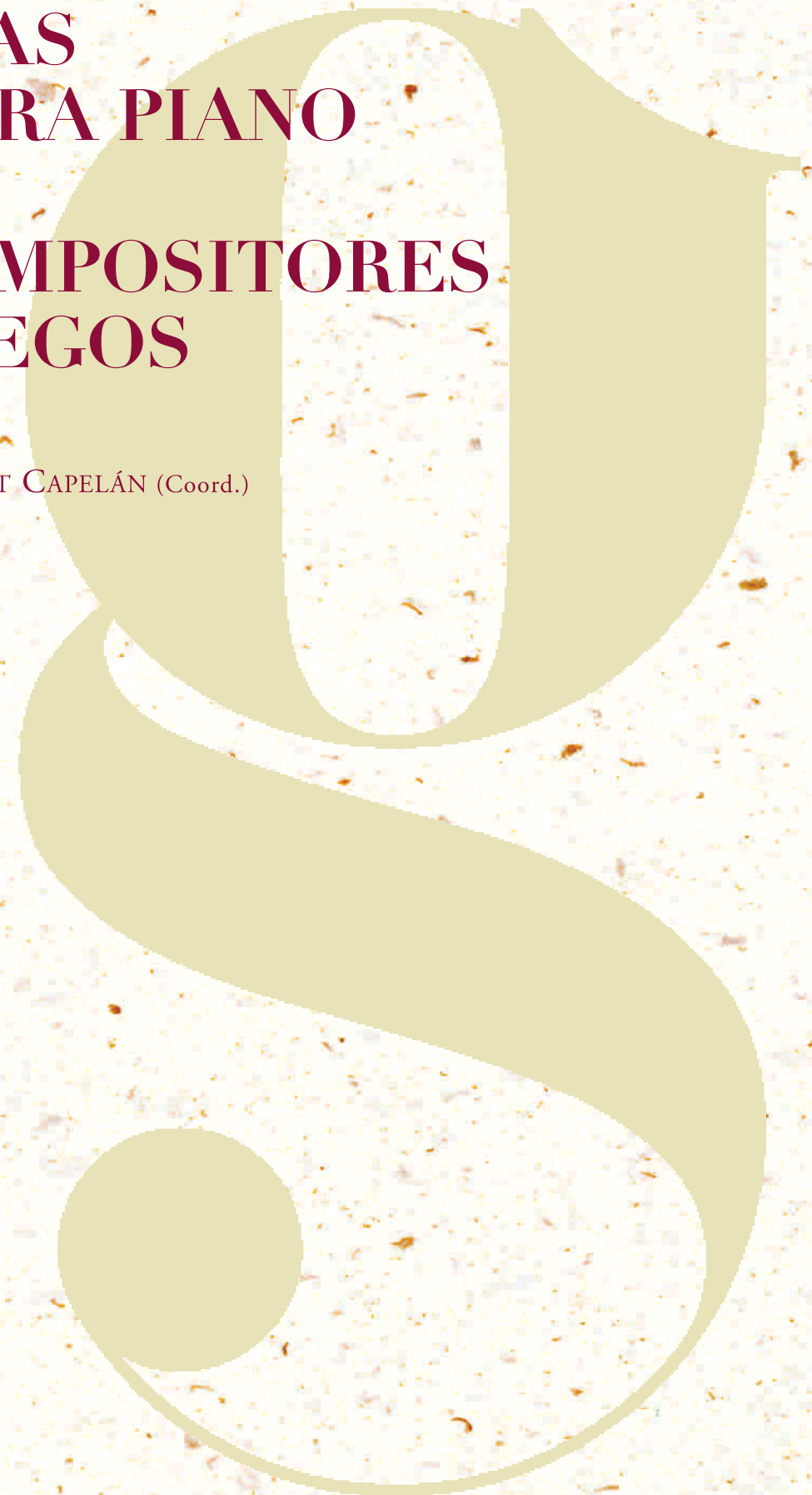


OBRAS PARA PIANO DE COMPOSITORES GALEGOS

MONTSERRAT CAPELÁN (Coord.)



Imprime
CAMPUS NA NUBE

DEPÓSITO LEGAL: C 82-2019
ISMN: 979-0-69230-256-8

Santiago de Compostela, febreiro 2019







OBRAS PARA PIANO DE COMPOSITORES GALEGOS

MONTSERRAT CAPELÁN
(Coord.)





INTRODUCCIÓN

MONTSERRAT CAPELÁN

No presente caderno publicamos 13 obras para piano de 11 músicos galegos que foron compostas ao longo dun século: desde mediados do século XIX ata a metade do XX. Nelas podemos apreciar a variedade e a calidade da literatura pianística galega da época. Para a mostra aquí presentada, seleccionamos aquelas obras que son de factura curta e de non excesiva dificultade. Publicamos así aquí aquel repertorio para piano que se coñece como música de salón —en contraposición co denominado «de bravura», dada a súa maior complexidade e extensión—, que tan amplamente foi cultivado polos compositores galegos, dentro e fóra de Galicia.

A MÚSICA DE SALÓN EN GALICIA

O florecemento artístico, hoxe que a arte perdeu o seu carácter colectivo, que non son museos as igrexas, nin marabillas as catedrais, está sostido polos salóns da xente rica, xenerosa e de bo gusto.

EMILIA PARDO BAZÁN

A perda paulatina do poder económico da Igrexa, unida á creación cada vez maior de sociedades recreativas de todos os tipos (ateneos, casinos, círculos etc.), levou a que o centro neurálxico da música das vilas e das cidades deixasen de ser as igrexas para pasar a selo os salóns. Será así como, fundamentalmente a partir da cuarta década do século XIX, se xeneralice a súa práctica en toda España e, con isto tamén, un novo xeito de facer música.

Os salóns —privados, semiprivados ou públicos— eran lugares nos que a xente se reunía para

tomar algo, conversar de política, arte ou de calquera trivialidade, conquistar e ser conquistado e, tamén, para tocar ou escoitar música. Axiña estes novos centros de recreo van configurando un tipo de repertorio propio que poderíamos situar nunha posición intermedia entre a composición de concerto e a popular.

É así como a denominación de «música de salón» podía empregarse en dous sentidos: para facer referencia ao lugar en que se interpretaba unha música ou para remitir a un repertorio cunhas determinadas características. Entre as particularidades que este debía ter estaban que a obra estivese escrita para un ou poucos instrumentos, que non fose moi extensa e que a súa dificultade non fose tanta que non puidese ser interpretada por músicos afeccionados.

No caso galego, a música de salón terá, ademais, o engadido de ser o epicentro do Rexurdimento musical galego no que, na busca dunha música académica con características propias, as composicións de factura curta terán unha importancia fundamental. A este respecto foi esencial o labor desempeñado por Canuto Berea pai, quen, desde a súa tenda na Calle Real da Coruña, non só fomentaba a súa interpretación, senón que tamén promovía a súa composición a través da súa editorial musical (López Cobas, 2012).

Segundo o lugar onde se celebre, os salóns podían ser privados, semiprivados ou públicos. En Galicia existiron varios salóns privados, nos que familias aristocráticas nun primeiro momento, e a incipiente burguesía despois, abrían as súas portas

a amigos e invitados. En cada un deles establecíase un «día de recibir» fixo á semana, podíanse facer tarxetas de invitación onde se incluíse o programa musical e, en ocasións, ata saía na prensa a recensión da última soirée de moda.

Especial importancia tiveron os salóns levados a cabo por Emilia Pardo Bazán, nos que, aínda que neles as conversas literarias eran o tema central, a práctica musical non quedaba atrás. Tal era a actividade realizada neles que nunha carta que escribe a Menéndez Pelayo en 1880 asegura que non ten tempo para nada, pois a súa casa é das de máis visitas e sociedade da Coruña. Segundo nos sinala Monte-Cristo (2015), a escritora tamén organizaba reunións na súa residencia madrileña dúas veces ao mes. En moitos casos, estes convertéronse nos lugares axeitados para que certos compositores galegos fosen presentados á sociedade intelectual madrileña. Tal é o que ocorre, por exemplo, a finais do século XIX cando un José Baldomir completamente descoñecido na capital dá a coñecer parte das súas melodías galegas nun destes salóns.

En Vigo, tiveron especial importancia os salóns que organizaban os marqueses de Valladares, onde non só presentaban concertos de música e baile de salón, senón que mesmo construíron un pequeno teatro no seu pazo no que, en ocasións, presentaban zarzuela (Losada, 2015: 66). No caso de Pontevedra, os organizados por Carmen Méndez Núñez eran tan sonados que a eles asistían, e tocaban, os músicos importantes que pasaban pola cidade, como o violinista Pablo Sarasate ou o pianista Carlos Sobrino (Barros, 2015: 179).

Son de destacar aqueles salóns que estaban organizados por músicos. Xa mencionamos a importancia que tivo na Coruña toda a actividade de Canuto Berea pai. Na súa tenda reuníanse habitualmente personaxes de diferentes ámbitos como Román Brañas, Luciano Dalman ou o músico José

Castro Chané, grupo que se facía chamar «La Peñita»¹. Anos despois, concretamente en 1904, o pianista Canuto Berea fillo inaugurarán un salón no primeiro piso da tenda. Tratábase dunha sala de estilo modernista, con retratos de músicos europeos. Nela tocaban músicos profesionais —como o cuarteto do que formaba parte Berea—, pero, sobre todo, servía para que fixesen as súas primeiras presentacións as súas alumnas de piano².

Vencellar os salóns ao maxisterio musical era algo bastante habitual, o cal facía que varios destes fosen creados por profesores ou profesoras de música para amosar os avances das súas alumnas. Este é o caso dos salóns das pianistas Joaquina Prieto e Isabel Castañón, na cidade de Vigo, nos cales podían chegar a incluír tamén bailes de salón (Losada, 2015: 160-167).

Na Coruña tamén tiveron un lugar destacado os salóns organizados pola compositora santiaguesa Eugenia Osterberger. Ata 1908, celebráronse todos os mércores. Neles conversábase, líanse poemas e facíase música. Entre o repertorio interpretado había fragmentos de ópera, melodías galegas para voz e piano ou música de baile (López-Suevos e Martínez Martínez, 2013).

Pola súa parte, as sociedades recreativas que empezaron a proliferar, fundamentalmente na segunda metade do século XIX, tiñan salóns aos que só podían asistir os seus socios e, en ocasións, tamén os invitados destes. Moitas foron as sociedades que se estableceron ao longo e ancho de Galicia. Entre as máis importantes están: en Vigo, o Circo Recreativo (posterior Casino) e a sociedade coral La Oliva (1885); na Coruña, o Círculo de Artesanos e El Liceo Brigantino; e en Ferrol, o Circo de Recreación e o Casino. En Lugo, especial relevancia terá o seu casino, onde é compositor e mestre de capela Juan Montes, que é contratado como pianista entre 1880 e 1893 (Villanueva, 2016: XI-XII).

¹ Carta de José Castro «Chané» a Eduardo Puig, Habana, 31/5/1904, Biblioteca Provincial da Deputación da Coruña, Fondo Canuto Berea, AB-55.

² «La sala Berea» (A sala Berea), El Correo Gallego (Ferrol), 27/1/1904.

Moitas destas sociedades tiñan un especial interese en promover a música académica galega. Tal era o caso, por exemplo, de La Oliva, onde o coro adoitaba ter entre o seu repertorio este tipo de obras.

Non obstante, os salóns máis democráticos, por se tratar de lugares públicos, eran os cafés nos que se presentaba a música. Toda cidade galega tiña un nutrido número. Neles os concertos facíanse nun horario fixo e mesmo se anunciaba na prensa o repertorio que ía ser interpretado.

Se ben nestes últimos a presenza de mulleres como músicas era minoritaria, non ocorría o mesmo no resto, sobre todo nos privados, onde foron elas as máis activas con diferenza, tanto como organizadoras como intérpretes e, en ocasións, tamén como compositoras.

O repertorio que se interpretaba nestes salóns era basicamente de catro tipos: reducións de ópera ou zarzuela para voz e piano, cancións para voz e piano, baile de salón e música para piano a dúas, catro e seis mans.

As reducións representaban en moitos casos — sobre todo en cidades nas que non había moita actividade músico-teatral ou onde as novidades chegaban tarde— un bo xeito de ter acceso a determinado tipo de repertorio. As máis habituais eran as reducións de óperas italianas (con predilección polo bel canto) e, en menor medida, francesas. No último terzo do século XIX, comézanse a facer tamén reducións de zarzuelas que estaban en voga.

Por outra parte, as cancións para voz e piano tiñan un gran predicamento entre os asiduos aos salóns. No caso galego, ademais, a súa composición sobre textos en galego e con música con elementos do folclore deu lugar ao desenvolvemento do Rexurdimento musical galego. Neste senso, podemos considerar os *Cantares viejos y nuevos de Galicia* compostos por Marcial del Adalid en 1877 como os que inauguran o inicio da canción galega³. A estes seguíranos as *Melodías gallegas* de Juan Montes, as *Series de canciones gallegas* (con 17

melodías) de José Baldomir ou as *Melodías gallegas* da propia Eugenia Osterberger.

Pola súa parte, os bailes eran un dos elementos esenciais dos salóns e a súa organización era cotiá en todas as vilas e cidades. O habitual era que neles se tocasen e bailasen xéneros provenientes do resto de Europa, como o valse, a polca, a mazurca ou as contradanzas.

Segundo Juan Francisco Sans (2012), o ciclo no que se agrupaba un conxunto de bailes en América Latina podía recibir dous nomes: tanda ou turno. Recibían o nome de tanda cando todos os bailes dun mesmo grupo eran dun mesmo xénero, como podía ser de valeses ou contradanzas — neste último caso tamén podía recibir o nome de cuadrillas—. En Galicia, polo que puideron investigar ata momento, só se chamaba tanda o grupo de valeses, pois a interpretación de varias contradanzas seguidas sempre se denominaba cuadrilla.

O turno, polo contrario, adoitaba ser unha colección de pezas de distinto xénero. A súa estrutura era aberta, pero a máis habitual era a de contradanza-valse-polca-mazurca e, en Hipanoamérica, danza (é dicir, unha habanera, un merengue ou un tango).

No caso galego, atopamos que nos turnos alternábanse os valeses ou as polcas cos rigodóns. Nunha recensión do Diario de Pontevedra de febreiro de 1892, fálase con sorpresa de como unha parella gallarda bailou unha cadenciosa muiñeira con verdadeiro primor. Polo texto, déixase ver que se trataba dunha parella da alta sociedade dentro dun baile de etiqueta, bailes nos que empezan a facerse como último número danzas populares como a muiñeira.

Mostra de que este recurso se afianzou son algunhas das composicións de Juan Montes para piano. Ten algúns grupos de música de baile formados por 3 cuadrillas de contradanzas, outros de tandas de valeses ou mesmo turnos formados por bailes europeos como a mazurca, o valse e a polca. Pero tamén uns bailados, formados por música galega: muiñeira, alborada e muiñeira (Trillo, 2016).

³ Para máis información sobre Marcial del Adalid e o uso que fai do folclore nas súas composicións, consúltese Touriñán, 2015.



A MÚSICA PARA PIANO PUBLICADA NESTE CADERNO

Da música para piano só, cultivada en Galicia na segunda metade do século XIX e na primeira do XX, son boa mostra as obras que presentamos neste caderno. Cun abano xeográfico amplo que abrangue (por nacemento ou residencia dos seus autores) tanto a Galicia interior (con cidades como A Coruña, Santiago, Pontevedra, Vigo e Lugo) como a Galicia exterior (Montevideo, Bos Aires e México), podemos apreciar como se desenvolveu a composición pianística por autores galegos.

Os xéneros presentados tamén son variados. Desde a típica fantasía para piano a xéneros máis intimistas como a romanza (moi pouco cultivada, por certo, no ámbito español) ou os típicos bailes que estaban de moda: a polca, o valse ou a mazurca. Con respecto a isto é importante destacar a incursión nos xéneros americanos por parte de compositores que emigraran. Así ocorre con Andrés Gaos, quen ten un bo número de obras con estética americana ou que directamente son xéneros americanos, como é o tango presentado aquí.

Tamén é unha boa mostra da evolución compositiva: desde o estilo romántico de autores como Marcial del Adalid ou José Baldomir ata o Epitalmio do lugués Jesús Bal y Gay, enmarcado de cheo dentro das vangardas do século XX, o cal o afasta xa un pouco da música de salón.

As fontes en que están baseadas as edicións das obras aquí presentadas poden consultarse no cadro na páxina seguinte.

Como se pode apreciar, todas as obras foron tomadas ou ben de manuscritos ou de edicións antigas que xa non están en circulación, polo que se trata dun repertorio que, ata o momento, non estaba á disposición dos pianistas. Ademais, foron varios os arquivos consultados en diferentes puntos xeográficos: A Coruña, Santiago de Compostela, Madrid ou Caracas.

É de resaltar a importancia que teñen para este tipo de música os arquivos privados, como é o caso do da familia Rodríguez-Losada, o da familia de Torres Adalid ou o propio dalgún dos investigadores, como é o arquivo particular de Alejo Amoedo.

Tamén debemos aclarar que a primeira consulta das dúas obras de Gaos aquí publicadas, fíxose no fondo privado que tiña o seu fillo en Bos Aires. Hoxe en día, grazas á xenerosa doazón que fixo este en 2017, o Fondo Andrés Gaos atópase na Biblioteca América da Universidade de Santiago de Compostela.

Tanto a busca do material como a edición coindada das partituras correu a cargo dos diferentes editores de cada unha das obras: Laura Touriñán, Alejo Amoedo, Joám Trillo, Nelly Iglesias e a que subscribe isto, Montserrat Capelán. Ao seu bo facer e á súa proluxa edición débese a publicación deste caderno.

BIBLIOGRAFÍA

BARROS PRESAS, Nuria (2015): *La vida musical en la ciudad de Pontevedra*. Tese doutoral, Universidad de Oviedo.

LÓPEZ COBAS, Lorena (2012): «As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical». En Capelán, Montserrat; Costa, Luis; Garbayo, Javier e Villanueva, Carlos. *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, pp. 453-476.

LÓPEZ-SUEVOS, Beatriz e MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M^a Rosario (2013): «Eugenia Osterberger (Mme. Saunier). Una aportación femenina a la creación musical gallega». *Nalgures*, IX, pp. 151-231.

LOSADA, Carmen (2015): *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la edad de Plata (1857-1936)*. Sofía Novoa. Tese doutoral, Universidade de Santiago de Compostela.

Monte-Cristo (2015): *Los salones de Madrid*. Madrid: Ediciones 19.

SANS, Juan Francisco (2012): *Los bailes de Salón en la Venezuela del siglo XIX: géneros, interpretación y estilo*. Tese doutoral. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

TOURIÑÁN, Laura (2015): «Cantares gallegos de salón. La influencia del folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid». En Villanueva, Carlos; Beramendi, Justo; García, Carlos e Santos, Margarita. *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña, Fundación Barrié, Museo do Pobo Galego, Deputación de Pontevedra, pp. 331-349.

TRILLO, Joám (ed.) (2016): *Obras para piano (1). Juan Montes Capón*. Baiona, Dos Acordes, Xunta de Galicia.

VILLANUEVA, Carlos (2016): «Introducción». En Joám Trillo (ed.). *Obras para piano (1). Juan Montes Capón*. Baiona, Dos Acordes, Xunta de Galicia, pp. VII-XVII.



AUTOR	OBRA	FORMATO	FORTE
Marcial de Torres Adalid	<i>Bagatela nº 2</i>	Manuscrito	Arquivo particular, Fondo Torres Adalid
Manuel Martí González	<i>Ninetta</i> Polca	Edición: B. Eslava	Arquivo particular de Alejo Amoedo
Marcial del Adalid	<i>Impromptu</i>	Manuscrito	Real Academia Galega, CM-2/21
Teodosio Vesteiro Torres	<i>Un momento de inspi- ración</i> Fantasía	Manuscrito	Arquivo particular de Xulio Mosquera
Primitivo Sánchez Quílez	<i>Campeonato español</i> Galop ciclista de concerto	Edición: El deporte velo- cípédico, <i>Revista semanal</i> <i>ilustrada</i> , I, 3, 13/3/1895	Biblioteca Nacional de España, AHS/13204
José Baldomir	<i>Romance</i>	Manuscrito	Biblioteca Provincial da Coruña, Fondo Canuto Berea, Mga-3/23
José Baldomir	<i>Un recuerdo</i> Marcha fúnebre	Edición: Canuto Berea	Biblioteca Provincial da Coruña, Fondo Canuto Berea, Mga-20/44-48
Francisco Baldomir	<i>Seis doble</i> Mazurca	Edición	Biblioteca Nacional de Venezuela. AABN, CCC 5970
Andrés Gaos	<i>Paysage</i>	Edición: Revista musical del Conservatorio Palla- maertz	Fondo Andrés Gaos. Bi- blioteca América-USC
Andrés Gaos	<i>Tango</i>	Manuscrito	Fondo Andrés Gaos. Bi- blioteca América-USC
Eduardo Rodríguez Losada	<i>Preludio en Re menor</i>	Manuscrito	Arquivo particular de la familia Rodríguez-Losada
Jesús Bal y Gay	<i>Epitalamio</i>	Manuscrito	Residencia de Estudian- tes, Bal 20.3.3



INTRODUCCIÓN

MONTSERRAT CAPELÁN

En el presente cuaderno publicamos 13 obras para piano de 11 músicos gallegos que fueron compuestas a lo largo de un siglo: desde mediados del siglo XIX hasta la mitad del XX. En ellas podemos apreciar la variedad y calidad de la literatura pianística gallega de la época. Para la muestra aquí presentada, hemos seleccionado aquellas obras que son de corta factura y de no excesiva dificultad. Publicamos así aquí, aquel repertorio para piano que se conoce como música de salón –en contrapartida al denominado «de bravura» dada su mayor complejidad y extensión –que tan ampliamente fue cultivado por los compositores gallegos, dentro y fuera de Galicia.

LA MÚSICA DE SALÓN EN GALICIA

El florecimiento artístico, hoy que el arte ha perdido su carácter colectivo, que no son museos las iglesias, ni maravillas las catedrales, está sostenido por los salones de la gente rica, generosa y de buen gusto.

EMILIA PARDO BAZÁN

La pérdida paulatina del poder económico de la Iglesia unido a la creación, cada vez mayor, de sociedades recreativas de todo tipo (ateneos, casinos, círculos, etc.) llevó a que el centro neurálgico de la música de villas y ciudades dejaran de ser las iglesias para pasar a serlo los salones. Será así como, fundamentalmente a partir de la cuarta década del siglo XIX, se generalice su práctica en toda España y, con ello también, una nueva manera de hacer música.

Los salones – privados, semi-privados o públi-

cos – eran lugares en los que la gente se reunía para tomar algo, conversar de política, arte o de cualquier trivialidad, conquistar y ser conquistado y, también, para tocar o escuchar música. Pronto estos nuevos centros de recreo van configurando un tipo de repertorio propio que podríamos ubicar en una posición intermedia entre la composición de concierto y la popular.

Es así como la denominación de «música de salón» podía ser usada en dos sentidos: para hacer referencia al lugar en el que se interpretaba una música o para remitir a un repertorio con unas determinadas características. Entre las particularidades que éste debía poseer estaban el que la obra estuviese escrita para uno o pocos instrumentos, no fuese muy extensa y que, su dificultad, no fuese tanta que no pudiese ser interpretada por músicos aficionados.

En el caso gallego la música de salón tendrá, además, el añadido de ser el epicentro del *Rexurdimento* musical gallego en el que, en la búsqueda de una música académica con características propias, las composiciones de corta factura tendrán una importancia fundamental. A este respecto fue esencial la labor desempeñada por Canuto Berea padre quien, desde su tienda ubicada en la Calle Real de A Coruña, no sólo fomentaba su interpretación sino que también promovía su composición a través de su editorial musical (López Cobas, 2012).

Según el lugar en el que se celebre, los salones podían ser privados, semi-privados o públicos. En Galicia existieron varios salones privados, en los que familias aristocráticas en un primer momento y la

incipiente burguesía después, abrían sus puertas a amigos e invitados. En cada uno de ellos se establecía un «día de recibir» fijo a la semana, se podían hacer tarjetas de invitación en la que se incluyera el programa musical y en ocasiones, hasta salía en la prensa la reseña del último «soirée» de moda.

Especial importancia tuvieron los salones llevados a cabo por Emilia Pardo Bazán en los que, si bien en ellos las conversaciones literarias eran el tema central, la práctica musical no iba a la zaga. Tal era la actividad realizada en ellos, que en una carta que le escribe a Menéndez Pelayo en 1880 le asegura que no tiene tiempo para nada, pues su casa es la de más visitas y sociedad de Coruña. Según nos señala Monte-Cristo (2015) la escritora también organizaba reuniones en su residencia madrileña dos veces al mes. En muchos casos, estos se convirtieron en los lugares apropiados para que ciertos compositores gallegos, fuesen presentados a la sociedad intelectual madrileña. Tal es lo que ocurre, por ejemplo, a finales del siglo XIX, cuando un José Baldomir completamente desconocido en la capital, da a conocer parte de sus melodías gallegas en uno de estos salones.

En Vigo, tuvieron especial importancia los salones que organizaban los Marqueses de Valladares, en los que no sólo presentaban conciertos de música y baile de salón, sino que incluso construyeron un pequeño teatro en su pazo en el que, en ocasiones, presentaban zarzuela (Losada, 2015: 66). En el caso de Pontevedra, los organizados por Carmen Méndez Núñez eran tan sonados, que a él asistían, y tocaban, los músicos importantes que pasaban por la ciudad como el violinista Pablo Sarasate o el pianista Carlos Sobrino (Barros, 2015: 179).

Son de destacar aquellos salones que estaban organizados por músicos. Ya hemos mencionado la importancia que tuvo en Coruña toda la actividad de Canuto Berea padre. En su tienda, se reu-

nían habitualmente personajes de diferentes ámbitos como Román Brañas, Luciano Dalman o el músico José Castro Chané, grupo que se llamaba a sí mismo “La Peñita”¹. Años después, concretamente en 1904, el pianista Canuto Berea hijo inaugurará un salón en el primer piso de la tienda. Se trataba de una sala de estilo modernista, con retratos de músicos europeos. En ella tocaban músicos profesiones –como el cuarteto del que formaba parte Berea– pero, sobre todo, servía para que hicieran sus primeras presentaciones sus alumnas de piano².

El vincular los salones al magisterio musical era algo bastante habitual, lo que hacía que varios de estos fuesen creados por profesores o profesoras de música para mostrar los avances de sus alumnas. Tal es el caso de las pianistas Joaquina Prieto e Isabel Castaños, en la ciudad de Vigo, en los cuales, podían llegar a incluir también bailes de salón (Losada, 2015: 160-167).

En A Coruña, tuvieron un lugar destacado también los salones organizados por la compositora santiaguesa Eugenia Osterberger. Hasta 1908, se celebraron todos los miércoles. En ellos se conversaba, se leían poemas y se hacía música. Entre el repertorio interpretado había fragmentos de ópera, melodías gallegas para voz y piano o música de baile (López-Suevos y Martínez Martínez, 2013).

Por su parte, las Sociedades Recreativas que empezaron a proliferar, fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XIX, tenían salones a los que sólo podían asistir sus socios y, en ocasiones, también los invitados de éstos. Muchas fueron las Sociedades que se establecieron a lo largo y ancho de Galicia. Entre las más importantes están en Vigo el *Circo Recreativo* (posterior Casino) y la *Sociedad Coral la Oliva* (1885), en A Coruña el *Círculo de Artesanos* y *El Liceo Brigantino* y en Ferrol el *Circo de Recreación* y el *Casino*. En Lugo, especial

¹ Carta de José Castro «Chané» a Eduardo Puig, Habana, 31/5/1904, Biblioteca Provincial de la Diputación de Coruña, *Fondo Canuto Berea*, AB-55.

² «La sala Berea», *El Correo gallego* (Ferrol), 27/11/1904.

relevancia tendrá su *Casino*, en el que es el compositor y maestro de capilla Juan Montes, quien es contratado como pianista entre 1880 y 1893 (Villanueva, 2016: XI-XII).

Muchas de estas Sociedades tenían un especial interés en promover la música académica gallega. Tal era el caso, por ejemplo, de *La Oliva*, en donde el coro tenía entre su repertorio, de manera habitual, este tipo de obras.

Los salones más democráticos, sin embargo, por tratarse de lugares públicos, eran los Cafés en los que se presentaba música. Toda ciudad gallega tenía un nutrido número. En ellos los conciertos se hacían en un horario fijo e, incluso, se anunciaba en la prensa el repertorio que iba a ser interpretado.

Si bien en estos últimos, la presencia de mujeres como músicos era minoritaria, no ocurría lo mismo en el resto, sobre todo en los privados, en donde fueron ellas, con mucho, las más activas, tanto como organizadoras que como intérpretes y, en ocasiones, también como compositoras.

El repertorio que se interpretaba en estos salones era, básicamente, de cuatro tipos: reducciones de ópera o zarzuela para voz y piano; canciones para voz y piano; baile de salón y música para piano a dos, cuatro y seis manos.

Las reducciones representaban, en muchos casos –sobre todo en ciudades en las que no había mucha actividad músico-teatral o en la que las novedades llegaban tarde– una buena manera de tener acceso a determinado tipo de repertorio. Las más habituales eran las reducciones de óperas italianas (con predilección por el *bel canto*) y, en menor medida, francesas. En el último tercio del siglo XIX se comienzan a hacer también reducciones de las zarzuelas que estaban más en boga.

Por su parte las canciones para voz y piano tenían un gran predicamento entre los asiduos a los salones. En el caso gallego, además, su composición

sobre textos en gallego y con música con elementos del folklore, dio lugar al desarrollo del *Rexurdimento* musical gallego. En este sentido podemos considerar los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* compuestos por Marcial del Adalid en 1877, como los que inauguran el inicio de la Canción Gallega³. A éstas le seguirán las *Melodías gallegas* de Juan Montes, las *Series de Canciones Gallegas* (con 17 melodías) de José Baldomir o las *Melodías gallegas* de la propia Eugenia Osterberguer.

Por su parte, los bailes, eran uno de los elementos esenciales de los salones y su organización era cotidiana en todas las villas y ciudades. Lo habitual, era que en ellos se tocaran y bailaran géneros provenientes del resto de Europa, como el vals, la polka, la mazurca o las contradanzas.

Según Juan Francisco Sans (2012) el ciclo en el que se agrupaba un conjunto de bailes en Hispanoamérica podía recibir dos nombres: tanda o turno. Recibían el nombre de tanda cuando todos los bailes de un mismo grupo eran de un mismo género, como podía ser el de valeses o contradanzas, en cuyo último caso también podía recibir el nombre de cuadrillas. En Galicia, por lo que he podido investigar hasta el momento, sólo se llamaban «tandas» el grupo de valeses, pues las interpretaciones de varias contradanzas seguidas siempre se denominaba cuadrilla.

El turno, en contrapartida, solía ser una colección de piezas de distinto género. Su estructura era abierta, pero la más habitual era la de Contradanza - Vals - Polka - Mazurca y, en Hispanoamérica-Danza (es decir, una habanera, merengue o tango).

En el caso gallego, encontramos que en los turnos se alternaban los valeses o las polkas con los rigodones. En una reseña del *Diario de Pontevedra* de febrero de 1892 se habla, con sorpresa, de como una pareja «gallarda» bailó «la cadenciosa muiñeira con verdadero primor». Por el texto se deja ver que

³ Para más información sobre Marcial del Adalid y el uso que hace del folklore en sus composiciones consúltese Tourián, 2015.

se trataba de una pareja de la alta sociedad dentro de un baile de etiqueta, bailes en los que empiezan a hacerse, como último número, danzas populares como la muiñeira.

Muestra de que este recurso se afianzó, son algunas de las composiciones de Juan Montes para piano. Tiene algunos grupos de música de baile formados por 3 cuadrillas de contradanzas, otros de tandas de valeses o incluso turnos formados por bailes europeos como la Mazurca, la Valsa y la Polka. Pero también, unos bailados, formados por música gallega: Muiñeira, Alborada y Muiñeira (Trillo, 2016).

LA MÚSICA PARA PIANO PUBLICADA EN ESTE CUADERNO

De la música para piano solo, cultivada en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, es buena muestra las obras que presentamos en este cuaderno. Con una horquilla geográfica amplia que abarca (por nacimiento o residencia de sus autores) tanto la Galicia interior (con ciudades como A Coruña, Santiago, Pontevedra, Vigo y Lugo) como la Galicia exterior (Montevideo, Buenos Aires y México) podemos apreciar cómo se desarrolló la composición pianística por autores gallegos.

Los géneros presentados también son variados. Desde la típica Fantasía para piano a géneros más intimistas como la Romanza (muy poco cultivada, por cierto, en el ámbito español) o los típicos bailes que estaban de moda: la Polka, el Vals o la Mazurca. A este respecto es importante destacar la incursión en los géneros americanos por compositores que habían emigrado. Así ocurre con Andrés Gaos, quien tiene un buen número de obras con estética americana o que directamente son géneros americanos, como es el Tango aquí presentado.

También es una buena muestra de la evolución compositiva. Desde el estilo romántico de autores como Marcial del Adalid o José Baldomir hasta el *Epitalamio* del lugués Jesús Bal y Gay, ubicada de lleno dentro de las vanguardias del siglo XX, lo que la aleja un poco ya, de la música de salón.

Las fuentes en las que están basadas las ediciones de las obras aquí presentadas pueden ser consultadas en el cuadro de la siguiente páginas.

Como se puede apreciar, todas las obras fueron tomadas o bien de manuscritos o de ediciones antiguas que ya no circulan, por lo que se trata de un repertorio que, hasta el momento, no estaba a la disposición de los pianistas. Así mismo, fueron varios los Archivos consultados en diferentes puntos geográficos: A Coruña, Santiago de Compostela, Madrid o Caracas.

Es de resaltar la importancia que tienen, para este tipo de música, los archivos privados, como es el caso del de la familia Rodríguez-Losada, el de la familia de Torres Adalid o el propio de alguno de los investigadores, como es el Archivo particular de Alejo Amoedo. Hemos de aclarar, así mismo, que la primera consulta de las dos obras de Gaos aquí publicadas, se hizo en el fondo privado que tenía su hijo en Buenos Aires. Hoy en día, gracias a la generosa donación que éste hizo en 2017, el Fondo Andrés Gaos se encuentra en la Biblioteca América de la Universidad de Santiago de Compostela.

Tanto la búsqueda del material como la edición cuidadosa de las partituras, corrió a cargo de los diferentes editores de cada una de las obras: Laura Touriñán, Alejo Amoedo, Joám Trillo, Nelly Iglesias y la que esto suscribe, Montserrat Capelán. A su buen hacer y prolija edición se debe la publicación de este cuaderno.

AUTOR	OBRA	FORMATO	FUENTE
Marcial de Torres Adalid	<i>Bagatela nº 2</i>	Manuscrito	Archivo particular, Fondo Torres Adalid
Manuel Martí González	<i>Ninetta</i> Polka	Edición: B. Eslava	Archivo particular de Alejo Amoedo
Marcial del Adalid	<i>Impromptu</i>	Manuscrito	Real Academia Galega, CM-2/21
Teodosio Vesteiro Torres	<i>Un momento de inspiración</i> Fantasía	Manuscrito	Archivo particular de Xulio Mosquera
Primitivo Sánchez Quílez	<i>Campeonato español</i> Galop ciclista de concierto	Edición: El deporte velocipedico, Revista semanal ilustrada, I, 3, 13/3/1895	Biblioteca Nacional de España, AHS/13204
José Baldomir	<i>Romance</i>	Manuscrito	Biblioteca Provincial da Coruña, Fondo Canuto Berea, Mga-3/23
José Baldomir	<i>Un recuerdo</i> Marcha fúnebre	Edición: Canuto Berea	Biblioteca Provincial da Coruña, Fondo Canuto Berea, Mga-20/44-48
Francisco Baldomir	<i>Seis doble</i> Mazurca	Edición	Biblioteca Nacional de Venezuela. AABN, CCC 5970
Andrés Gaos	<i>Paysage</i>	Edición: Revista musical del Conservatorio Palla-maertz	Fondo Andrés Gaos. Biblioteca América-USC
Andrés Gaos	<i>Tango</i>	Manuscrito	Fondo Andrés Gaos. Biblioteca América-USC
Eduardo Rodríguez Losada	<i>Preludio en Re menor</i>	Manuscrito	Archivo particular de la familia Rodríguez-Losada
Jesús Bal y Gay	<i>Epitalamio</i>	Manuscrito	Residencia de Estudiantes, Bal 20.3.3

BIBLIOGRAFÍA

BARROS PRESAS, Nuria (2015): *La vida musical en la ciudad de Pontevedra*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.

LÓPEZ COBAS, Lorena (2012): “As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical”. En Capelán, Montserrat, Costa, Luis, Garbayo, Javier, Villanueva, Carlos. *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, pp. 453-476.

LÓPEZ-SUEVOS, Beatriz y MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M^a Rosario (2013): “Eugenia Osterberger (Mme. Saunier). Una aportación femenina a la creación musical gallega”. *Nalgures*, IX, pp. 151-231.

LOSADA, Carmen (2015): *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la edad de Plata (1857-1936)*. *Sofía Novoa*. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.

MONTE-CRISTO (2015): *Los salones de Madrid*. Madrid: Ediciones 19.

SANS, Juan Francisco (2012): *Los bailes de Salón en la Venezuela del siglo XIX: géneros, interpretación y estilo*. Tesis doctoral. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

TOURIÑÁN, Laura (2015): «Cantares gallegos de salón. La influencia del folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid». En Villanueva, Carlos, Beramendi, Justo, García, Carlos y Santos, Margarita. *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña, Fundación Barrié, Museo do Pobo Galego, Deputación de Pontevedra, pp. 331-349.

TRILLO, Joám (ed.) (2016): *Obras para piano (1)*. *Juan Montes Capón*. Baiona, Dos Acordes, Xunta de Galicia.

VILLANUEVA, Carlos (2016): «Introducción». En Joám Trillo (ed.). *Obras para piano (1)*. *Juan Montes Capón*. Baiona, Dos Acordes, Xunta de Galicia, pp. VII-XVII.



**OBRAS PARA PIANO
DE COMPOSITORES GALEGOS**

...

PARTITURAS



Bagatela N°2

Coruña, 26 de junio de 1889

Marcial de Torres Adalid (1816-1890)

Ed. Laura Touriñán Morandeira

Vivace

15

8va----- loco

p *ff* Ped. a)

a) Acorde de la mano izquierda, sin cambio a clave de fa en el original

Bagatela N°2

21

p *ff* *Ped.*

Measures 21-24: The piece begins in the bass clef with a piano (*p*) dynamic. It features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. At measure 23, the dynamic shifts to fortissimo (*ff*) and a pedal point is indicated. The piece concludes at measure 24 with a final chord and a fermata.

25

f *pp*

Measures 25-29: The music continues in the treble clef. It starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The dynamic shifts to pianissimo (*pp*) by measure 28. The piece ends at measure 29 with a final chord and a fermata.

30

cres. e accelerando *ff* *ff marcato*

Measures 30-34: The music continues in the treble clef. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The dynamic shifts to fortissimo (*ff*) at measure 32, and then to fortissimo marcato (*ff marcato*) at measure 34. The piece ends at measure 34 with a final chord and a fermata.

35

p

Measures 35-39: The music continues in the treble clef. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The piece ends at measure 39 with a final chord and a fermata.

40

pp

Measures 40-44: The music continues in the treble clef. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The dynamic shifts to pianissimo (*pp*) at measure 42. The piece ends at measure 44 with a final chord and a fermata.

Bagatela N°2

45 b)

pp

50 c)

pp

55

59 8va

cresc. e ff

63 (8va)

b) Acorde de la mano derecha, borroso en el original

c) Mano izquierda, compás 50-57, sin cambio a clave de fa en el original

Bagatela N°2

67 loco

71 *p*

75 *ff* *pp*

79 *Bis.* *ad libitum* *pp*

d) e)

86 *rall.*

- d) Nota la, sin becuadro en el original
- e) Nota la, con becuadro en el original

Ninetta

Polka

Manuel Martí González (1819-1873)

Ed. Alejo Amoedo

First system of musical notation (measures 1-5). The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and features eighth-note patterns. The second staff (bass clef) provides a simple accompaniment. A first ending bracket spans measures 4 and 5, marked with a repeat sign and a first ending symbol.

Second system of musical notation (measures 6-10). The melody continues with eighth-note patterns. The bass line consists of chords and eighth notes. A first ending bracket covers measures 9 and 10, marked with a first ending symbol.

Third system of musical notation (measures 11-15). Measure 11 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A second ending bracket covers measures 12 and 13, marked with a second ending symbol. Measures 14 and 15 are marked with a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) dynamic.

Fourth system of musical notation (measures 16-20). The melody features sixteenth-note chords. The bass line continues with chords and eighth notes. A first ending bracket covers measures 19 and 20, marked with a first ending symbol. Dynamics include forte (*f*) and decrescendo (*dim.*).

Ninetta

22

2.

p

27

cresc.

f

p

33

cresc.

f

mf

D.C. al 

39

39

44

1.

f

mf

2.

f

f

Ninetta

49

dim. f

Musical score for measures 49-53. The piece is in B-flat major and 3/4 time. The right hand features a complex texture of chords and arpeggiated figures, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. Dynamic markings include *dim.* and *f*.

54

1. 2. dim. f mf

Musical score for measures 54-58. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The right hand continues with intricate chordal patterns. Dynamic markings include *dim.*, *f*, and *mf*.

59

rinf. mf rinf.

Musical score for measures 59-63. The right hand features a series of arpeggiated chords with accents. Dynamic markings include *rinf.* and *mf*.

64

8va p rinf.

Musical score for measures 64-68. The right hand has an *8va* marking above the first measure. Dynamic markings include *p* and *rinf.*.

69

p rinf. f

Musical score for measures 69-73. The right hand continues with arpeggiated figures. Dynamic markings include *p*, *rinf.*, and *f*.

Impromptu

Coruña, febrero de 1852

Marcial del Adalid (1826-1881)

Ed. Laura Touriñán Morandeira

Vivace Agitato $\text{♩} = 126$

The musical score is written for piano in G minor, 6/8 time, and consists of 16 measures. It is divided into four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system starts at measure 4. The third system starts at measure 8 and includes a crescendo marking: *Cresc.-----poco-----a-----poco-----*. The fourth system starts at measure 12 and includes a further crescendo marking: *Cres-----cen-----do*. The piece features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various accidentals such as sharps, flats, and naturals.

Impromptu

16

20

24

28

32

a) Ausencia de silencio en el original

Impromptu

36 *a tempo*
con anima *sf* *sf*

40 *Smorz.*
sf *sf* *f* *dim.*

44 *in tempo*
sf *sf*

48 *sf* *Cres-* *cen-* *do* *f* *sf*

52 *sf* *p con eleganza* b) b)

b) Ausencia de silencio en el original

Impromptu

56

Musical notation for measures 56-59. Treble and bass staves with a grand staff bracket. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. A slur covers the entire system.

60

Cres-----cen-----do

Musical notation for measures 60-63. Treble and bass staves with a grand staff bracket. The music continues with the same rhythmic pattern. A slur covers the entire system. The word "Crescen-do" is written across the staves with a dashed line.

64

f

Musical notation for measures 64-67. Treble and bass staves with a grand staff bracket. The music continues with the same rhythmic pattern. A slur covers the entire system. The dynamic marking "f" is present in the bass staff.

68

Dim----- muy poco

Musical notation for measures 68-71. Treble and bass staves with a grand staff bracket. The music continues with the same rhythmic pattern. A slur covers the entire system. The word "Dim. muy poco" is written across the staves with a dashed line.

72

a tempo

p

Musical notation for measures 72-75. Treble and bass staves with a grand staff bracket. The music continues with the same rhythmic pattern. A slur covers the entire system. The dynamic marking "p" and the tempo marking "a tempo" are present.

Impromptu

76

Musical notation for measures 76-79. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

80

Cres. poco a poco

Musical notation for measures 80-83. The notation continues with similar eighth-note patterns. A dynamic marking of *Cres. poco a poco* is written across the measures, indicating a gradual increase in volume. The key signature remains one flat.

84

Crescendo

Musical notation for measures 84-87. The melodic line in the right hand becomes more active with some chromaticism. A dynamic marking of *Crescendo* is written across the measures. The key signature remains one flat.

88

f

Musical notation for measures 88-91. The music reaches a point of increased intensity, marked with a forte (*f*) dynamic. The eighth-note patterns continue with some chromatic movement. The key signature remains one flat.

92

p

Musical notation for measures 92-95. The music softens, marked with a piano (*p*) dynamic. The melodic line in the right hand features some triplets. The key signature remains one flat.

Impromptu

96 *c)* *Cres-----cen-----do*

100 *f sf f*

104 *Dim. Smorz.*

108 *Maggiore in tempo*
Piano con anima sf

112 *sf sf f dim.*

c) Nota mi, sin becuadro en el original

Impromptu

116 *Smorz.* *tempo*
p *sf*

120 *sf* *f* *sf*
Cres-

125 *p* *sf* *d*

130

135 *sva-* *ff*
Cres- *cen-* *do-* *e*

d) Ausencia de silencio en el original

e) Las blancas de la mano izquierda, sin puntillo en el original

Un momento de inspiración

Fantasia

Teodosio Vesteiro Torres (1848-1876)

Ed. Alejo Amoedo

Andante mosso

molto legato

p con espresione

espressivo

rit. *a tempo* *legatissimo*

Ped. *

5

9

13

17

Un momento de inspiración

22

più leggero

*

Musical score for measures 22-26. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats. The right hand features a melodic line with slurs and grace notes, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking of *più leggero* is present. A star symbol is placed below the first measure.

27

Musical score for measures 27-31. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has rests in measures 27 and 31, with chords in measures 28 and 30.

32

8va

p

tr

Musical score for measures 32-37. The right hand has an octave shift marked *8va* starting at measure 32. A trill is marked *tr* in measure 34. The left hand has rests in measures 32, 34, and 36, with chords in measures 33 and 35. A dynamic marking of *p* is present.

38

(8)

p

tr

Musical score for measures 38-43. The right hand has an octave shift marked (8) starting at measure 38. A trill is marked *tr* in measure 40. The left hand has rests in measures 38, 40, 42, and 43, with chords in measures 39 and 41. A dynamic marking of *p* is present.

44

Musical score for measures 44-48. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has rests in measures 44 and 48, with chords in measures 45 and 47.

49

8va

p

tr

Musical score for measures 49-53. The right hand has an octave shift marked *8va* starting at measure 49. A trill is marked *tr* in measure 51. The left hand has rests in measures 49, 51, and 53, with chords in measures 50 and 52. A dynamic marking of *p* is present.

Un momento de inspiración

55 *8va* *tr* *p*

60 *ff*

64

68 *p*

72 *espressivo* *f*

77

Un momento de inspiración

83 *8va*
f *f* *leggero*

87 (8)

91 (8) *espressivo*

96 *5* *ritard.* *a tempo* *p*

99

104 *8va* *tr*

Un momento de inspiración

110 *8va* *tr*

Musical score for measures 110-114. The right hand features an 8va marking and a trill. The left hand has rests and chords.

115 *ff*

Musical score for measures 115-118. The right hand has a forte fortissimo (ff) dynamic. The left hand has rests and chords.

119 *f* *espressivo*

Musical score for measures 119-123. The right hand has a forte (f) dynamic and an espressivo marking. The left hand has rests and chords.

124 *p*

Musical score for measures 124-127. The right hand has a piano (p) dynamic. The left hand has rests and chords.

128 *f* *tr*

Musical score for measures 128-132. The right hand has a forte (f) dynamic and a trill. The left hand has rests and chords.

133 *f* *più vivo* *8va*

Musical score for measures 133-137. The right hand has a forte (f) dynamic, a più vivo marking, and an 8va marking. The left hand has rests and chords.

Tempo di polka

138

f *p*

Musical score for measures 138-141. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano).

142

Musical score for measures 142-146. The right hand continues the melodic pattern with slurs and accents, and the left hand maintains the harmonic accompaniment.

147

1. 2.

Ped. * *Ped.*

Musical score for measures 147-151. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The right hand has melodic lines with slurs and accents. The left hand includes chords and notes, with some measures marked with *Ped.* (pedal) and an asterisk (*).

152

* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

Musical score for measures 152-155. The right hand features melodic lines with slurs and accents. The left hand consists of chords and notes, with several measures marked with *Ped.* and an asterisk (*).

156

f legato *ff* *f*

Musical score for measures 156-159. The right hand has melodic lines with slurs and accents. The left hand includes chords and notes, with dynamics *f legato*, *ff*, and *f* indicated.

Campeonato español

Galop ciclista de concierto
Madrid, marzo 1895

Primitivo Sánchez Quilez (1852-1923)

Ed. Alejo Amoedo

Moderato

8^{va}-1

8^{va}-1

Musical score for the Moderato section, measures 1-3. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a steady eighth-note accompaniment, while the left hand plays a similar pattern. An 8va-1 marking is present above the first and third measures.

4 Allegro

m.g.

Musical score for the Allegro section, measures 4-6. The tempo increases. The right hand has a more active melody, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. A 'm.g.' (mezzo-giochiato) marking is placed above measure 6.

Molto presto

8^{va}-1

Musical score for the Molto presto section, measures 7-11. The tempo is very fast. The right hand features a complex, rapid melody with many beamed notes. The left hand provides a strong rhythmic foundation. An 8va-1 marking is above measure 9.

12

8^{va}-1

8^{va}--

strepitoso
e con bravura

Musical score for the Molto presto section, measures 12-16. The music becomes even more intense. The right hand has a very rapid, tremolo-like texture. The left hand continues with a driving accompaniment. An 8va-1 marking is above measure 13, and an 8va-- marking is above measure 16. The instruction 'strepitoso e con bravura' is written below measure 16.

17

1. 2.

Fin

Musical score for the final section, measures 17-20. The piece concludes with a repeat sign and two endings. The first ending leads back to the beginning of the Moderato section, and the second ending leads to the final cadence. The word 'Fin' is written above the final measure.

Campeonato español

22

26

8va-

tenuto

in tempo

martellato

30

35

8va-

ff

martellato

39

8va-

23

42

8va

Campeonato español

48

8^{va}

Musical score for measures 48-52. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *8^{va}* is present in the first measure.

53

8^{va}

Musical score for measures 53-57. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *8^{va}* is present in the first measure.

58

Musical score for measures 58-62. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment.

63

8^{va}

Musical score for measures 63-67. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *8^{va}* is present in the first measure.

68

p *cresc.*

8^{va}

Musical score for measures 68-71. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* and *cresc.* A dynamic marking of *8^{va}* is present in the first measure.

72

f *m.g.* *p*

Musical score for measures 72-76. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f*, *m.g.*, and *p*.

Campeonato español

77 ⁽⁸⁾
cresc.

80 ⁽⁸⁾ ^{8va}
ff

83 ^{8va}

86 *tenuto* *in tempo*
martellato

89

92 **D.C. a la $\text{\textcircled{C}}$ hasta el Fin**

Seis doble

Mazurca

Francisco Baldomir (1861-?)

Ed. Montserrat Capelán

Maestoso

Introducción

The introduction consists of two staves in 3/4 time, key of D major. The right hand starts with a fortissimo (ff) chord and then moves to a piano (p) section. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics include ff, p, and a crescendo leading to p.

4

Measures 4-7. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a steady accompaniment of chords. Dynamics include p and a crescendo.

Mazurca

9

Measures 9-13. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The left hand has a steady accompaniment of chords. Dynamics include pp and p.

14

Measures 14-17. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a steady accompaniment of chords. Dynamics include p and a crescendo.

Seis doble

18

Musical score for measures 18-22. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 18 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The left hand plays chords. A dynamic marking of *p* is present. A crescendo hairpin begins in measure 20, leading to a *cresc* marking in measure 22. A fermata is placed over the final note of measure 22.

23

Musical score for measures 23-25. Measure 23 features a first ending bracket. Measure 24 shows a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 25 concludes with a double bar line and a key signature change to G minor (two sharps).

26

Musical score for measures 26-29. Measure 26 begins with a *ff* dynamic marking. The right hand features chords with accents and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Accents are marked with 'v' symbols.

30

Musical score for measures 30-33. Measure 30 starts with a *p* dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

34

Musical score for measures 34-37. Measure 34 begins with a *ff* dynamic marking. The right hand features chords with accents and slurs. The left hand plays eighth-note accompaniment with accents marked by 'v' symbols.

Seis doble

38

pp

1.

2.

Detailed description: This system contains measures 38 through 42. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 38 starts with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. Measures 41 and 42 are marked with first and second endings, respectively, both ending with repeat signs.

43

ff

pp

Detailed description: This system contains measures 43 through 47. Measure 43 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, featuring accented chords in both hands. The dynamic shifts to piano (*pp*) in measure 44. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords. A hairpin crescendo is visible in measure 45.

48

p

Detailed description: This system contains measures 48 through 52. The dynamic is piano (*p*). The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 52 ends with a hairpin crescendo.

53

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The left hand plays a steady accompaniment of chords. Measure 56 ends with a hairpin crescendo.

57

Detailed description: This system contains measures 57 through 61. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 61 ends with a hairpin crescendo.

Seis doble

Trío

61

pp

Musical score for measures 61-66. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of quarter notes and chords. A dynamic marking of *pp* is present.

67

pp

Musical score for measures 67-72. The right hand continues with intricate rhythmic patterns, and the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *pp* is present.

73

pp

1. 2.

Musical score for measures 73-77. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present. The system concludes with a first and second ending bracket.

78

ff

a)

Musical score for measures 78-81. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with accents. A dynamic marking of *ff* is present. A section labeled 'a)' is indicated.

82

Musical score for measures 82-85. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system ends with a key signature change to one flat (Bb).

a) Mano izquierda, negra sin puntillo en el original

Seis doble

87

Musical score for measures 87-90. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and eighth-note accompaniment.

91

Musical score for measures 91-95. Measures 91-94 are marked with a forte (*f*) dynamic and feature a rhythmic pattern of eighth notes in both hands. Measure 95 is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a more melodic right-hand line.

96

Musical score for measures 96-100. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand features a series of chords and a melodic line with a slur.

101

Musical score for measures 101-105. Measures 101-105 are marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

106

Musical score for measures 106-110. The piece concludes with a double bar line. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated in measure 110. The instruction "D.C. a la Mazurca" is written above the staff.

Romance

14

b)

p

17

20

cresc.

23

26

cresc.

b) El si de la mano izquierda, sin bemol en el original

Romance

The image displays a musical score for a piece titled "Romance" in G major. The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1 (Measures 29-31):** The right hand features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady triplet of eighth notes.
- **System 2 (Measures 32-34):** The right hand continues with slurs and triplets. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A correction 'c)' is shown in the bass clef, where a flat is added to the first note of a triplet.
- **System 3 (Measures 35-37):** The right hand has a melodic phrase with a slur. The left hand continues with triplets.
- **System 4 (Measures 38-40):** The right hand has a melodic phrase with a slur. The left hand has a long note followed by a triplet.
- **System 5 (Measures 41):** The right hand has a melodic phrase with a slur. The left hand has a long note followed by a triplet. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the left hand, and a *p* (piano) marking is in the right hand.

c) El si de la mano izquierda, sin bemol en el original

Un Recuerdo

Marcha fúnebre

A la memoria de mi amigo D. Canuto Berea Rodríguez

José Baldomir (1865-1947)

Ed. Montserrat Capelán

Tiempo de Marcha (♩ = c. 60)

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of two systems of piano and bass staves. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as 'Tiempo de Marcha' with a quarter note equal to approximately 60 beats per minute. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 1-3) features a piano staff with chords and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 4-6) includes a sixteenth-note triplet in the bass staff. The third system (measures 7-9) introduces a treble clef for the upper voice, with a melodic line in the piano staff and accompaniment in the bass staff. The fourth system (measures 10-12) continues the melodic and accompanimental lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Un Recuerdo

14

Measures 14-16. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A crescendo hairpin is visible at the end of measure 16.

17

Measures 17-19. The dynamics increase to forte (*f*). Measure 17 contains a complex chordal texture. Measures 18 and 19 feature triplet patterns in the right hand, with a *cresc.* marking in measure 19. The left hand continues with a simple accompaniment.

20

Measures 20-22. Measure 20 starts with a triplet in the right hand. Measure 21 features a sixteenth-note scale in the left hand, marked with a '6' and a slur. Measure 22 returns to a forte (*f*) dynamic with a complex chordal texture in the right hand.

23

Measures 23-25. Measure 23 has a triplet in the right hand and a *cresc.* marking. Measure 24 features a sixteenth-note scale in the left hand, marked with a '6' and a slur. Measure 25 concludes with a complex chordal texture in the right hand.

26

Measures 26-28. The piece returns to a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. The piece ends with a final chord in measure 28.

Un Recuerdo

Trío

29 dolce a) b)

31 6

33 a) b)

35 6 D.C.

a) El do negra de la mano derecha, sin becuadro en el original

b) El la corchea de la mano derecha, sin becuadro en el original

Paysage

(Op. 27)

Andrés Gaos (1874-1959)
Ed. Joám Trillo

Allegro

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-6) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 7-12) includes fingerings (e.g., 4 2, 4 2, 5 2, 4 1, 5 2, 3) and a *S^{va}* marking. The third system (measures 13-19) starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a *S^{va}* marking. The fourth system (measures 20-24) includes dynamics such as *m. s.*, *pp*, and *fff*, along with fingerings (e.g., 2, 3, 5, 1, 2, 3, 1).

Paysage

m. s.

27

Musical score for measures 27-33. The piece is in a minor key. Measure 27 features a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. Measure 28 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 29 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 30 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 31 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 32 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 33 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata.

34

Musical score for measures 34-40. Measure 34 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 35 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 36 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 37 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 38 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 39 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 40 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata.

41

Musical score for measures 41-47. Measure 41 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 42 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 43 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 44 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 45 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 46 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 47 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata.

48

Musical score for measures 48-53. Measure 48 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 49 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 50 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 51 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 52 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 53 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata.

54

Musical score for measures 54-59. Measure 54 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 55 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 56 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 57 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 58 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata. Measure 59 has a bass line with a slur and a treble line with a slur and a fermata.

Paysage

60 *a tempo*
rit. *ff* *pp*

67 *Più lento*
rit. *pp* 5 4 3 5 *rit.*

75 *a tempo*
4 4 5 3 2 7

81 *p*

87 *Sua* *pp* *Sua*

Tango

A sus estimados amigos Adolfo Agrelo y José Medina. Con todo afecto

Andrés Gaos (1874-1959)
Ed. Joám Trillo

The musical score is written for piano and bass. It begins in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 1-7) features a piano (*p*) dynamic and includes triplets in both staves. The second system (measures 8-14) continues with complex rhythmic patterns and triplets. The third system (measures 15-21) includes a *rit.* (ritardando) marking followed by a *a tempo* section. The fourth system (measures 22-28) contains more intricate melodic lines with fingerings and slurs. The fifth system (measures 29-35) concludes with a *rit.* marking, a return to *a tempo*, and a final *p* dynamic marking.

Tango

35

Musical score for measures 35-40. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a steady bass accompaniment. Measure numbers 35, 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated.

41

Musical score for measures 41-46. Measure 41 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand continues with melodic patterns, including a triplet in measure 42. Measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, and 46 are indicated.

47

Musical score for measures 47-52. The right hand features a series of eighth-note patterns with slurs. Measure numbers 47, 48, 49, 50, 51, and 52 are indicated.

53

Musical score for measures 53-58. Measure 53 includes a *rit.* (ritardando) marking. Measure 54 includes a *p a tempo* marking. The right hand has a triplet in measure 54. Measure numbers 53, 54, 55, 56, 57, and 58 are indicated.

59

Musical score for measures 59-64. The right hand features a melodic line with triplets. Measure numbers 59, 60, 61, 62, 63, and 64 are indicated.

65

Musical score for measures 65-70. Measure 65 includes a triplet. Measure 69 includes a *rit.* marking. Measure 70 includes an *a tempo* marking. Measure numbers 65, 66, 67, 68, 69, and 70 are indicated.

Preludio en Re menor

Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973)

Ed. Nelly Iglesias Ríos

Andante

3

6

8

p

f

p

f

mf

Suite homenaje a Albéniz

10

Musical score for measures 10-11. The piece is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). Measure 10 features a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with quarter notes. Measure 11 continues with similar textures. Dynamic markings include *8vb* (8va below) in the bass clef.

12

Musical score for measures 12-13. Measure 12 has a treble clef with a melodic line marked *8va* (8va above) and a bass clef with a melodic line marked *f*. Measure 13 continues the melodic development. Dynamic markings include *8vb* (8va below) in the bass clef.

14

Musical score for measures 14-15. Measure 14 features a treble clef with a melodic line marked *sf* and a bass clef with a melodic line marked *sf*. Measure 15 continues with similar textures. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both staves.

16

Musical score for measures 16-17. Measure 16 has a treble clef with a melodic line marked *8va* (8va above) and a bass clef with a melodic line marked *f*. Measure 17 continues the melodic development. Dynamic markings include *8vb* (8va below) in the bass clef.

18

Musical score for measures 18-19. Measure 18 has a treble clef with a melodic line marked *8va* (8va above) and a bass clef with a melodic line marked *f*. Measure 19 continues the melodic development. Dynamic markings include *8vb* (8va below) in the bass clef.

20 (8)

Musical score for measures 20-21. Measure 20 features a treble clef with a sequence of eighth notes and a bass clef with chords. Measure 21 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with triplets.

22 (8)

Musical score for measures 22-23. Measure 22 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with triplets. Measure 23 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with triplets.

24

Musical score for measures 24-25. Measure 24 features a treble clef with triplets and a bass clef with chords. Measure 25 features a treble clef with triplets and a bass clef with chords.

26

Musical score for measures 26-27. Measure 26 features a treble clef with triplets and a bass clef with chords. Measure 27 features a treble clef with triplets and a bass clef with chords. Dynamic markings *8va* and *8vb* are present.

28

Musical score for measures 28-29. Measure 28 features a treble clef with triplets and a bass clef with chords. Measure 29 features a treble clef with triplets and a bass clef with chords. Dynamic markings *8va* and *8vb* are present.

30 ⁸)

32 ^{8va}-----|

34

a)

36

40 ^{8va}-----|

a) Sin alteraciones en el original.

43 ^(8^{va}) ^{8^{va}} 3

45 ^{8^{va}} 3

47 ^{8^{va}} 3

49

51

53

8vb

Musical score for measures 53-54. The piece is in G major (one sharp). Measure 53 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. A dynamic marking of 8vb is present below the bass line. Measure 54 continues the melodic and bass lines.

55

Musical score for measures 55-56. Measure 55 continues the melodic and bass lines. Measure 56 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of quarter notes.

57

Musical score for measures 57-58. Measure 57 continues the melodic and bass lines. Measure 58 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of quarter notes.

59

Musical score for measures 59-60. Measure 59 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. Trills (tr#) are marked above the treble clef notes. Measure 60 continues the melodic and bass lines.

61

Musical score for measures 61-62. Measure 61 features a bass clef with a bass line of quarter notes and a treble clef with a melodic line of eighth notes. Measure 62 continues the melodic and bass lines.

63

65

67

69

71

b) El fa natural de la mano izquierda, sin alterar en el original.

74

Musical score for measures 74-76. The piece is in G major. Measure 74 features a complex rhythmic pattern in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. Measure 75 continues the right-hand pattern with a trill on the fifth measure. Measure 76 shows a change in the right-hand pattern and a more active bass line.

77

Musical score for measures 77-78. Measure 77 has a right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 78 features a right hand with a melodic line and a bass line with quarter notes.

79

8va

Musical score for measures 79-80. Measure 79 has a right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 80 features a right hand with a melodic line and a bass line with quarter notes. The instruction "Loco" is written above the bass line in measure 80.

81

Musical score for measures 81-82. Measure 81 has a right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 82 features a right hand with a melodic line and a bass line with quarter notes. Dynamics *f* and *p* are indicated.

83

Musical score for measures 83-85. Measure 83 has a right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 84 features a right hand with a melodic line and a bass line with quarter notes. Measure 85 features a right hand with a melodic line and a bass line with quarter notes. Dynamics *p* and *pp* are indicated. The piece ends with a double bar line and the instruction "8vb" below the bass line.

Epitalamio

México, febrero 1939

A Consuelo y José Moreno Villa

Jesús Bal y Gay (1905-1993)

Ed. Montserrat Capelán

Allegretto

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4+6/8. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers 5, 9, 13, and 16 are indicated at the start of their respective systems. Performance markings include accents (>) and ornaments (8va-). Fingerings are indicated with numbers 3 and 5. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

a) Mano derecha, el re del quintillo, sin becuadro en el original

Epitalamio

21

25

29

33

37

Epitalamio

41 (8^{va})

45

49

53

57

b) La última corchea de la mano derecha, ilegible en el original

Epitalamio

60

Musical score for measures 60-62. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and rests.

63

Musical score for measures 63-65. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with a steady eighth-note bass line.

66

Musical score for measures 66-68. The right hand has a more active melodic line with eighth notes, and the left hand maintains the eighth-note bass line.

69

Musical score for measures 69-71. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a bass line that ends with a 2/4 time signature change. A fermata is placed over the final chord of the system.

Deciso

72

Musical score for measures 72-74, marked **Deciso**. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand features a bass line with a four-measure rest (marked with a '4') and ends with a 3/4 time signature change.

ÍNDICE

V	Introducción
XI	Introducción

PARTITURAS

1	<i>Bagatela nº 2.</i> Marcial de Torres Adalid
5	<i>Ninetta.</i> Manuel Martí González
8	<i>Impromptu.</i> Marcial del Adalid
15	<i>Un momento de inspiración.</i> Teodosio Vesteiro Torres
21	<i>Campeonato español.</i> Primitivo Sánchez Quilez
25	<i>Seis doble.</i> Francisco Baldomir
30	<i>Romance.</i> José Baldomir
33	<i>Un recuerdo.</i> José Baldomir
36	<i>Paysage.</i> Andrés Gaos
39	<i>Tango.</i> Andrés Gaos
41	<i>Preludio en Re menor.</i> Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón
49	<i>Epitalamio.</i> Jesús Bal y Gay

