí [sic] mismos para diferenciarnos. Isaacs sabía que el paisaje, como estado de ánimo, era tema literario en boga. La naturaleza, para el Romanticismo, era mágica. Los árboles, lagos y cielos, mejor que los hombres, se compadecían de los sufrimientos del ser [sic] humano, lo que explica cómo María es también paisaje, un mundo que mueve y atrapa a Efraín.<sup>1</sup>

Las innegables coincidencias entre la vida de Jorge Isaacs antes de María y la historia de esta novela, la hacen una confesión autobiográfica

con las modificaciones que eran de esperarse en la época: el autor mismo es el Efraín que habla en primera persona durante todo el relato; su prima Esther es María (lo aclara el texto mismo de la obra); el trabajo, las preocupaciones y decisiones del padre y la sumisión incondicional de la madre son, muy cercanamente, las de la vida real del personaje; Isaacs quiso estudiar medicina y, en la historia de la obra, el padre lo envía a Londres para ello. La tragedia está muy bien explicada y sintetizada por Humberto Quiceno: Si al final la muerte vence el amor y con ello la hacienda se impone a la ciudad y a la cultura, eso revela un momento histórico preciso, cuando en nuestra sociedad predominaba el poder de la hacienda.<sup>2</sup>

En segundo lugar, después del amor por el paisaje del Valle del Cauca (con cariñosas referencias a las culturas negra, antioqueña y bogotana), podemos situar su interés en lo inglés, aunado con lo hebreo familiar y la literatura francesa (en la novela: viaje a estudiar medicina en Londres; procedencia del padre de judíos ingleses por la vía jamaicana, el tío Salomón, *Atala* de Chateaubriand, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre). No es extraño entonces el que miremos la presencia, en *El Paraíso*, de las cuatro láminas inglesas enmarcadas, como no casuales. No hemos podido hallar indicios, a pesar de repetidas búsquedas bibliográficas y en el espacio real virtual contemporáneo, de la fecha, medio y motivos de la publicación de ellas. ¿Venían como cuatro láminas en una carpeta o fólder? ¿se publicaron en una revista? ¿se vendieron separadamente?





The first illustration shows a tree with a thick, gnarled trunk and dense green foliage. The second illustration shows a tree with a slender trunk and a canopy of light green leaves. The text below the illustrations is a collection of words and phrases, some of which are repeated, such as 'The first illustration shows a tree with a thick, gnarled trunk and dense green foliage.' The text is arranged in a grid-like pattern, with some words appearing in larger, bolder fonts than others. The overall appearance is that of a page from a book or a document, possibly a dictionary or a glossary, with a focus on the word 'tree' and its various uses and meanings.





The first part of the text is very faint and illegible. It appears to be a paragraph of text, possibly a description or a list of items.

The second part of the text is also very faint and illegible. It appears to be a second paragraph or a continuation of the first one.



Young girl sitting on a bench outdoors.

The young girl is sitting on a wooden bench outdoors. She is wearing a white dress and has blonde hair. She is looking towards the camera with a slight smile. The background is a blurred green lawn and trees.

The young girl is sitting on a wooden bench outdoors. She is wearing a white dress and has blonde hair. She is looking towards the camera with a slight smile. The background is a blurred green lawn and trees.

The young girl is sitting on a wooden bench outdoors. She is wearing a white dress and has blonde hair. She is looking towards the camera with a slight smile. The background is a blurred green lawn and trees.



The illustration depicts a figure, likely a traveler or a worker, standing in a wooded area. The person is dressed in a white coat and a hat, and is holding a long staff or walking stick. The background shows a dense forest with various shades of green and brown, suggesting a natural, outdoor setting. The overall style is that of a watercolor painting, with soft edges and a gentle color palette.

The text below the illustration is arranged in two columns. The left column contains several lines of text, and the right column contains a similar amount of text. The text is written in a serif font and is somewhat faded, making it difficult to read. It appears to be a descriptive passage or a list of items related to the scene above.

## Notas explicativas sobre transcripción y realización

Los cuatro aires se presentan en forma semejante:

La melodía del canto, con su texto escrito con cuidada caligrafía pero no con alineación espacial estricta entre sílabas y notas correspondientes. Ésta debe ser inferida de dos factores o criterios: la prosodia propia del texto poético y la figuración musical que aparece con caracteres de separación o de unión, ya sea por las barras que unen o no las colas de octavas y dieciseisavas, o por las ligaduras expresas.

El bajo, cifrado en dos de las canciones que nos ocupan y no cifrado en las otras dos, pero con cifras relativamente fáciles de deducir si se conoce el estilo de la época y se comparan, además, con las otras dos. En la presente transcripción se ha intercalado, entre la melodía del canto y el bajo, una realización de la parte de cembalo (u otro instrumento armónico), de acuerdo con dicho cifrado, expreso o tácito deducido, y con la correspondencia debida entre melodía y bajo, en atención a las normas de la armonía clásica, ya en transición hacia el Romanticismo. Se han escrito unas ligaduras para la ejecución del cello o del fagot, que siguen fielmente las implícitas en la melodía por razón del texto. En las cifras, usamos d5 por 5ª disminuida, por no estar disponible el antiguo símbolo del 5 atravesado por diagonal.

El papel de la flauta, separado y al final de la página. Las melodías son iguales a las de la voz pero se encuentran transpuestas o transportadas a tonalidades diferentes, lo que implicaba el uso de flautas en D (re), Eb (mi bemol), F (fa) y, de nuevo, F (fa). El ser iguales las melodías de canto y flauta, es claro indicio de que no se busca que sean ejecutadas al tiempo sino, más bien, en forma sucesiva, de tal suerte que la flauta haga el papel de solo de preludeo e interludios y, si así se quisiera, de un postludeo. En esta transcripción, la parte de la flauta se presenta en C (do), para que pueda ser ejecutada en una travesera o en la de pico, tal como se escribe usual-

mente hoy en día. Aquí también se han escrito unas ligaduras homólogas a las del canto, según el silabeo (asignación de sílabas a sonidos).

### 1. *The Lovely Betrayers*

Con bajo cifrado.

c.6. Se asume que la cuarta (negra) d, primera nota del bajo, debe tener puntillo, ya por razones armónicas, ya por atención al ritmo mismo, rico en esa figuración cuarta con puntillo seguida de octava (corchea).

c.7. Siendo la 5ª el bajo del acorde, éste debe tener 7ª (V34).

### 2. *The Generous Repulse*

Con bajo cifrado.

c.13. En este compás de dominante (F), hemos utilizado el acorde intermedio (de paso) Gm7 y el acorde Ao, con la misma funcionalidad.

### 3. *The Loving Fearful Nymph*

Con bajo no cifrado.

### 4. *The Neglected Lass*

Con bajo no cifrado.

Hay una inconsistencia entre flauta (en Gm, sol menor) con su armadura normal de dos bemoles y el canto, una 5ª abajo, en Cm, Do menor, pero también con dos bemoles. Debemos inferir, en consecuencia, que falta un bemol en la armadura de canto y bajo. Hemos respetado la armadura original, pero hemos escrito el ab (la bemol) en el transcurso de la obra, lo que siempre parece ser mejor, dada la congruencia entre el papel de la flauta y el bajo. En el compás 9 de la parte de ese instrumento, sin embargo, parece que el error está allí y es más lógico el correspondiente del canto, no sólo por la suma de pulsos o tiempos (4 donde no caben sino 3), sino por la segunda nota que, por la armonía, debe ser d (re) y no eb (mi bemol).

## Notas

- 1 Harold Alvarado, "El Centenario de Isaacs", en: *Metáfora*, Cali, edición especial N.º 6 y 7, abril de 1955.
- 2 Humberto Quiceno, "La formación del Caballero", en: *Ibid.*





THE NEGLECTED LASS

Original non-figured Bass and Flute in F Unknown Authors

Flute

Voice

Cembalo

Continuo

me per-sonal in note, and leave me here in your way, let me be

the - will thea - ble Mil - la - Ga, Since - res - Tom  
 You - will thea - ble - ul - Toy - to, - sta - the

the per-sonal in note, and leave me here in your way, let me be

6 b 6 b 6 - 6 b 6 - 6 b 6 7 6

The Neglected Lass The Neglected Lass The Neglected Lass  
 The Neglected Lass





11

T

Leve- I low am Re - nish d, Anc shel ra more Ne -  
 nev Je Cham - - en - ded. The Chai - let out. dis -

Vn. 1

Vln. 1

Vln. 2

- 6b - - 5 6 5 - 6 6 5 4 3 6 -  
 2 3 2 3 14 2

Fl.

T

esum. Must con-  
 dant. The dant.

Vn. 1

Vln. 1

Vln. 2

The Neglected Lass The Neglected Lass The Neglected Lass

# The Neglected Lass

### THE GENEROUS REPULSE

The words by A. Hill Esqr. Set by Mr. Carey  
 The Tune originally in G Key. (3/4 Time.)

Flute

Voice

Contra

B. Clarinet

For vain pu-      our kind      youth      are  
 sur-      press-      by      our      sad      with      are  
 Bu-      ill      re-      rage      sen-      out      by      pain

Hr.

V.

Comb.

Cont.

What must a      but our      This      a  
 should      Here      and      Earth      with      This      com-      in  
 I'll      shall      the      Lib      -      out      be      side

The Generous Repulse The Generous Repulse The Generous Repulse  
**The Generous Repulse**

TI

V.

Cemb.

Cont.

The worth I own, thy face de- sires,  
 Powers of in-ternal soul, thy mind a-  
 ble I see I seek a-bove the less than

9 7 10 10

TI

V.

Cemb.

Cont.

At- tain not love, but by the  
 In-crease of our hearts, that all  
 And all the love that we desire

17 15 6 6 8 5

The Generous Repulse The Generous Repulse The Generous Repulse

# The Generous Repulse

THE LOVING FEARFUL NYMPH

(Flute originally in D minor Key - Flute in F)

Unknown authors

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute, Voice, Clarinet, and Continuo. The second system includes Flute I, Flute II, Violin I, Violin II, and Viola. The lyrics are written below the vocal line.

**Flute**  
**Voice**  
 A - as' worn e - ring Sin - phan' - gine - I  
 At me war peve' can mee - me so' I  
 At no ne Leez ina now to star I

**Clarinet**  
**Continuo**  
 Orig. wood/guid flutes  
 6 7 6 5 4 6 5 3 4

**Fl. I**  
**Fl. II**  
**Viol. I**  
**Viol. II**  
**Viola**

sigh and think my self an count Du' veard the  
 for soft girl when the mus' sing go for far who' the

6 5 4 3 2 6 5 4 3 2

The Loving Fearful Nymph The Loving Fearful Nymph The Loving Fearful Nymph  
**The Loving Fearful Nymph**



Fl.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Fl.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

# 4 4b 5 6 8 7 # 4

me: new  
 bla:

All  
 Say  
 O'

let  
 can  
 let

me,  
 they  
 thin

is  
 be  
 by

not  
 to  
 by

this  
 friend  
 me

called  
 shu:  
 pos

love?  
 me?  
 yes!

All  
 Say  
 O'

let  
 can  
 let

me,  
 they  
 thin

is  
 be  
 by

not  
 to  
 by

this  
 friend  
 me

called  
 shu:  
 pos

Love?  
 me?  
 yes!

The Loving Fearful Nymph The Loving Fearful Nymph The Loving Fearful Nymph  
**The Loving Fearful Nymph**