

# Winterreise

VIAJE DE INVIERNO / WINTER JOURNEY

Opus 89 (D 911)

Ciclo de poemas de / Cycle of poems by / Gedichtzyklus von  
**Wilhelm Müller**

## FRANZ SCHUBERT

Voz y Guitarra / Voice and Guitar / Gesang und Gitarre

Versión para Guitarra de la parte original de Piano de  
Guitar version from the original Piano part by  
Gitarrenversion des originalen Klavierstücks von

### JAUME TORRENT

Reg. B.3863

EDITORIAL DE MÚSICA  
**BOILEAU**

# Winterreise

## Viaje de invierno / Winter Journey

Opus 89 (D 911)

Ciclo de poemas de / Cicle of poems by / Gedichtzyklus von

**Wilhelm Müller**

TRANSCRIBIR MÚSICA DE FRANZ SCHUBERT A LA GUITARRA . . . . .	4
CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN . . . . .	5
TABLA DE SIGNOS . . . . .	6
A TRANSCRIPTION FOR GUITAR OF MUSIC BY FRANZ SCHUBERT. . . . .	7
TRANSCRIPTION CRITERIA. . . . .	8
TABLE OF SYMBOLS. . . . .	9
ÜBERTRAGUNG VON MUSIK FRANZ SCHUBERT AUF DIE GITARRE . . . . .	10
KRITERIEN FÜR DIE ÜBERTRAGUNG . . . . .	11
ZEICHENTABELLE . . . . .	12
1. <b>Gute Nacht</b> (Buenas noches / Good Night) . . . . .	14
2. <b>Die Wetterfahne</b> (La veleta / The Weathervane) . . . . .	17
3. <b>Gefrorene Tränen</b> (Lágrimas heladas / Frozen Tears) . . . . .	22
4. <b>Erstarrung</b> (Entumecimiento / Numbness) . . . . .	25
5. <b>Der Lindenbaum</b> (El tilo / The Linden Tree) . . . . .	33
6. <b>Wasserflut</b> (Torrente / Flood Water) . . . . .	39
7. <b>Auf dem Flusse</b> (En el arroyo / On the River) . . . . .	41
8. <b>Rückblick</b> (Mirada atrás / A Look Backward) . . . . .	46
9. <b>Irrlicht</b> (Fuego fatuo / Will o' the Wisp) . . . . .	52
10. <b>Rast</b> (Descanso / Rest) . . . . .	55
11. <b>Frühlingstraum</b> (Sueño de primavera / Dream of Spring) . . . . .	59
12. <b>Einsamkeit</b> (Soledad / Solitude) . . . . .	62
13. <b>Die Post</b> (El correo / The Post) . . . . .	65
14. <b>Der greise Kopf</b> (La cabeza cana / The Old-Man's Head) . . . . .	68
15. <b>Die Krähe</b> (La corneja / The Crow) . . . . .	71
16. <b>Letzte Hoffnung</b> (Última esperanza / Last Hope) . . . . .	75
17. <b>Im Dorfe</b> (En el pueblo / In the Village) . . . . .	78
18. <b>Der stürmische Morgen</b> (Mañana tormentosa / The Stormy Morning) . . . . .	83
19. <b>Täuschung</b> (Engaño / Illusion) . . . . .	85
20. <b>Der Wegweiser</b> (El poste / The Sign Post) . . . . .	87
21. <b>Das Wirtshaus</b> (La posada / The Inn) . . . . .	91
22. <b>Mut</b> (Valor / Courage) . . . . .	94
23. <b>Die Nebensonnen</b> (El parhelio / The False Suns) . . . . .	97
24. <b>Der Leiermann</b> (El organillero / The Hurdy-Gurdy Man) . . . . .	99

**JAUME TORRENT:**

Guitarrista y compositor / Guitarrist and Composer / Gitarrist und Komponist . . . . .102

## TRANSCRIBIR MÚSICA DE FRANZ SCHUBERT A LA GUITARRA

Parece lógico admitir que alguien -desde una perspectiva historicista- pudiera preguntarse sobre el significado de afrontar una transcripción como la presente, justo en un momento en el que han proliferado múltiples corrientes interpretativas que apuestan por la recuperación «museística» de la música interpretada con instrumentos originales. Si bien es verdad que ciertos argumentos -no todos- esgrimidos por los defensores de dichas tendencias nos pueden parecer convincentes, ello no impide que, siendo la música una realidad abierta a permanentes propuestas y a una evolución constante, no podamos acogernos a otros hilos argumentales que nos parezcan igualmente plausibles, como en el caso que nos ocupa.

En primer lugar: ¡sea bienvenida la música de Franz Schubert (1797-1828) al repertorio guitarrístico! Sea cual sea su procedencia instrumental, si finalmente permite a la guitarra transmitir el profundo mensaje musical del genio vienés, estaremos ampliando el repertorio de nuestro instrumento con uno de los discursos musicales más profundos que se hayan dado a lo largo de la historia. Es indudable que, desde el punto de vista de un guitarrista, disponer de una obra como esta representa un enriquecimiento de sus opciones interpretativas. Por otro lado, la música de Schubert -al igual que mucha de la que escribiera J.S. Bach (1685-1750)- posee una dimensión estrictamente musical que se transmite con independencia del instrumento con que se ejecute, siempre que este permita respetar los parámetros esenciales de su escritura.

Uno de los aspectos que conviene destacar al presentar esta transcripción es la proximidad que hay entre el lenguaje pianístico utilizado por Schubert y el lenguaje desarrollado por algunos de los compositores de guitarra más destacados de su época. La pureza de las ideas schubertianas, así como la esencialidad con que trata todos y cada uno de sus elementos, configuran un lenguaje sintético que se aproxima al que desarrollaría algunos de los compositores-guitarristas contemporáneos a él, como M. Giuliani (1780-1840) y, muy especialmente, Fernando Sor (1778-1839). No es de extrañar, pues, que considere importante señalar que al transcribir algunos pasajes de este maravilloso ciclo de canciones, me haya encontrado con que ciertas texturas pianísticas del original fueron similares a algunas de las que utilizaron en la guitarra los mencionados compositores.

Sabemos que la guitarra fue un instrumento cercano y amado por Schubert. Él nunca dispuso de un piano propio y a menudo se sirvió de su guitarra para componer y para acompañarse en una de

las prácticas que más le gustó ejercer, la de cantar. Su conocimiento de los recursos guitarrísticos debió ser notable. Prueba de ello está en el lied titulado Die Nacht (La noche), el único que nos ha llegado de Schubert compuesto para voz y guitarra. En él, los arpeggios del acompañamiento denotan que no fue un mero aficionado y que estuvo al corriente de la escritura guitarrística más avanzada del momento.

La guitarra era un instrumento muy popular en Viena y cantar en las reuniones sociales acompañándose de ella era habitual. Esa popularidad hizo que algunos editores se sintieran estimulados a correr el razonable riesgo de editar partituras para voz y guitarra. Cabe suponer que cuando Schubert vendió parte de sus lieder al músico y editor A. Diabelli (1781-1858) aprobó la edición que el citado editor realizó en 1821 de algunas de sus canciones en versión para voz y guitarra (algunas para voz y guitarra o piano). Por otro lado, la ejecución de obras camerísticas con instrumentos distintos a los fijados por el compositor, era muy frecuente y ello no ocasionaba ningún conflicto estético conducente a anatematizar al o a los osados usurpadores de una parte instrumental que no fuera la suya. Más bien al contrario, no sólo se veía como algo normal sino como una alternativa absolutamente lícita ante la carencia de alguno de los instrumentos originales.

Por último, existe una última consideración que, a mi modo de ver, refuerza el sentido que tiene esta transcripción: la sonoridad del pianoforte -instrumento para el que escribió Schubert- se acerca más a la de la guitarra que a la del piano actual. El pianoforte, con una sonoridad notoriamente más discreta que la de los pianos que conocemos en la actualidad, posibilitaba la inmersión de la voz en ciertos registros de carácter íntimo difícilmente favorecidos por la sonoridad de un instrumento que, como el piano, ha contribuido al nacimiento de los grandes auditorios actuales. Con la guitarra no sólo se pueden recuperar los matices interpretativos que debieron producirse en las «schubertiadas» sino que se les pueden añadir las sutilezas expresivas de un instrumento cuyas peculiaridades han sido comparadas en múltiples ocasiones a las de una pequeña orquesta.

**Jaume Torrent**  
Barcelona, marzo de 2018

## DIE SCHÖNE MÜLLERIN Y WINTERREISE - CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

He realizado el trabajo de transcripción de las canciones que integran los ciclos *Die schöne Müllerin* (20 canciones) y *Winterreise* (24 canciones) de Franz Schubert en base a dos ideas que me han parecido en todo momento irrenunciables: por un lado, la de ser fiel a las propuestas musicales de Schubert y por otro, la de conseguir una transcripción guitarrística operativa.

Con el fin de ajustar la polifonía a las posibilidades de la guitarra, a menudo me he visto obligado a suprimir algunas notas de los acordes. En estos casos, siempre he seguido el criterio de respetar las notas más significativas de cada armonía para preservar su solidez, color y función tonal. Las supresiones más frecuentes han sido las octavas de refuerzo y ocasionalmente algunas sextas o séptimas. En alguna ocasión he tenido que modificar la figuración del bajo o el diseño de algunos arpeggios y, en aquellos «lieder» cuya escritura pianística superaba claramente las posibilidades guitarrísticas (por ejemplo en las canciones «*Die böse Farbe*» de *Die schöne Müllerin* o «*Erstarrung*» de *Winterreise*), he sustituido ciertas texturas por otras que, siendo asumibles por la guitarra, fueran lo más cercanas posible a las schubertianas tanto en su diseño como en su resultado musical. También he evitado utilizar recursos técnicos de carácter folclorizante (especialmente cierto tipo de «rasgueados»), tan frecuentes en la escritura guitarrística, pero absolutamente alejados de la estética de esta música.

Esta transcripción permite interpretar todas las canciones de ambos ciclos en sus tonalidades originales. Dado que algunas son poco favorables a la expresión polifónica de la guitarra he optado por transportarlas a tonalidades guitarrísticas y, desde ellas, recuperar las tonalidades originales mediante el uso de la cejilla mecánica [Ct]. En ningún caso he optado por la modificación de la afinación convencional de la guitarra (Mi, Si, Sol, Re, La, Mi) ya que el tiempo requerido para efectuar dicha

modificación -entre canción y canción- rompería la atmósfera de continuidad que requiere la interpretación completa del ciclo y, además, puesto que la cuerda o cuerdas afectadas tienden a reajustar su tensión incluso después de haberse iniciado la nueva canción, nos encontraríamos con que la afinación sería defectuosa a los pocos compases.

Las dinámicas reflejadas en la partitura también son las que aparecen en la versión original. Pienso que dada la similitud sonora entre la guitarra y el piano-forte de Schubert, pueden muy bien usarse como fiel punto de referencia de las dinámicas de la guitarra, teniendo en cuenta que cuanto mejor sea la técnica del guitarrista mejor será el margen de intensidad entre su *pp* y su *ff* y, consecuentemente, más ricos serán sus matices intermedios.

Por último quiero añadir que he tratado de conseguir una versión para guitarra absolutamente operativa. Para ello me ha servido mi larga experiencia como concertista. Dicha experiencia me ha proporcionado la capacidad de discernir sobre la eficacia o no de los distintos patrones de la técnica guitarrística en función de los parámetros musicales que coinciden con ellos. Si bien el nivel de dificultad que poseen las canciones solo se puede abordar desde la posesión de una técnica muy bien desarrollada, todos los pasajes de la guitarra están pensados para obtener una ejecución respetuosa con los parámetros de velocidad, ductilidad, intensidad sonora y agógica que exige una interpretación del más alto nivel artístico.

**Jaume Torrent**  
Barcelona, marzo de 2018

## A TRANSCRIPTION FOR GUITAR OF MUSIC BY FRANZ SCHUBERT

It seems logical to admit that, from a historical point of view, someone could question the significance of taking on such a transcription precisely in the moment when multiple interpretative trends are blooming which are focused on the «museumist» recuperation of music played on the original instruments. It is true that some (though not all) arguments used by the defenders of said tendencies may appear very convincing. However, if we consider that music is a reality that remains open to endless proposals and constant evolution we cannot accept other trains of argument even if they seem equally plausible, such as in the case we address now.

First of all: may the music of Franz Schubert (1797-1828) be welcomed into the guitar repertoire! Regardless of the instrumental source, if the guitar has finally been granted the ability to transmit the profound musical message of the Viennese genius, then we would be widening the repertoire of our instruments with one of the deepest musical discourses of all history. It is indubitable that, from the guitarist's perspective, having a work such as this available represents a great enrichment of his performance options. On the other hand, Schubert's music, like most of the music J.S. Bach (1685-1750) wrote, possesses a strictly musical dimension that is transmitted independently of the instrument it is executed on, so long as it allows the performer to respect the essential parameters with which it was written.

One of the aspects that should be highlighted in the presentation of this transcription is the proximity between the pianistic language used by Schubert and the language developed by the most distinguished guitar composers of his period. The purity of Schubertian ideas, as well as the essentialness with which he treats each and every one of his elements, makes up a synthetic language which was developed by some of guitarist-composers of his time, such as M. Giuliani (1780-1840) and particularly F. Sor (1778-1839). It is not surprising that I consider it important to note that in the transcription of some passages of this marvelous cycle of songs I found certain pianistic textures in the original were similar to those used in the guitar by the above-mentioned composers.

We know that the guitar was both familiar to and loved by Schubert. He never had his own piano and often used his guitar to compose and to accompany himself in the practice he most liked to exercise: singing. His knowledge of the resources of the guitar must have been notable. Proof of this is in the lied entitled Die

Nacht (The night), which is the sole example that has survived of Schubert's work for voice and guitar. In it, the accompanying arpeggios show that he was no mere enthusiast and that he was up to date with the most advanced guitar notation of the moment.

The guitar was a very popular instrument in Vienna and singing in social gatherings with a guitar accompaniment was a common practice. This popularity made some publishers feel stimulated to run the reasonable risk of publishing scores for voice and guitar. It is reasonable to suppose that when Schubert sold part of his lieder to the musician and publisher A. Diabelli (1781-1858) he approved within the edition made by the publisher in 1821 of some of his songs in a version for voice and guitar (some for voice and guitar or piano). On the other hand, the execution of chamber pieces with instruments different than those set by the composer was very frequent and he saw no aesthetic conflict which would condemn the daring of instrumentalist pretenders who usurped a part that was not their own. To the contrary, not only was it seen as normal but even as an absolutely legitimate alternative should the original instruments be unavailable.

Finally, there is one last consideration which, from my point of view, reinforces the sense that this transcription has: the sonority of the fortepiano – the instrument for which Schubert wrote – is closer to the guitar than to the modern piano. The fortepiano, with a sonority that is notoriously more discrete than the piano we know today, allowed the voice to be immersed in certain registers of intimate character which are favored only with great difficulty by the sonority of instruments which, like the piano, contributed to the birth of the grand auditoriums of the modern period. The guitar not only permits us to recuperate the performance nuances that should be produced at «the Schubertiades» but also provides us with a chance to add subtleties, expressiveness of an instrument whose peculiarities have often been compared to the small orchestra ones.

**Jaume Torrent**  
Barcelona, March 2018

## DIE SCHÖNE MÜLLERIN Y WINTERREISE - TRANSCRIPTION CRITERIA

The transcription work of the songs that make up of the cycles *Die schöne Müllerin* (20 songs) and *Winterreise* (24 songs) of Franz Schubert are based on two ideas that have always seemed unavoidable to me: on one hand to be faithful to the musical proposition of Schubert and, on the other hand, to achieve a functional guitaristic transcription.

In order to adjust the polyphony to the possibilities of the guitar, I often found myself forced to suppress some notes from the chords. In these cases, I always followed the criterion of respecting the most significant notes of each harmony to preserve its solidity, colour and tonal function. The most frequent suppressions were the reinforcing octaves and occasionally some sixths or sevenths. In some points I had to modify the bass form or the design of some arpeggios and in those «lieder» in which the pianistic notation clearly exceeded the possibility of the guitar (for example in the songs «*Die böse Farbe*» of *Die schöne Müllerin* or «*Erstarrung*» of *Winterreise*), I substituted certain textures with others that were possible for the guitar and which were as close as possible to the Schubertian ones in both design and musical result. Likewise I avoided technical resources of a folk character (especially certain types of «rasgueados»), which are so frequent in guitar notation, but are completely alien to the aesthetic of this music.

This transcription provides the possibility to perform all the songs of both cycles in their original tonalities. Given that some are not very favourable to the polyphonic expression of the guitar, I opted to transport them into guitaristic tonalities and from these recuperate the original tonalities through the use of a capotasto [Ct]. There is no case where I chose to modify the conventional tuning of the guitar (E, B, G, D, A, E) since the time

needed to make such a modification between songs would interrupt the atmosphere of continuity required for the complete interpretation of the cycle. Additionally, given that the affected string or strings tend to alter their tension after the start of a new song, it would be out of tune after just a few bars.

The dynamics reflected in the score are the same as those in the original. I believe that given the similarity in sound between the guitar and the Schubert's fortepiano, the dynamics of the guitar may be used as a faithful reference point, taking into account that the better the guitar technique, the better the margin of intensity will be between the *pp* and the *ff* and, therefore, the richer the intermediate nuances will be.

Finally I wish to add that I have aimed at achieving a completely operational version for the guitar. To do so I employed my extensive experience as a concert guitarist. Said experience provided me with the ability to distinguish the efficiencies of different patterns of guitar techniques in function of the musical parameters to which they coincide. Although the level of difficulty of the songs can only be approached by those of a highly developed technique, all the guitar passages were considered to obtain an execution which respects the parameters of speed, ductility, sound intensity and logic that are demanded by a performance of the highest artistic level.

**Jaume Torrent**  
Barcelona, March 2018

## Übertragung von Musik Franz Schuberts auf die Gitarre

Es scheint logisch, einzugestehen, dass jemand - aus einer historistischen Perspektive - sich fragen könnte, welche Bedeutung eine Übertragung wie die vorliegende haben könnte in einer Zeit, in der vielfältige interpretative Strömungen sich geradezu in entgegengesetzte Richtungen ausbreiten, zurück zu «musealen» Interpretationen mit alten, originalen Instrumenten. Sicherlich können uns einige - nicht alle - Argumente der Befürworter dieser Tendenzen überzeugend erscheinen. Dennoch können wir uns auch anderen Argumentationsketten anschließen, die uns ebenso plausibel erscheinen, so wie diejenige, die uns hier beschäftigt; denn schließlich ist die Musik eine Realität, offen für ständige Interpretationsvorschläge und für eine kontinuierliche Evolution.

An erster Stelle: Willkommen sei die Musik von Franz Schubert (1797-1828) im Repertoire der Gitarre! Gleichgültig, welches das Ausgangsinstrument ist: Wenn am Ende die Gitarre in der Lage ist, die tiefe musikalische Botschaft dieses Wiener Genies zu übertragen, dann werden wir das Repertoire unseres Instruments um einen der profundesten musikalischen Diskurse erweitern, die es in der langen Musikgeschichte gegeben hat. Ohne Zweifel bedeutet für einen Gitarristen die Möglichkeit, über ein solches Werk zu verfügen, eine Bereicherung seiner interpretativen Optionen. Andererseits ist die Musik von Schubert - wie auch viele der Werke von J.S. Bach (1685-1750) - eine so prägnante musikalische Dimension, die sich unabhängig von dem jeweils eingesetzten Instrument überträgt; vorausgesetzt, dieses Instrument erlaubt, die maßgeblichen Parameter des ursprünglichen Musikstücks zu respektieren.

Einer der Aspekte, die bei der Präsentation dieser Übertragung hervorgehoben werden sollten, ist die Nähe der von Schubert benutzten pianistischen Sprache zur musikalischen Sprache einiger der namhaftesten Gitarrenkomponisten ihrer Zeit. Die Klarheit der Schubertschen Linien, wie auch die Eindringlichkeit, mit der er jedes einzelne Element behandelt, führen zusammen zu einer Konfiguration, die sich derjenigen annähert, die einige Gitarrenkomponisten und Gitarreninterpreten - Zeitgenossen Schuberts - entwickelt haben, wie zum Beispiel M. Giuliani (1780-1843) und ganz besonders F. Sor (1778-1839). Daher überrascht nicht, dass ich es für wichtig halte, darauf hinzuweisen, dass ich bei der Übertragung einiger Passagen dieses wundervollen Liederzyklus einige originale pianistische Strukturen vorgefunden habe, die denen ähneln, welche die genannten Gitarrenkomponisten in ihren Werken gelegentlich benutzt haben.

Wir wissen, dass die Gitarre ein Instrument war, dem Schubert nahestand und das er liebte. Er selbst hat nie ein eigenes Klavier besessen, und häufig bediente er sich seiner Gitarre, um zu komponieren und um sich bei einer seiner Lieblingsbeschäftigungen, dem Gesang, damit zu begleiten. Seine

Kenntnisse der gitarristischen Möglichkeiten müssen nennenswert gewesen sein. Zeugnis davon gibt das Lied «Die Nacht», das einzige von Schubert überlieferte für Gesang und Gitarre. In diesem Lied zeigen die «arpeggios», dass er nicht ein einfacher Amateur war, sondern sich auf höchstem Niveau der Gitarrenliteratur seiner Zeit bewegte.

Die Gitarre war im Wien Schuberts ein sehr populäres Instrument, und in gesellschaftlichen Zusammenkünften wurde üblicherweise gesungen und der Gesang von der Gitarre begleitet. Diese Popularität führte dazu, dass einige Musikverleger sich ermuntert fühlten, das überschaubare Risiko einzugehen, Partituren für Gesang und Gitarre herauszugeben. Man kann vermuten, dass Schubert, als er einen Teil seiner Lieder an den Musiker und Verleger A. Diabelli (1781-1858) verkaufte, der Herausgabe durch den erwähnten Verleger in 1821 einiger seiner Kompositionen in der Version für Gesang und Gitarre zustimmte (andere für Gesang und Gitarre oder Klavier). Andererseits war die Aufführung von Kammermusik mit Instrumenten, die andere waren als die vom Komponisten bestimmten, sehr häufig, und das verursachte auch keinerlei ästhetischen Konflikt, der etwa dazu geführt hätte, den oder die kühnen Wettbewerber zu verdammen, wenn sie sich einen nicht von ihnen selbst stammenden instrumentellen Teil widerrechtlich aneigneten. Eher im Gegenteil: Das wurde nicht nur als etwas Normales angesehen, sondern als eine absolut zureichende Alternative, auch in Anbetracht des Fehlens einiger der originalen Instrumente.

Schließlich gibt es eine letzte Überlegung, die nach meiner Meinung die Sinnhaftigkeit der vorliegenden Übertragung noch verstärkt: Die Klangfülle des Pianoforte - des Instruments, für das Schubert schrieb - nähert sich mehr derjenigen der Gitarre als der des heutigen Klaviers. Das Pianoforte, ausgestattet mit einer notorisch diskreteren Klangfülle als unsere zeitgenössischen Klaviere, erlaubte das Eintauchen der Stimme in gewisse, fast intime Register, was einem Instrument von der Klangfülle eines heutigen Klaviers, das zum Entstehen unserer großen Konzertsäle mit beigetragen hat, verwehrt ist. Mit der Gitarre können nicht nur die interpretatorischen Nuancen wiedergewonnen werden, die in den «Schubertiaden» zu hören sein sollen, sondern sie können ergänzt werden um die expressiven Feinheiten eines Instruments, dessen Besonderheiten bei mannigfaltigen Gelegenheiten verglichen wurden mit denen eines kleinen Orchesters.

**Jaume Torrent**  
Barcelona, März 2018



## KRITERIEN FÜR DIE ÜBERTRAGUNG - DIE SCHÖNE MÜLLERIN UND WINTERREISE

Die Arbeit der Übertragung der Liederzyklen von Schuberts *Die schöne Müllerin* (20 Lieder) und *Winterreise* (24 Lieder) habe ich auf der Grundlage von zwei Ideen vorgenommen, die in jedem Moment unverzichtbar erschienen: Einerseits in Werktreue zu Schuberts musikalischen Vorgaben, und andererseits mit dem Ziel, eine operative gitarristische Übertragung zu erzielen.

Mit dem Ziel, die Vielstimmigkeit an die Möglichkeiten der Gitarre anzupassen, habe ich gelegentlich einzelne Noten der Akkorde eliminieren müssen. Wenn dies der Fall war, habe ich stets die signifikativsten Noten respektiert, um in jedem Akkord dessen Stärke, Klangfarbe und tonale Funktion zu bewahren. Die häufigsten Eliminierungen waren die Oktaven, gelegentlich einige Sextas oder Septimas, und in letzter Instanz eine Quinta. Manchmal musste ich die Basslinie oder den Verlauf einiger «arpeggios» modifizieren, und in denjenigen Liedern, deren pianistische Struktur eindeutig die Möglichkeiten der Gitarre übertreffen (z.B. «*Die böse Farbe*» / *Die schöne Müllerin*; oder «*Erstarrung*» / *Winterreise*), habe ich bestimmte Texturen durch solche ersetzt, die von der Gitarre erreicht werden können und zugleich - in ihrer Struktur wie auch im musikalischen Ausdruck - den von Schubert komponierten so nah wie möglich kommen. Außerdem habe ich vermieden, technische Hilfsmittel folklorisierenden Charakters zu verwenden, wie sie sehr häufig in Gitarrenkompositionen anzutreffen, aber absolut jenseits der Ästhetik dieser (unserer) Musik sind.

Die vorliegende Übertragung erlaubt, alle Lieder beider Zyklen in ihren originalen Tonarten zu interpretieren. Da aber einige Lieder für die expressive Vielstimmigkeit der Gitarre weniger geeignet sind, habe ich dafür optiert, diese Lieder auf gitarristische Tonarten zu übertragen und von dort aus die originalen durch Einsatz einer mechanischen Barock (Ct) wiederherzustellen. In keinem Fall habe ich für eine Modifizierung des konventionellen Tonfolgen (E, H, G, D, A, E) optiert; denn der Zeitbedarf

für eine solche Modifizierung - von Lied zu Lied - würde die Stimmung der Kontinuität unterbrechen, die der komplette Vortrag erfordert. Da außerdem jede Saite, deren Tonart geändert worden wäre, dazu tendiert, ihre Spannung wiederherzustellen, hätten wir schnell die Situation einer gestörten Tonart, und das womöglich schon kurz nach Spielbeginn.

Die Dynamiken der Partitur entsprechen denen des Originals. Ich denke, dass aufgrund der Ähnlichkeiten in der Klangfülle zwischen der Gitarre und dem Pianoforte Schuberts die Dynamiken der Gitarre sehr wohl als geeignet Referenz benutzt werden können. Dabei gilt: Je besser die Technik des Gitarristen, umso besser die Bandbreite an Intensität zwischen seinem *pp* und seinem *ff* und, in Konsequenz, umso reicher seine Zwischentöne.

Schließlich möchte ich ergänzen, dass ich versucht habe, eine Gitarrenversion zu erzielen, die absolut operativ ist. Hierzu hat mir meine lange Konzerterfahrung gedient. Diese Erfahrung hat mich befähigt, über die Eignung unterschiedlicher «Schnittmuster» für Gitarrentechniken, in Bezug auf ihre jeweiligen musikalischen Parameter, zu urteilen. Den Schwierigkeitsgrad der Lieder kann ein Gitarrist nur angehen, wenn er eine sehr gut entwickelte Technik besitzt. Alle Passagen der Gitarre sind darauf ausgelegt, einen respektvollen Vortrag zu erzielen bezüglich Geschwindigkeit, Geschmeidigkeit sowie einer klang- und charaktvollen Intensität. Das alles verlangt nach einer Interpretation auf höchstem künstlerischen Niveau.

**Jaume Torrent**  
Barcelona, März 2018



# Winterreise

opus 89 (D 911)

Ciclo de poemas / Cicle of poems by / Gedichtzyklus von  
Wilhelm Müller

Franz Schubert  
(1797 - 1828)

Guitar version from the original Piano part by  
Jaume Torrent (1953)

## 1. Gute Nacht

Mäßig 1-1

3-3

p sfz sfz P-5

6

1. Fremd bin ich ein-ge-zo-gen, fremd zieh ich wid-der-wäh-len mit der-  
2. Ich kann zu mei-ner Rei-se nicht wäh-len mit der-

p pp

11

aus. Der Mai war mir ge-wo-gen mit man-chem Blu-men-strauß. Das  
Zeit, muß selbst den Weg mir wei-sen in die-ser Dun-ke-l-heit. Es

16

Mäd-chen sprach von Lie-be, die Mut-ter gar von-Eh, das Mäd-chen sprach von  
zieht ein Mon-den-schat-ten als mein Ge-fähr-te mit, es zieht ein Mon-den-

legato [pp]

C1

P-5 P-4 P-5

21

Lie - be, die Mut - ter gar von Eh' nun  
schat - ten als mein Ge - fähr - te mit, und

*fp* *fp*

C1 1 0 C1 1 C1 3

P4  
3-4

26

ist die Welt so trü - be, der Weg ge - hüllt in Schnee nun ist die Welt so  
auf den wei - ßen Mat - ten such ich des Will - des Tritt, und auf den wei - ßen

*p*

31

trü - be, der Weg ge - hüllt in Schnee.  
Mat - ten such ich des Wil - des Tritt.

*p* *fp* *fp*

2-2

36

Was soll ich län - ger wei - len, dab

*p* *pp*

P5

42

man mich trieb hin - aus? Lab ir - re Hun-de heu - len vor ih - res - Her - ren

47

Haus! Die Lie - be liebt das Wan - dern. Gott hat - sie so ge - macht von

*pp legato*

52

ei - nem zu dem an - dern. Gott hat - sie so ge macht,

*P4*

57

Die Lie - be liebt das Wan - dern - fein Lieb - chen, gu - te Nacht, von

*P4 34*

62

ei - nem zu dem an - dern-fein Liebchen, gu - te Nacht.

[poco rall.] [a tempo]

68

Will ich im Traum-nicht stö - ren, wär

[p5] pp

74

Schad um dei - ne - Ruh, sollst mei-ner Tritt nicht hö - ren-sacht, sacht die Tü - re -

79

zu! Schreib im Vor - ü - ber - ge - hen ans Tor dir: gu - te Nacht, da -

[segue pp]

84

mit du mö - gest - se - hen, an dich hab ich ge - dacht.

*p* *pi* *[segue pp]*

89

Schreib im Vor-ü - ber - ge - hen ans Tor dir: gu - te Nacht, da -

*[segue pp]*

94

mit du mö - gest se - hen, an dich hab ich ge - dacht, an dich hab ich ge - dacht.

*pp* *un poco ritard.*

100

*p* *pp* *dim.*



*...una nueva técnica para una mayor proyección sonora...*

Es el primer compositor en la historia de la guitarra que ha desarrollado un lenguaje polifónico, funcional y orgánico en todas las tonalidades mayores y menores abriendo las puertas de la guitarra a un mundo de modulaciones, desarrollos temáticos y atmósferas expresivas jamás explorado, situándolo, en cuanto a ductilidad tonal, a la altura de la de los instrumentos más ricos en literatura polifónica. Vladimir Mikulka afirmó: «...estas obras para guitarra circular por caminos compositivos que, hasta ahora, solo podíamos encontrar en la literatura pianística de los grandes compositores. El alcance de los hallazgos que poseer constituye, para los guitarristas, uno de los mejores valores de nuestro repertorio»

Es autor de más de 200 obras que incluyen guitarra solos, música de cámara con guitarra y conciertos para guitarra, guitarra y violín o guitarra y flauta y orquesta. Su *Concierto de Rialp* para guitarra y orquesta sinfónica, op. 70 está considerado por voces autorizadas del panorama internacional de la guitarra, de la musicología, de la dirección de orquesta y de la composición (Ángelo Gilardino, Patricio Mátteri, Henri Jul Hansen, Jordi Cervelló, etc.) como «uno de los mejores conciertos para guitarra escritos hasta el momento que se presenta como rival de los grandes conciertos de compositores de la talla de Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer o Lalo Schifrin, entre otros».

Su presencia como concertista en los escenarios internacionales es permanente y ha actuado como solista de prestigiosas orquestas europeas y americanas - Orquesta Sinfónica de París, de Cámara de Israel, Sinfónica de la RAI, Dresdner Philharmonie, Filarmónica Nacional de Ucrania, de la R.T.V. Española, Bilkent Symphony, de la Radio Búlgara, de la R.T.V. de Luxemburgo, American Wind Symphony, Symphony of Bursa, Westcoast Shymphony, Sinfónica de Valencia, etc.-

El 2004 fue galardonado con el Premio Golden Fortune de Ucrania en reconocimiento a la calidad y popularidad de su trayectoria. En marzo del 2012 actuó como solista de 4 de sus conciertos para guitarra y orquesta en el marco del Festival Internacional «Prospectives XXIIè siècle» celebrado en Francia, siendo la primera vez en la historia que un compositor guitarrista interpreta 4 conciertos propios en una sola programación. En octubre del mismo año, grabó su concierto para guitarra y orquesta sinfónica *Concierto de Rialp* con la Polish Baltic Philharmonic dirigida por Ernst van Tiel. En Noviembre del 2015 el guitarrista Mauricio Díaz le estrenó su nuevo concierto para guitarra y orquesta *Concerto da Vinci* con la Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro (México) bajo la dirección de José Guadalupe Flores y en diciembre del mismo año, la Orquesta Camerata de Sant Cugat, bajo la dirección de Xavier Baulies, le estrenó la Cantata para orquesta y coros *Prec eixut de Nadal* (poemas Narcís Comadira).

Información detallada: [www.jaumetorrent.com](http://www.jaumetorrent.com)

*...A New Technique for Greater Sonority and Expression...*

Jaume Torrent is the first composer in the history of the guitar who has developed a polyphonic musical style that is both organic and functional in tonalities such as A flat Major, C Sharp Major, E Flat Major, F Sharp Major, etc. (tonalities which have traditionally been considered as inappropriate for the guitar). His 24 Fantasías, written in all Major and minor keys, and his 8 Sonatas represent a unique contribution to the guitar repertoire due to their harmonic variety, modulations and formal structure. Vladimir Mikulka states: «...these works for the guitar follow compositional paths which, until now, were only found in the piano literature of the great composers. For guitarists, the scope of his achievements make his compositions some of the most important works in our repertoire».

Jaume Torrent has composed more than 200 works for guitar which have been published by important publishers. These works are grouped into approximately 80 opus numbers which include guitar solos (Waltzes, Sonatas, Intermezzos, Suites, Songs, etc.), chamber music with guitar (Duets, Trios and Quintets) and Concertos for guitar, guitar and violin or guitar and flute and orchestra. His *Concierto de Rialp* for guitar and symphonic orchestra, Op. 7 is considered as «one of the best Concertos for guitar written until the present which can rival the great Concertos written by such important composers as Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer or Lalo Schifrin, among others».

This opinion is shared by authoritative figures of the guitar world, musicologists, conductors and composers such as Ángel Gilardino, Patricio Mátteri, Henri Jul Hansen, Jordi Cervelló, etc. He is a regular performer on the international scene and has performed as soloist with prestigious European and American orchestras such as The Paris Symphonic Orchestra, Israel Chamber Orchestra, the RAI Symphonic Orchestra, Dresdner Philharmonie, National Orchestra of Ucraina Spanish Radio and Television Orchestra, Bilkent Symphony of Bulgarian Radio, the R.T.V. of Luxemburg, the American Wind Symphony, Symphony of Bursa, Westcoast Symphony, Sinfónica de Valencia, etc..

In 2004 he was awarded the Golden Fortune Prize in Ucraina in recognition of his outstanding career. In March, 2012 he performed as soloist in four of his own Concertos for guitar and orchestra in the International Festival «Prospectives XXI<sup>e</sup> siècle» in France. This was the first time in history that a guitarist-composer has ever performed four of his own Concertos in one program. Later that year, in October, 2012 he recorded his *Concierto de Rialp* with the Polish Baltic Philharmonic conducted by Ernst van Tiel. In November 2015 guitarist Mauricio Díaz premiered his new concert for guitar and orchestra *Concierto da Vinci* with the Philharmonic Orchestra of the State of Querétaro (Mexico) under the direction of José Guadalupe Flores and in December of the same year, the Camerata Orchestra of Sant Cugat, under the direction of Xavier Baulies, premiered the Cantata for orchestra and choirs *Prec eixut de Nadal* (poems Narcís Comadira).

Further information: [www.jaumetorrent.com](http://www.jaumetorrent.com)