OBRAS PARA PIANO DE COMPOSITORES GALEGOS

MONTSERRAT CAPELÁN (Coord.)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

orga nistrum grupo de investigación

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE ECONOMÍA, INDUSTRIA Y COMPETITIVIDAD

UNIÓN EUROPEA
Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER)
Una manera de hacer Europa

Fondos documentales de música de los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico (REF: HAR2015-64024-R) es un I+D+i financiado por MINECO, mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea

Imprime
Campus na Nube

Depósito Legal: C 82-2019
ISMN: 979-0-69230-256-8

Santiago de Compostela, febreiro 2019

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página 1

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página 2

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página 3

OBRAS PARA PIANO
DE COMPOSITORES GALEGOS

MONTSERRAT CAPELÁN
(Coord.)

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página 4

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página V

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 poderiamos 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 sensos: 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 celebrase, 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

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página VI

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 inaugurará 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 piano[2].

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 Castaños, 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.

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página VII

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 galega[3]. A estes seguiranos 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 valses ou contradanzas —neste último caso tamén podía recibir o nome de cuadrillas—. En Galicia, polo que puiden investigar ata momento, só se chamaba tanda o grupo de valses, 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 valses 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 valses 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.

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página VIII

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 Epitalamio 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 coidadosa 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 prolixa 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, Mª 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.

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página IX

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

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página X

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página XI

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 públicos – 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 celebrase, 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

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página XII

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 reunían 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 piano[2].

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), 27/1/1904.

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página XIII

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 Gallega[3]. 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 valses 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 valses, pues las interpretación 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 valses 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 Touriñán, 2015.

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página XIV

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 valses 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 américa 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.

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página XV

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

Obras para piano_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página XVI

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, Mª 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_Maquetación 1 22/11/18 12:55 Página XVII

OBRAS PARA PIANO
DE COMPOSITORES GALEGOS

. . .

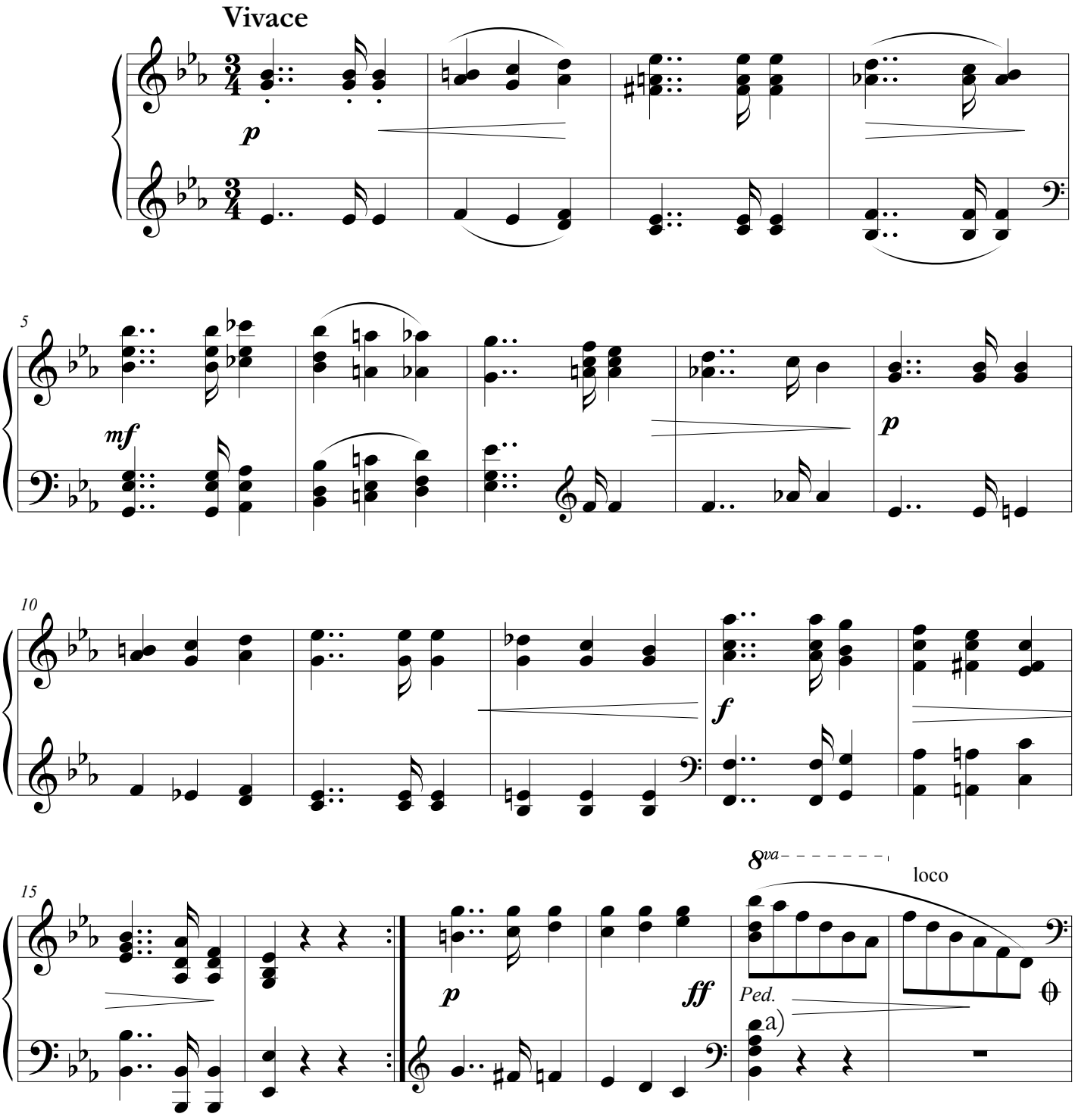
PARTITURAS

Bagatela Nº2

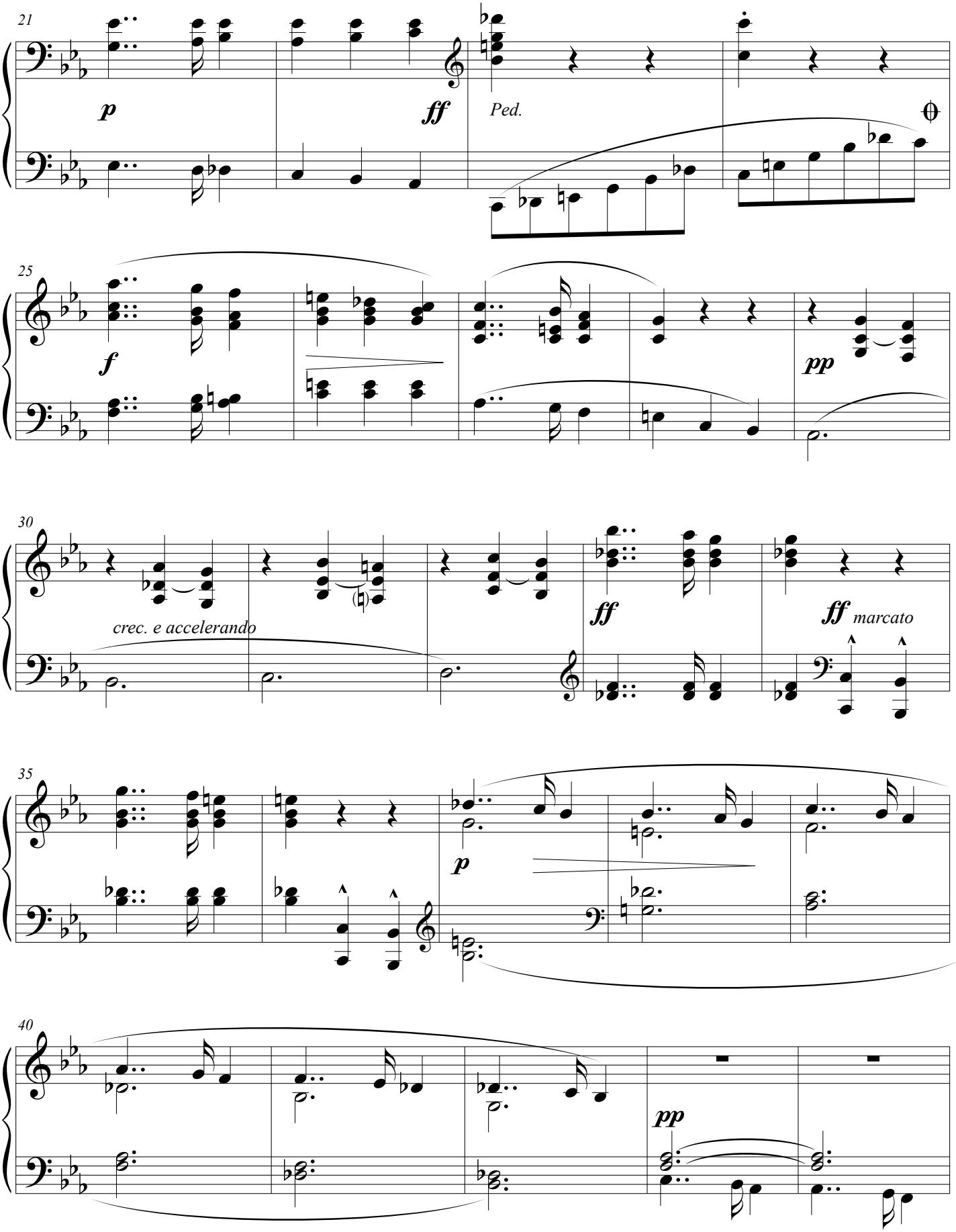
Coruña, 26 de junio de 1889

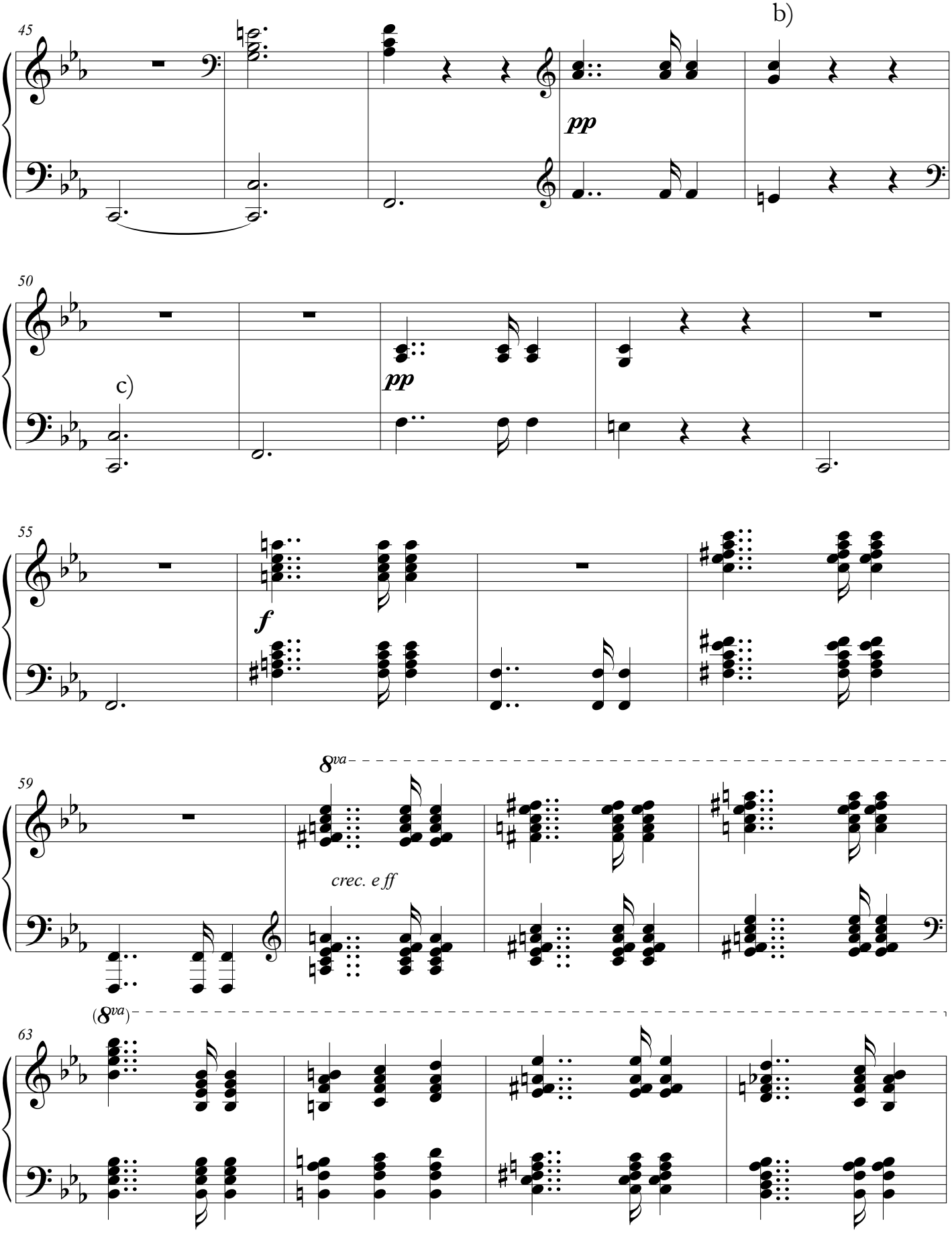
Marcial de Torres Adalid (1816-1890)

Ed. Laura Touriñán Morandeira



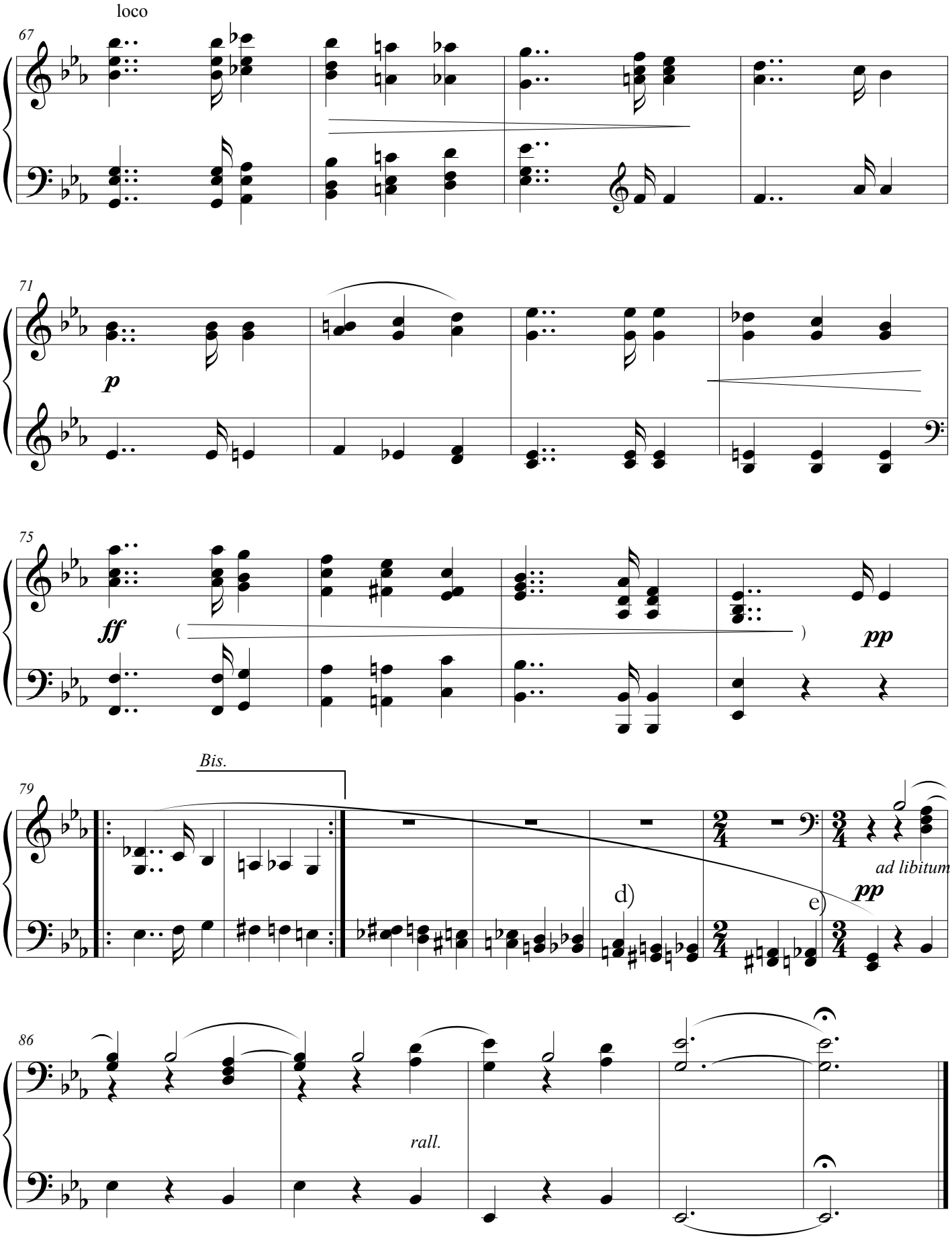
a) Acorde de la mano izquierda, sin cambio a clave de fa en el original


21
p
ff
Ped.
25
f
pp
30
crec. e accelerando
ff
ff marcato
35
p
40
pp



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



d) Nota la, sin becuadro en el original

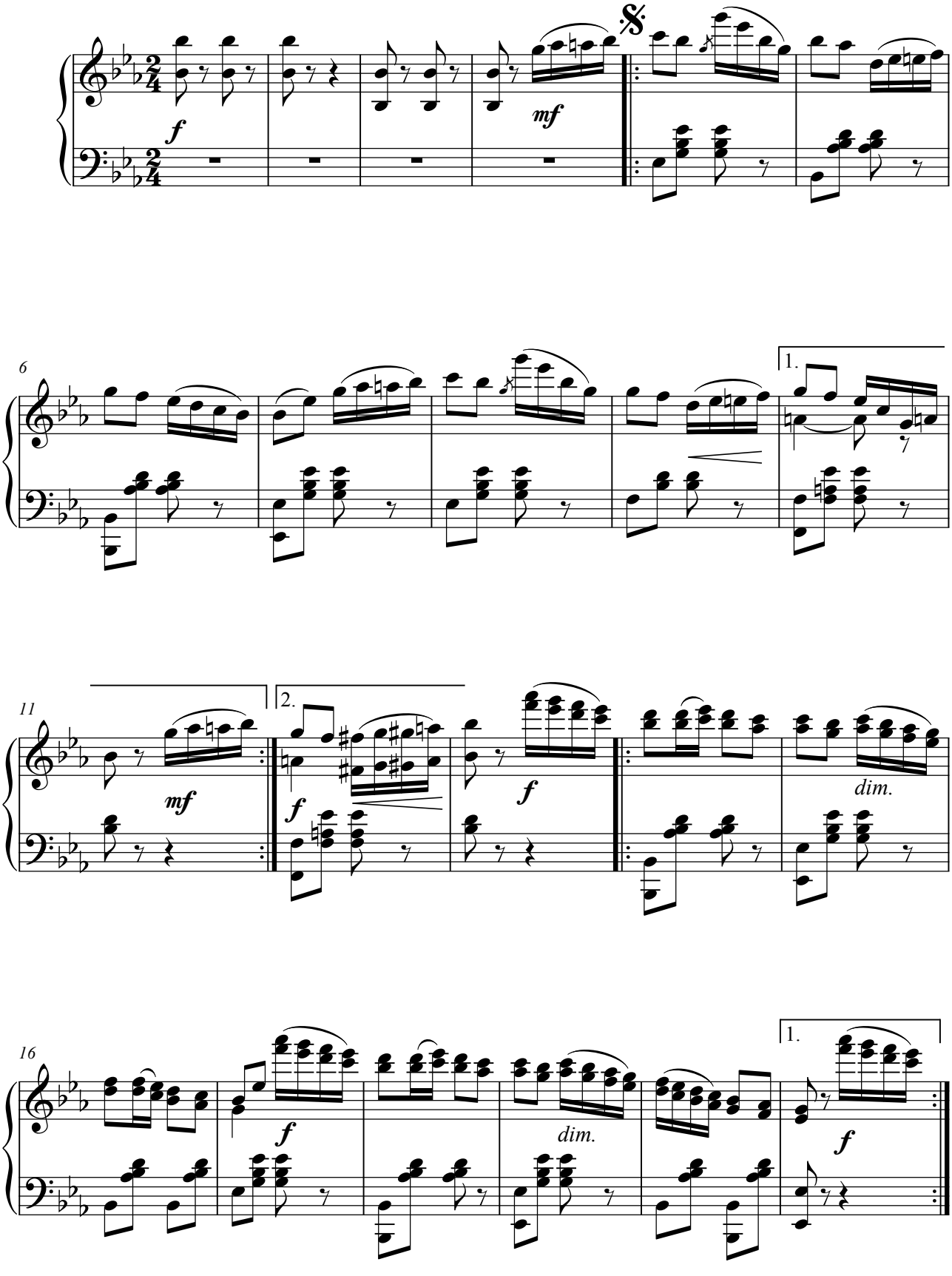
e) Nota la, con becuadro en el original

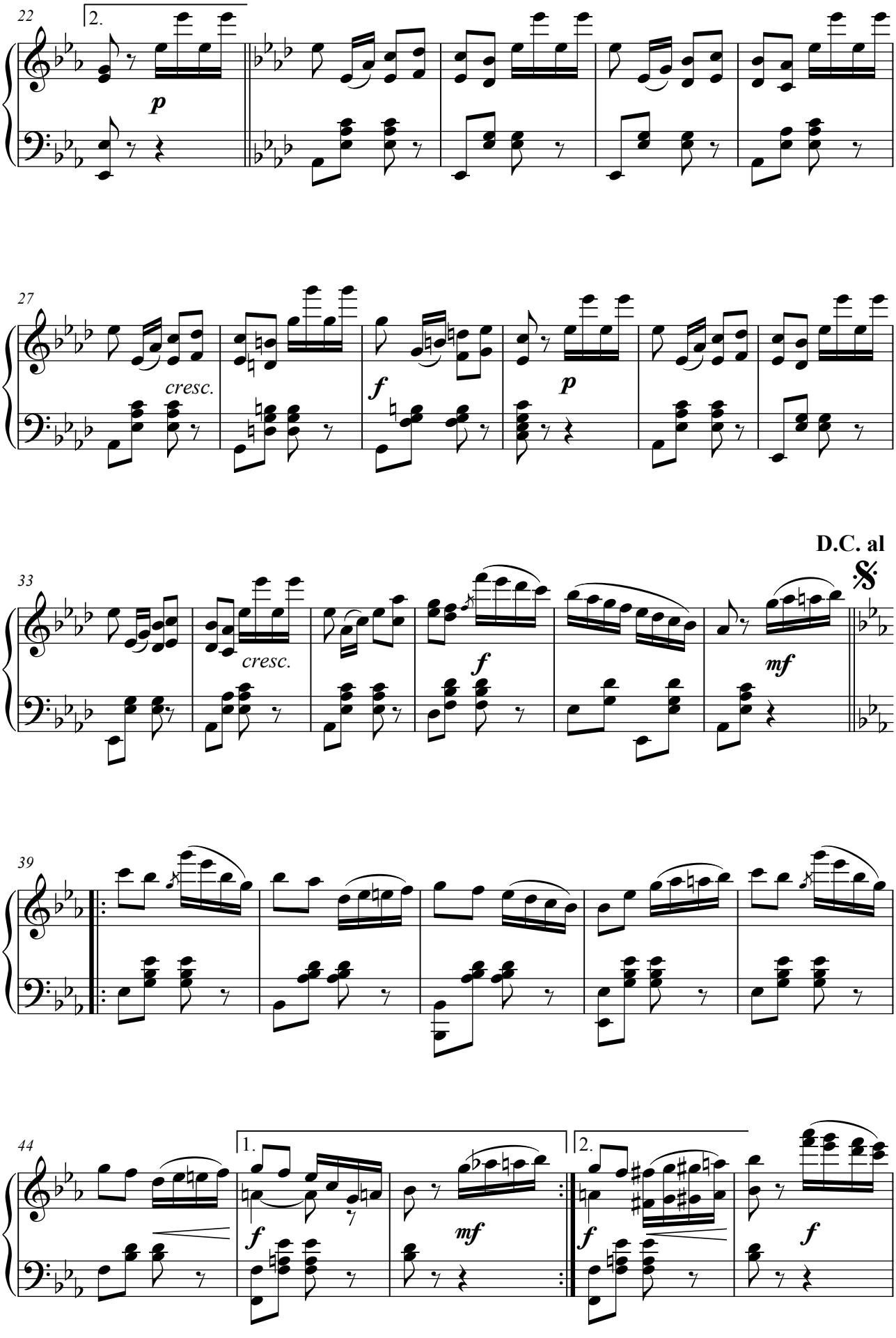
Ninetta

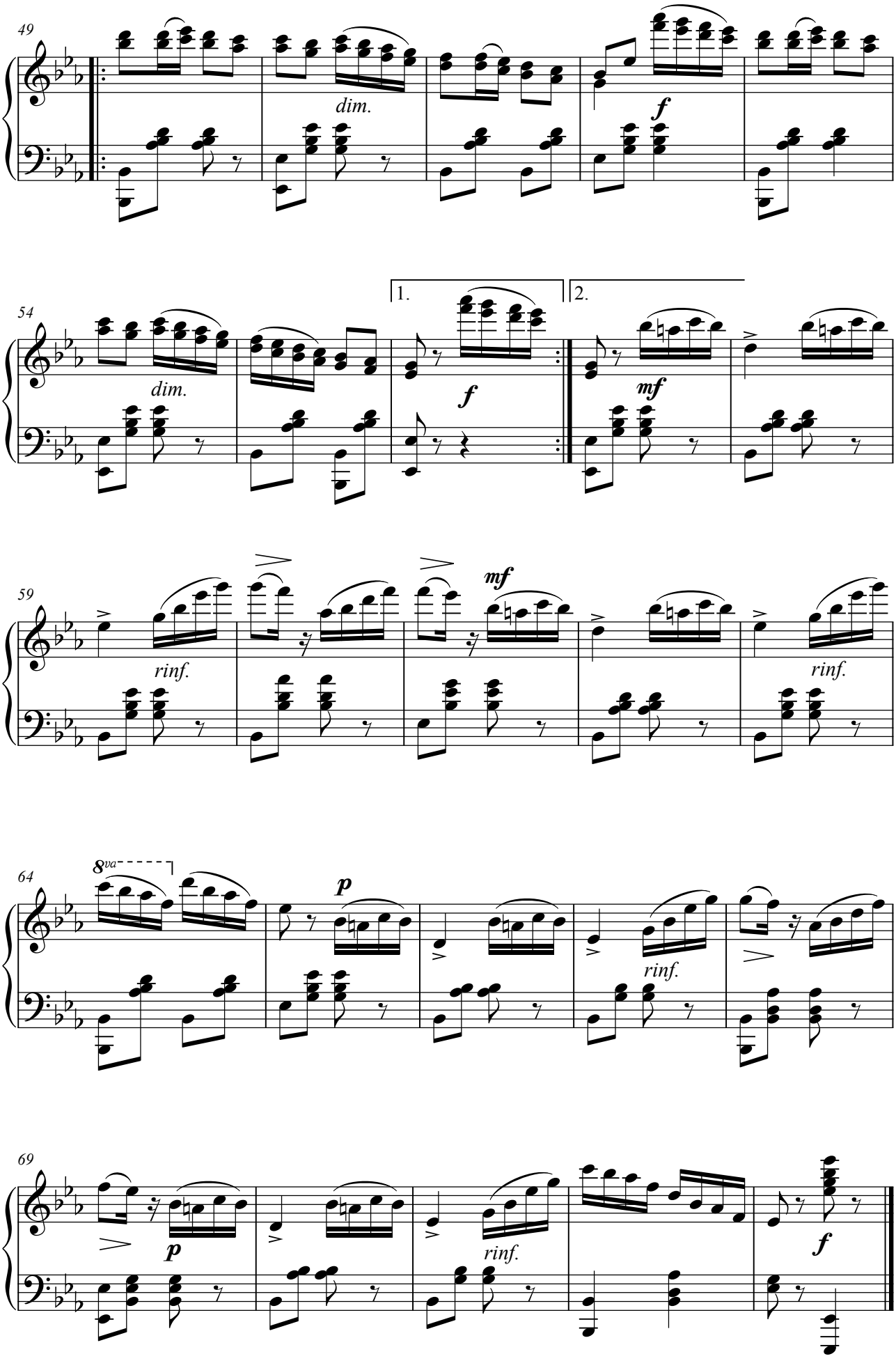
Polka

Manuel Martí González (1819-1873)

Ed. Alejo Amoedo




22
2.
p
27
cresc.
f
p
D.C. al
33
cresc.
f
mf
39
44
1.
f
mf
2.
f
f

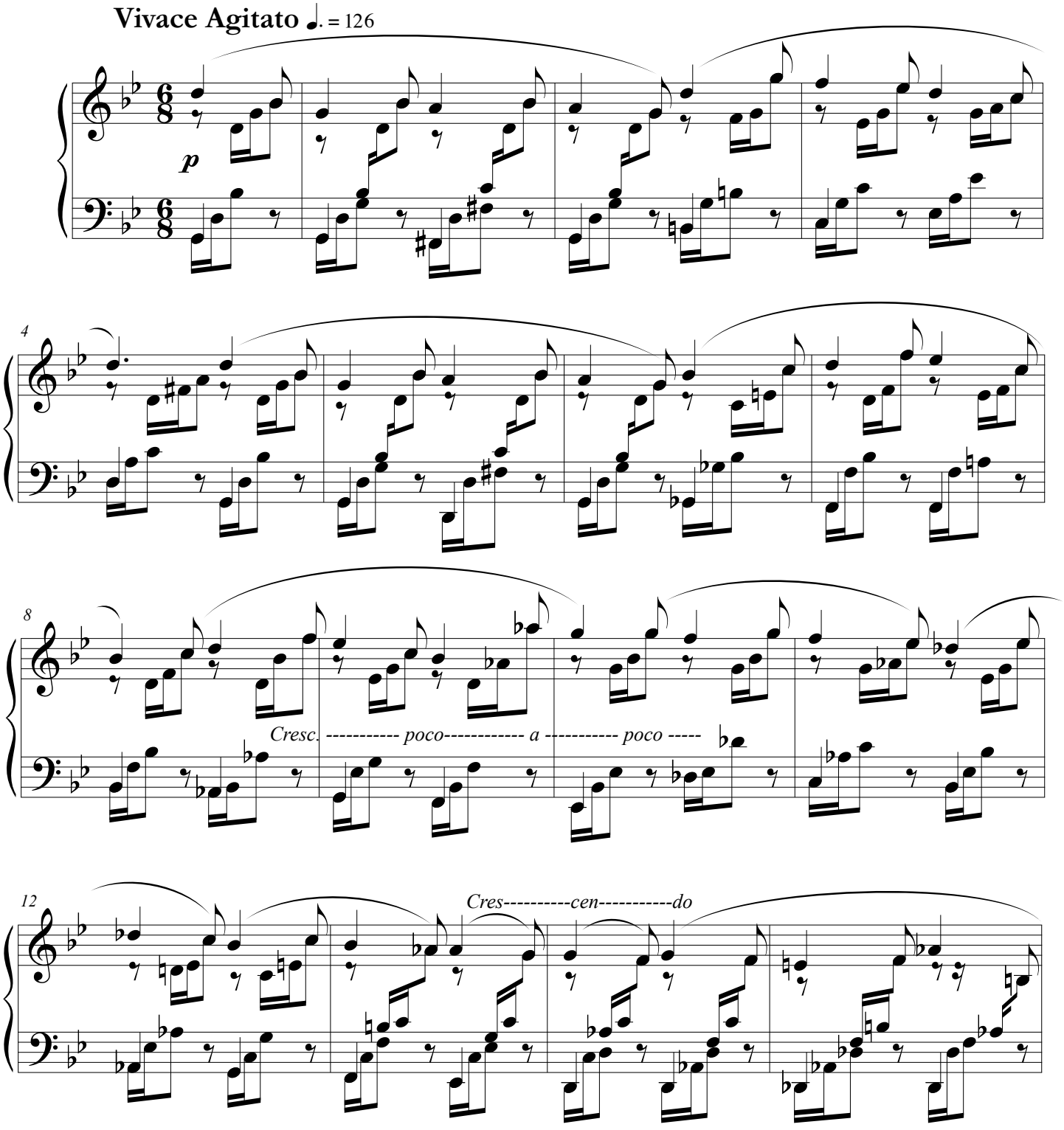

49
dim.
f
54
dim.
1.
2.
f
mf
59
rinf.
mf
rinf.
64
8va
p
rinf.
69
p
rinf.
f

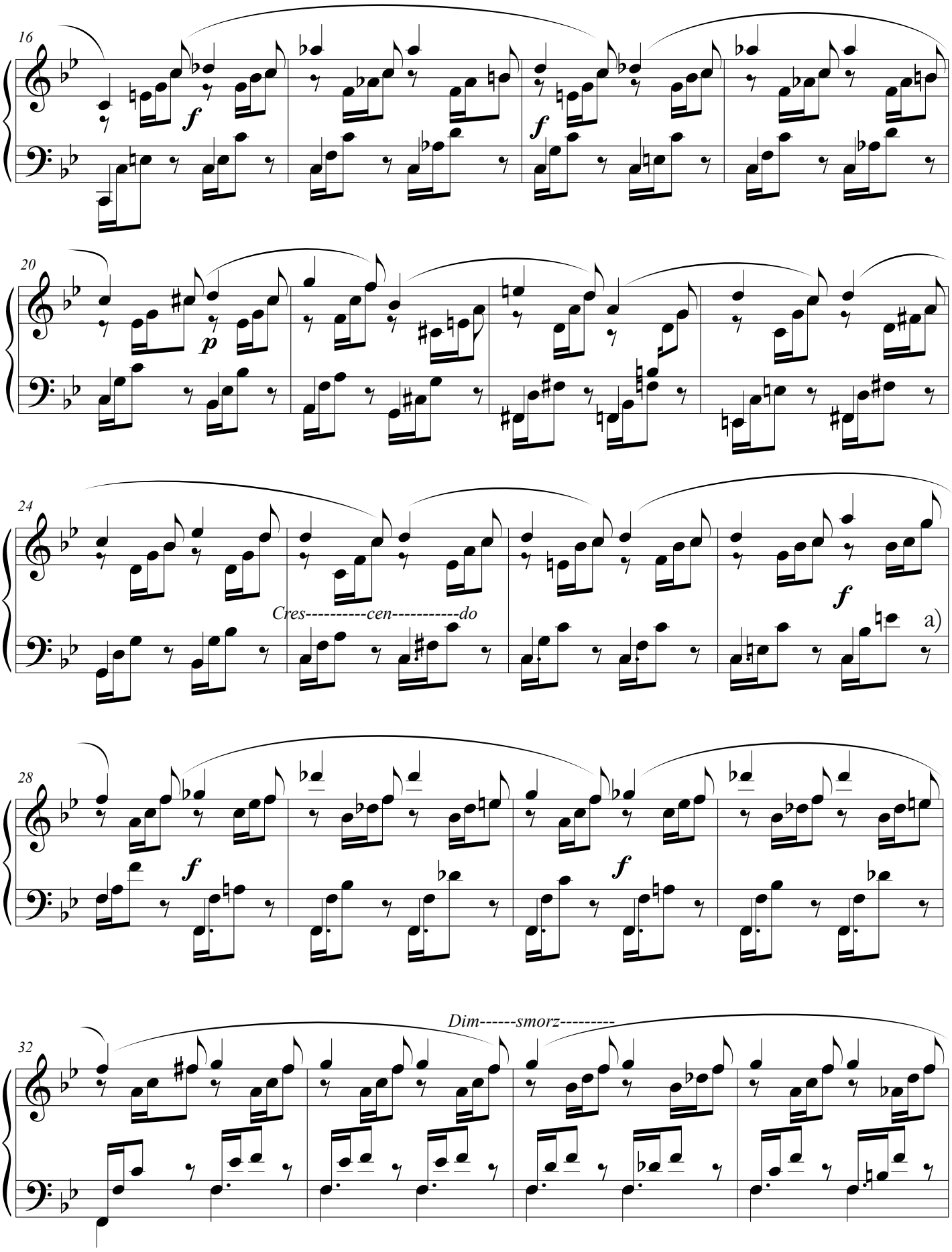
Impromptu

Coruña, febrero de 1852

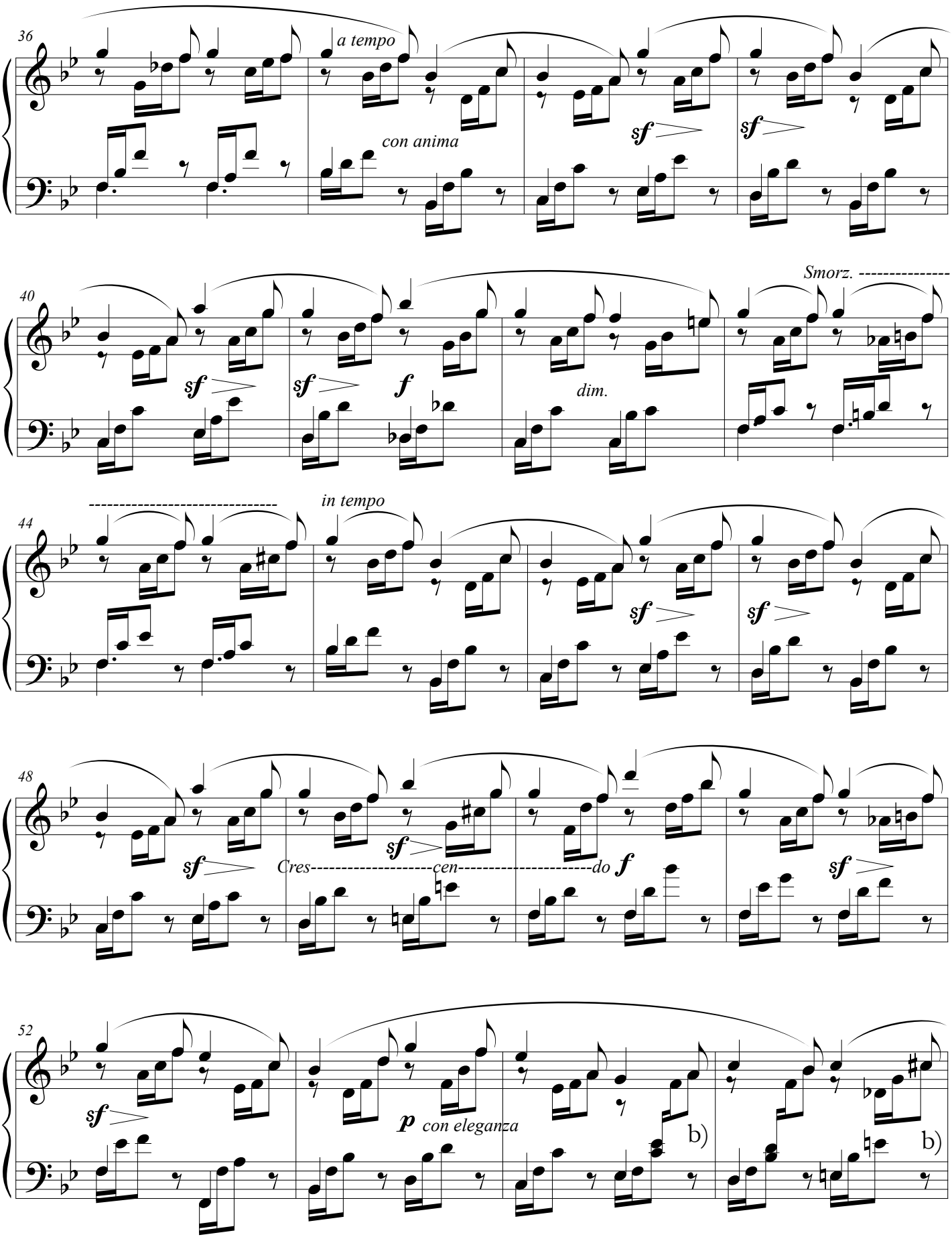
Marcial del Adalid (1826-1881)

Ed. Laura Touriñán Morandeira

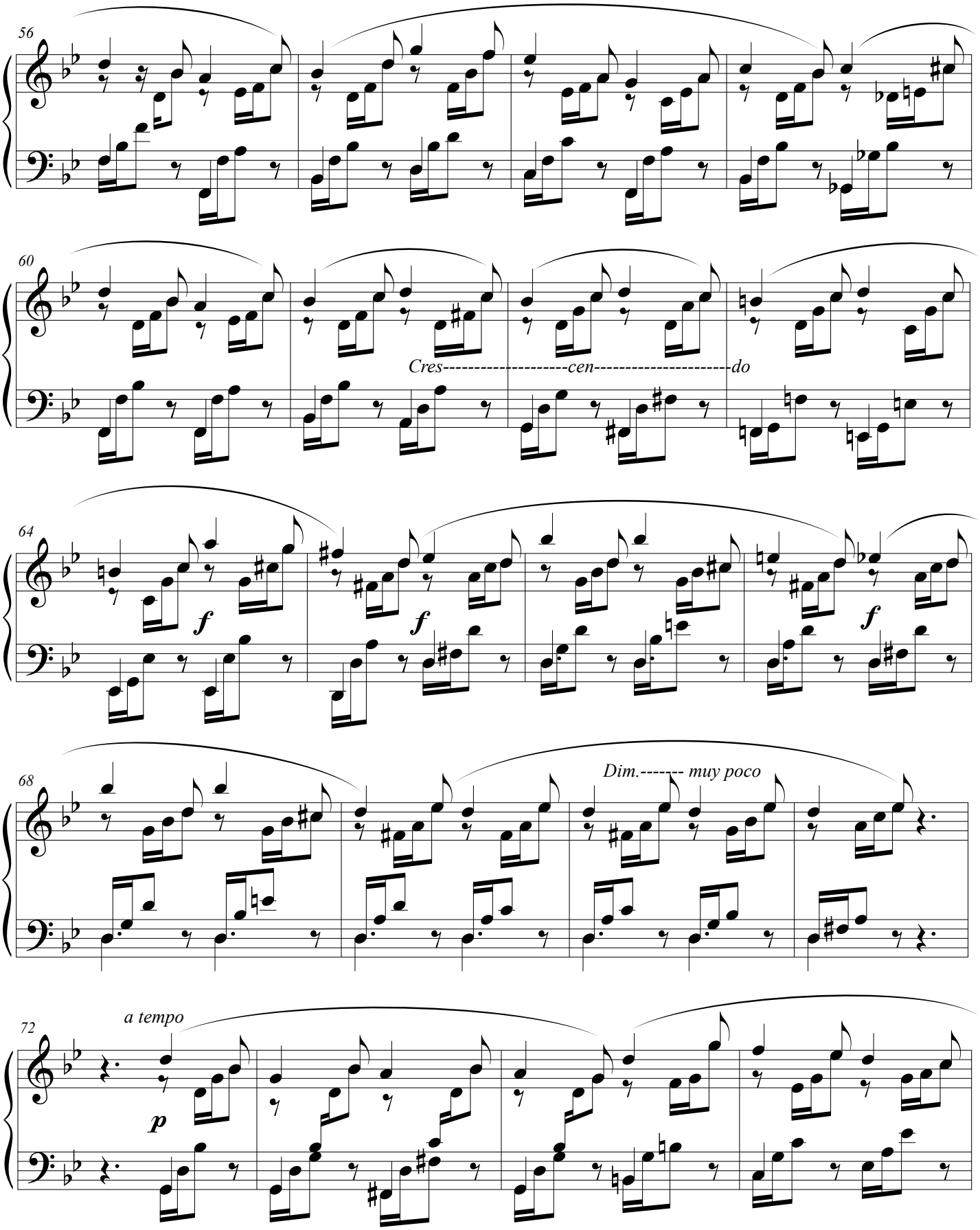


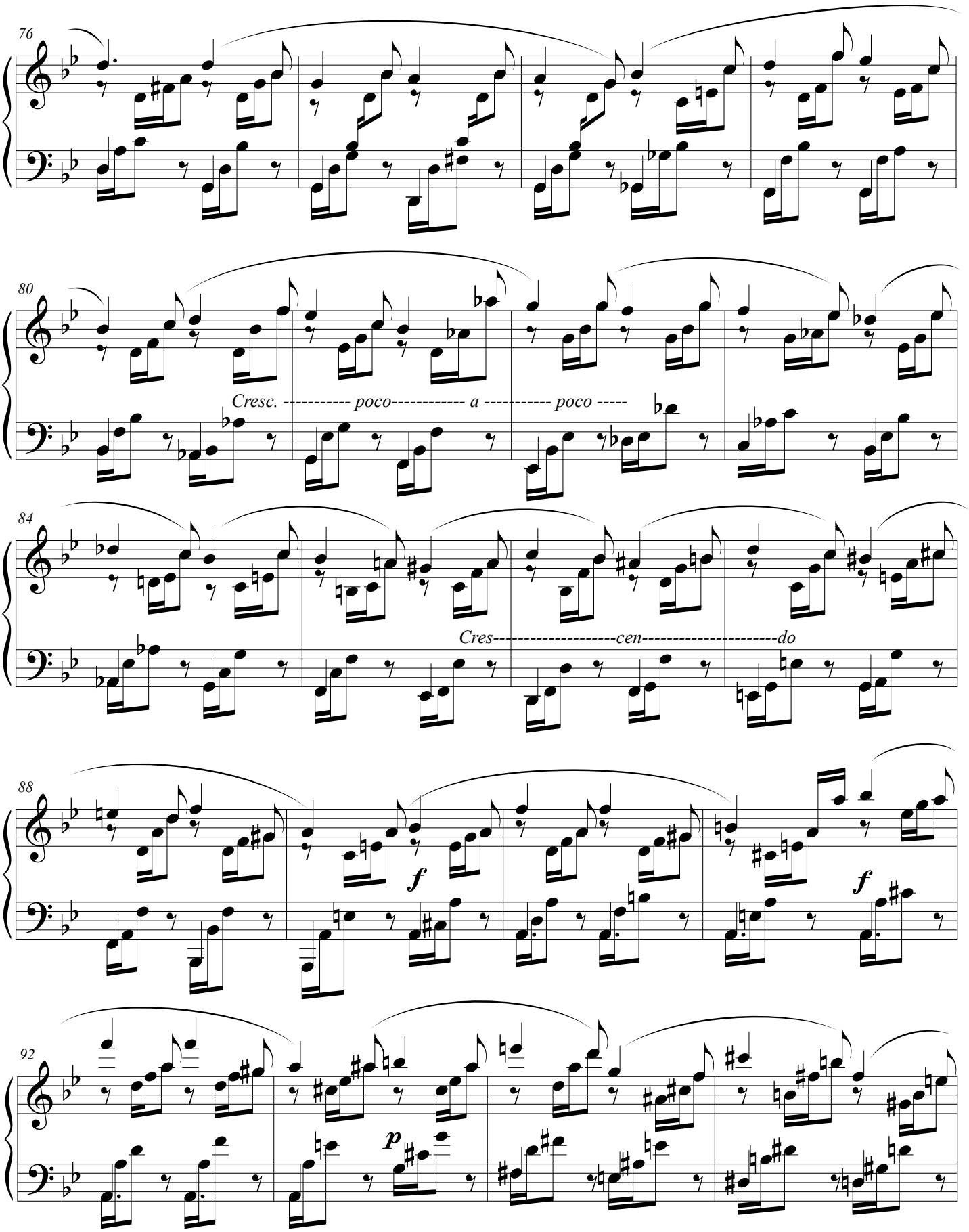


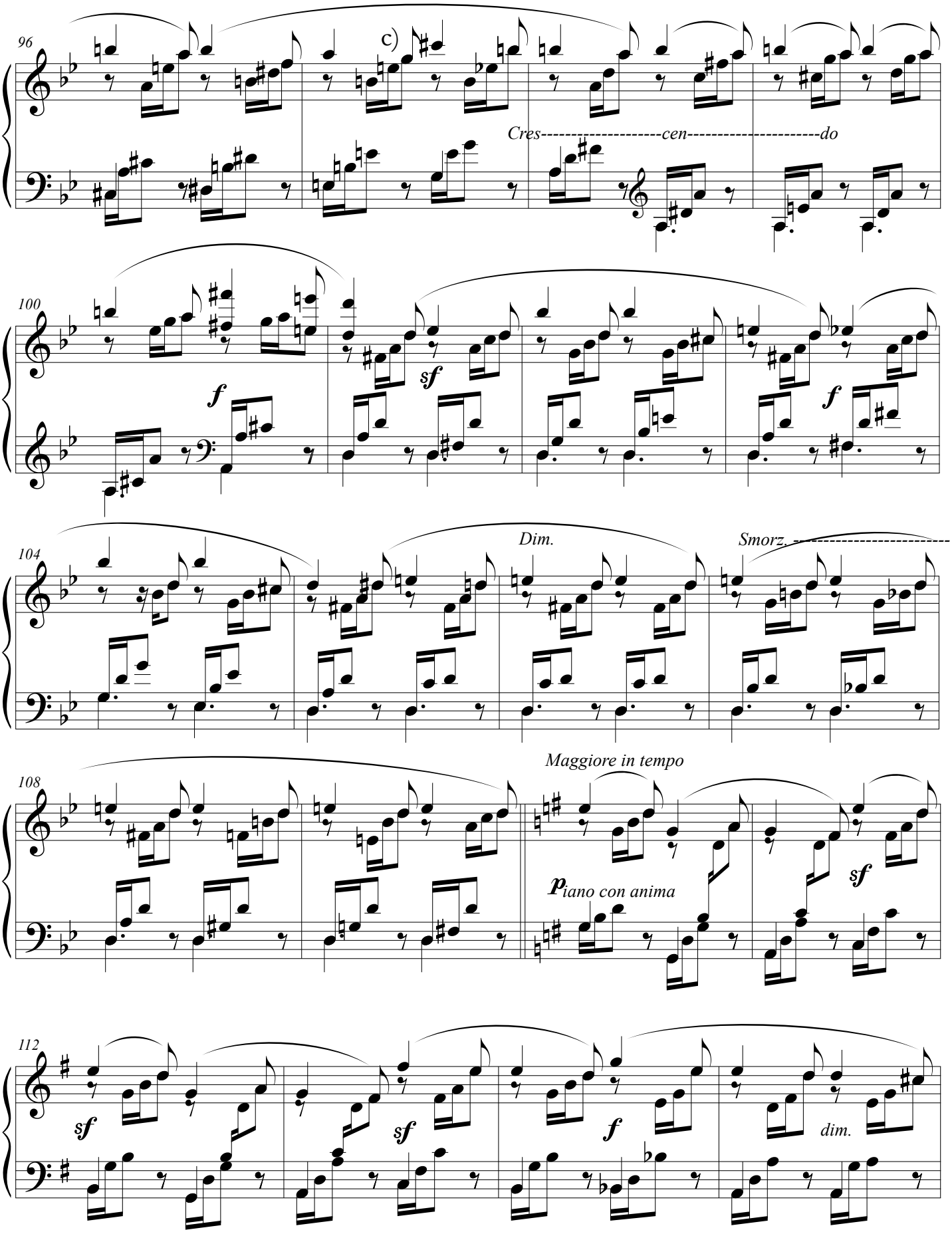
a) Ausencia de silencio en el original



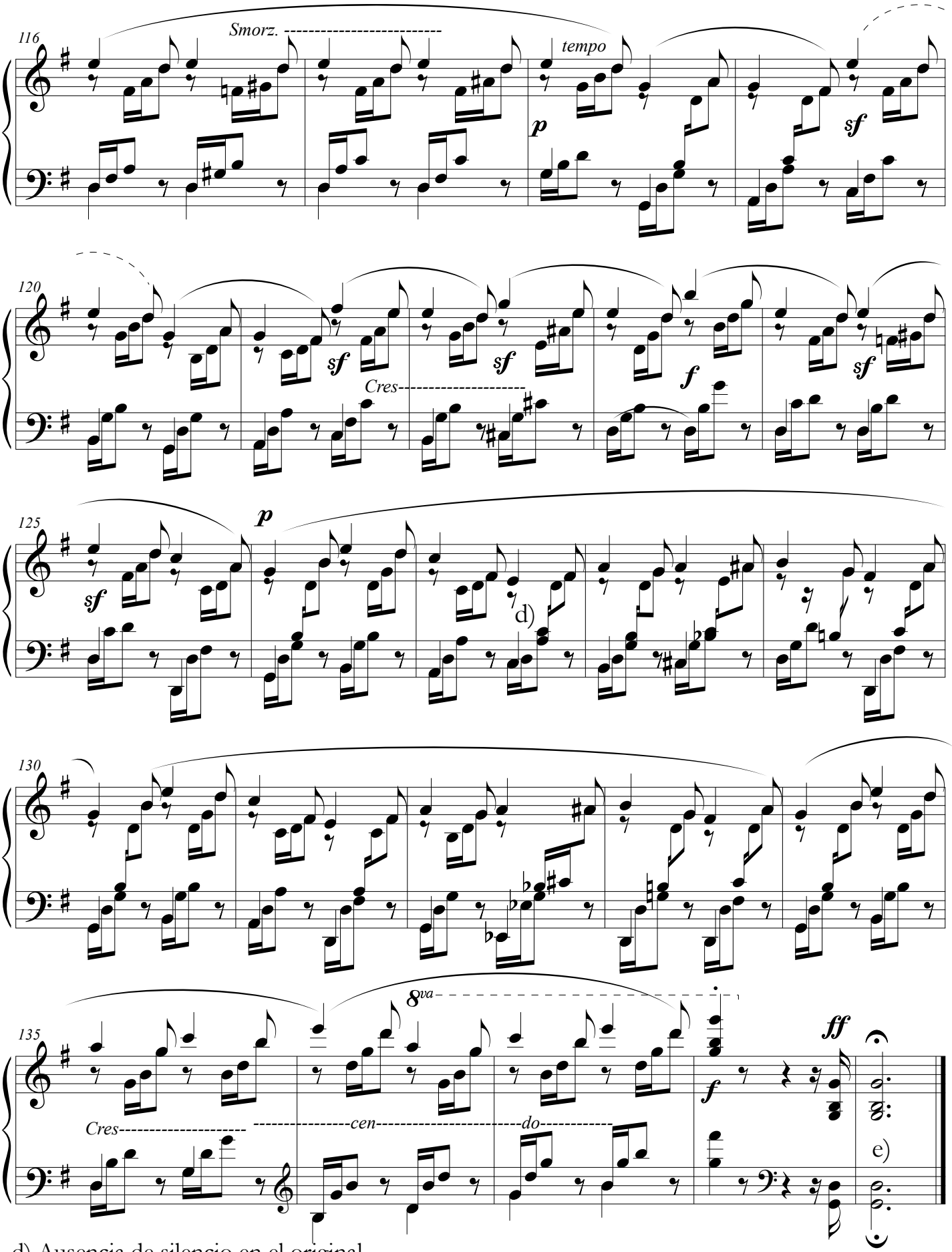
b) Ausencia de silencio en el original


56
60
Cres----------cen----------do
64
f
f
f
68
Dim.------- muy poco
72
a tempo
p


76
80
Cresc. ---------- poco---------- a ---------- poco -----
84
Cres--------------------cen----------do
88
f
f
92
p



c) Nota mi, sin becuadro en el original



d) Ausencia de silencio en el original

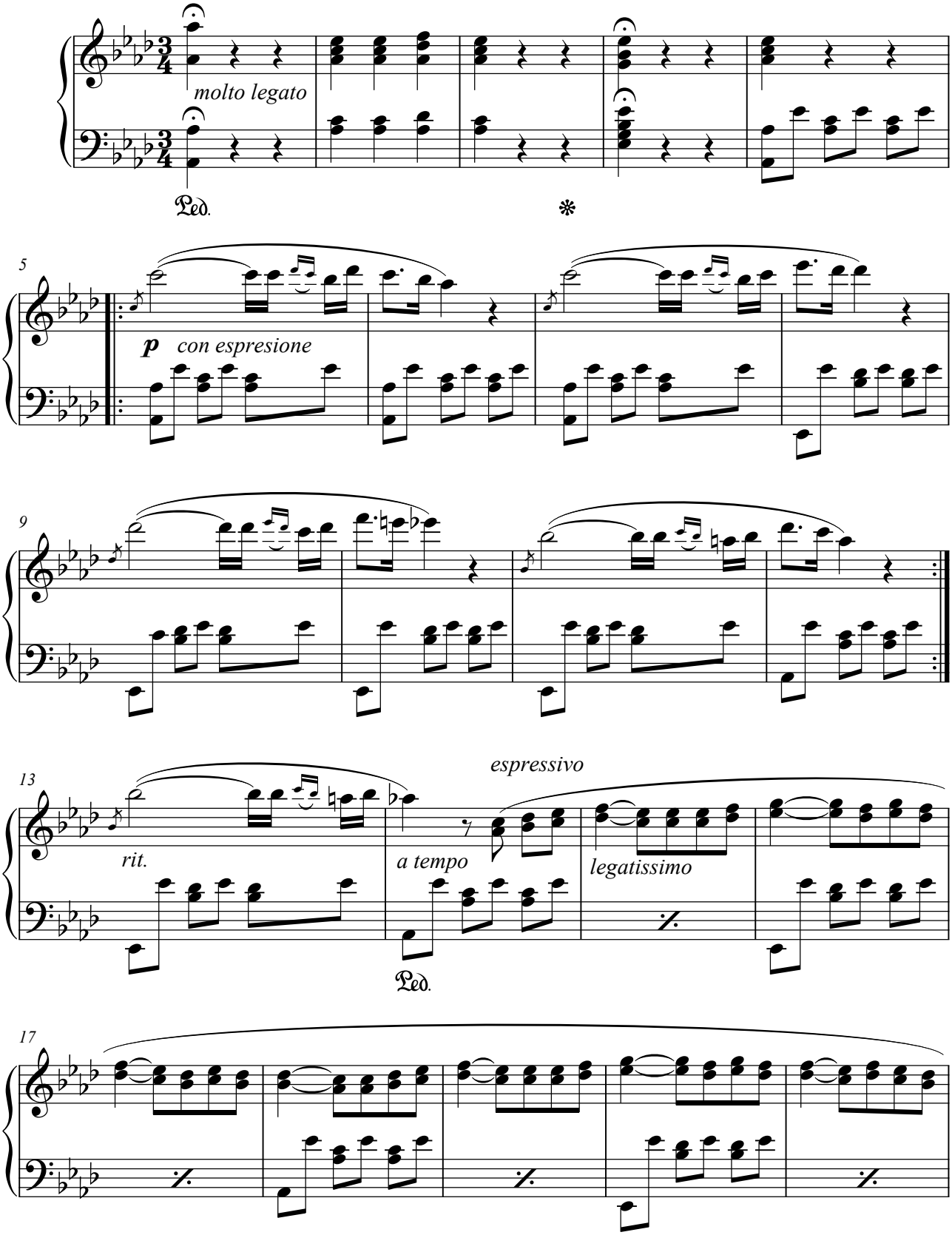
e) Las blancas de la mano izquierda, sin puntillo en el original

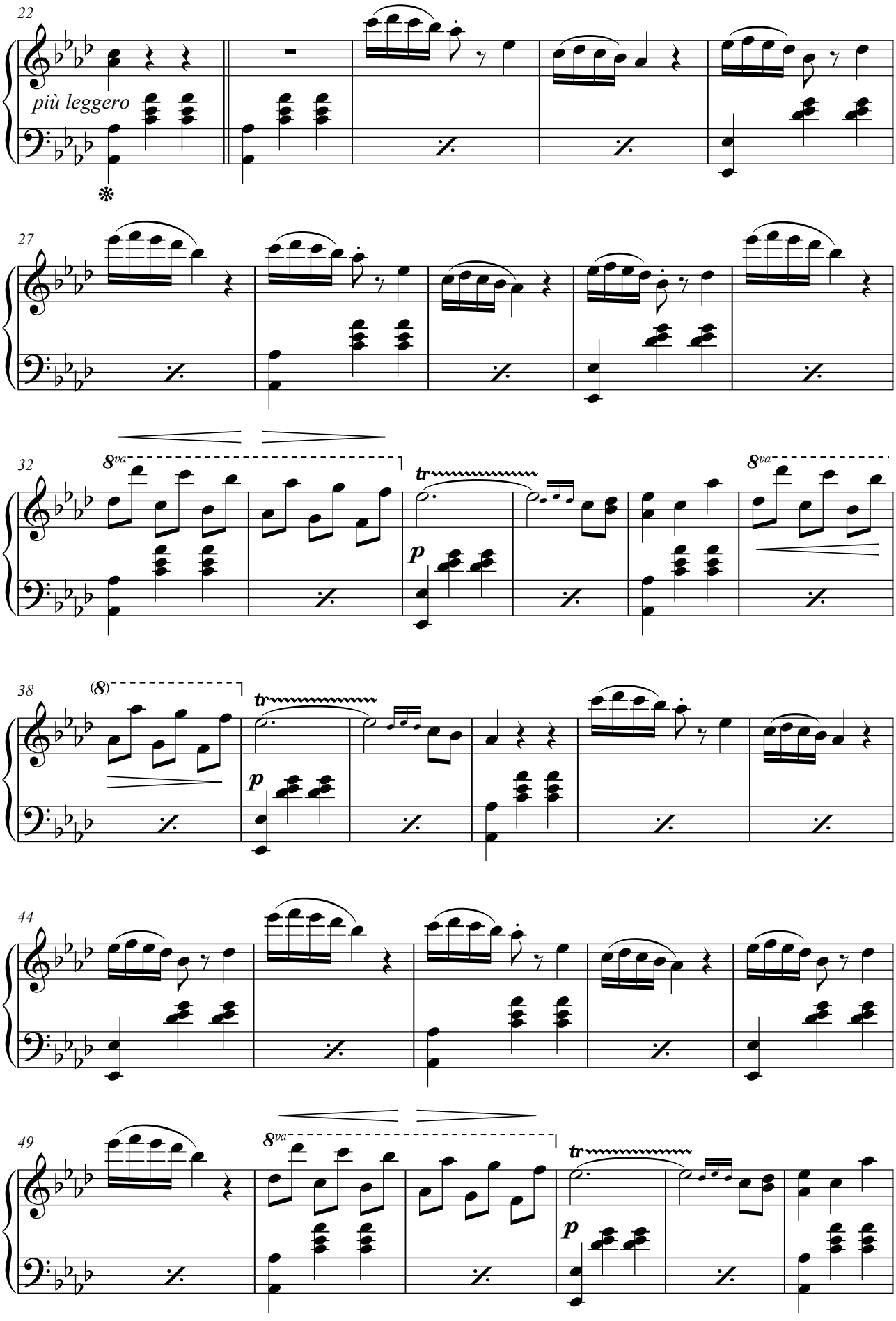
Un momento de inspiración

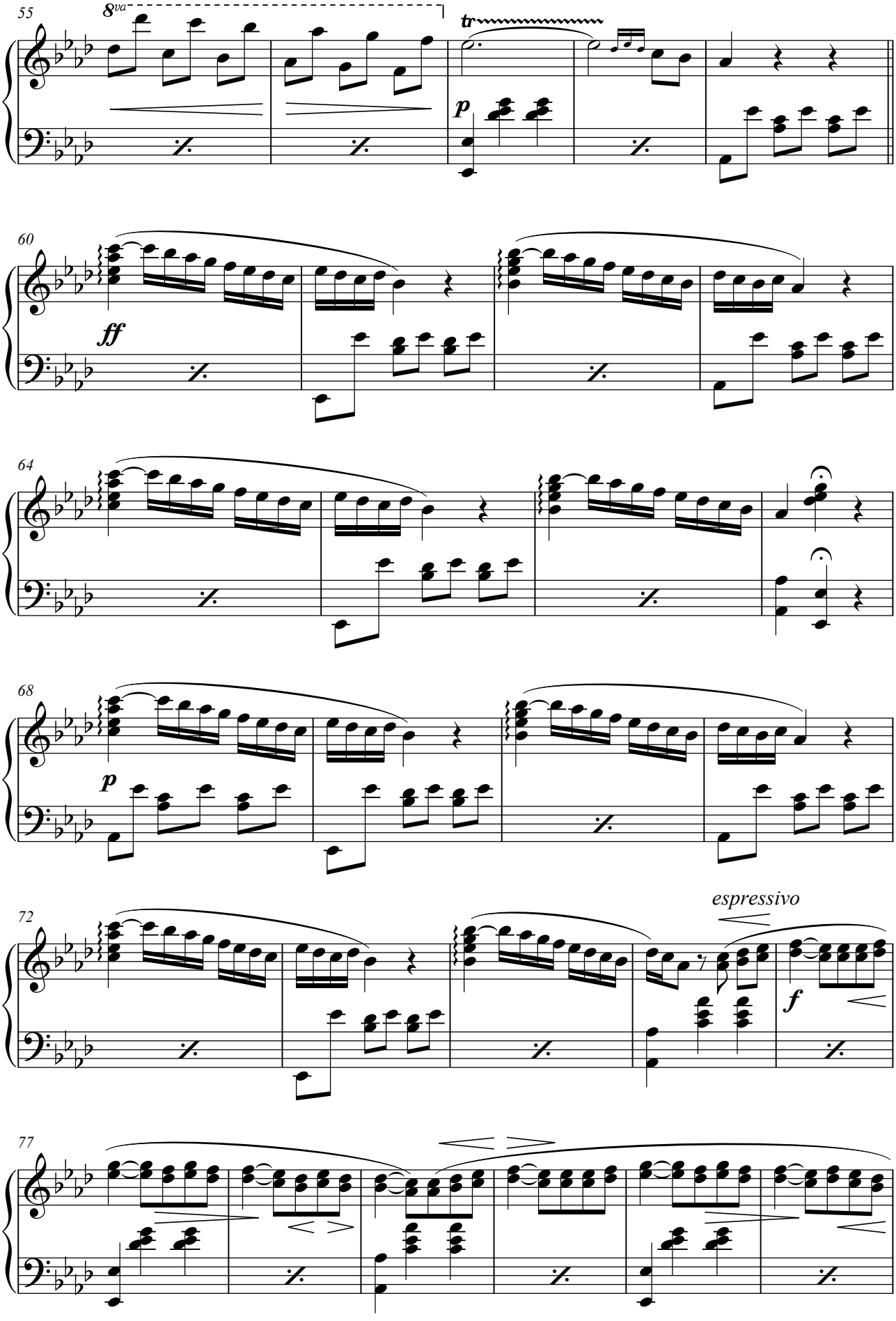
Fantasía

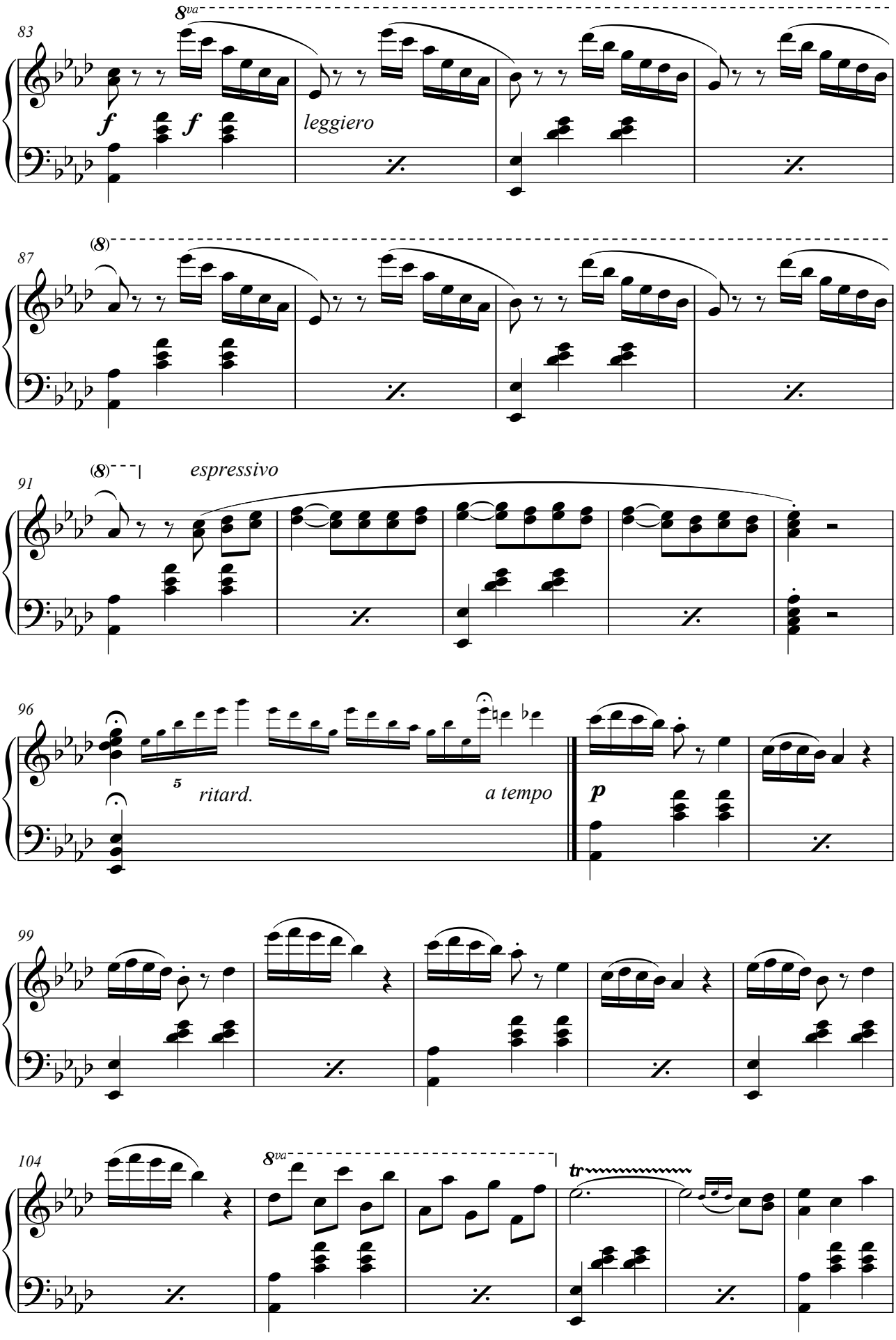
Teodosio Vesteiro Torres (1848-1876)
Ed. Alejo Amoedo

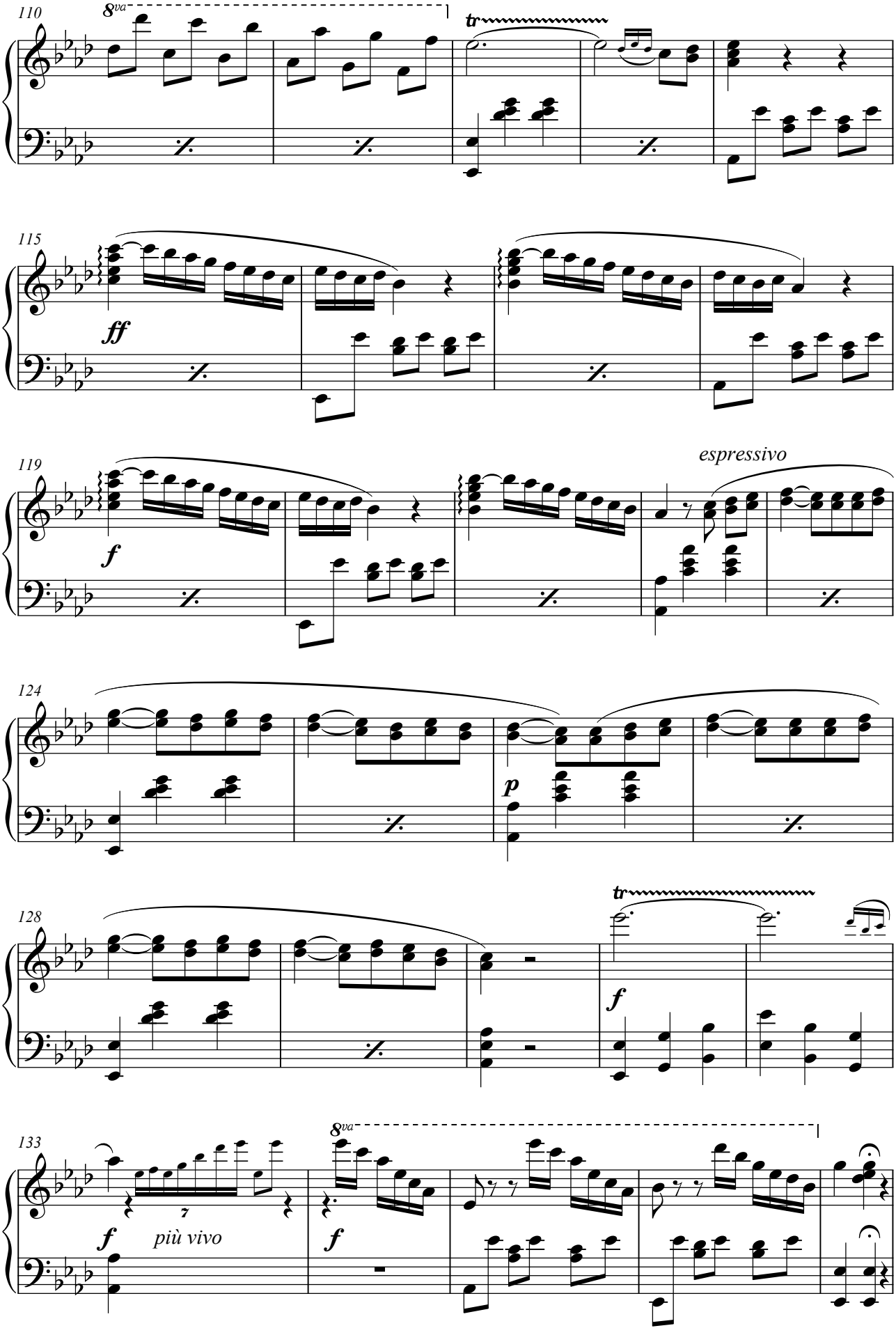
Andante mosso

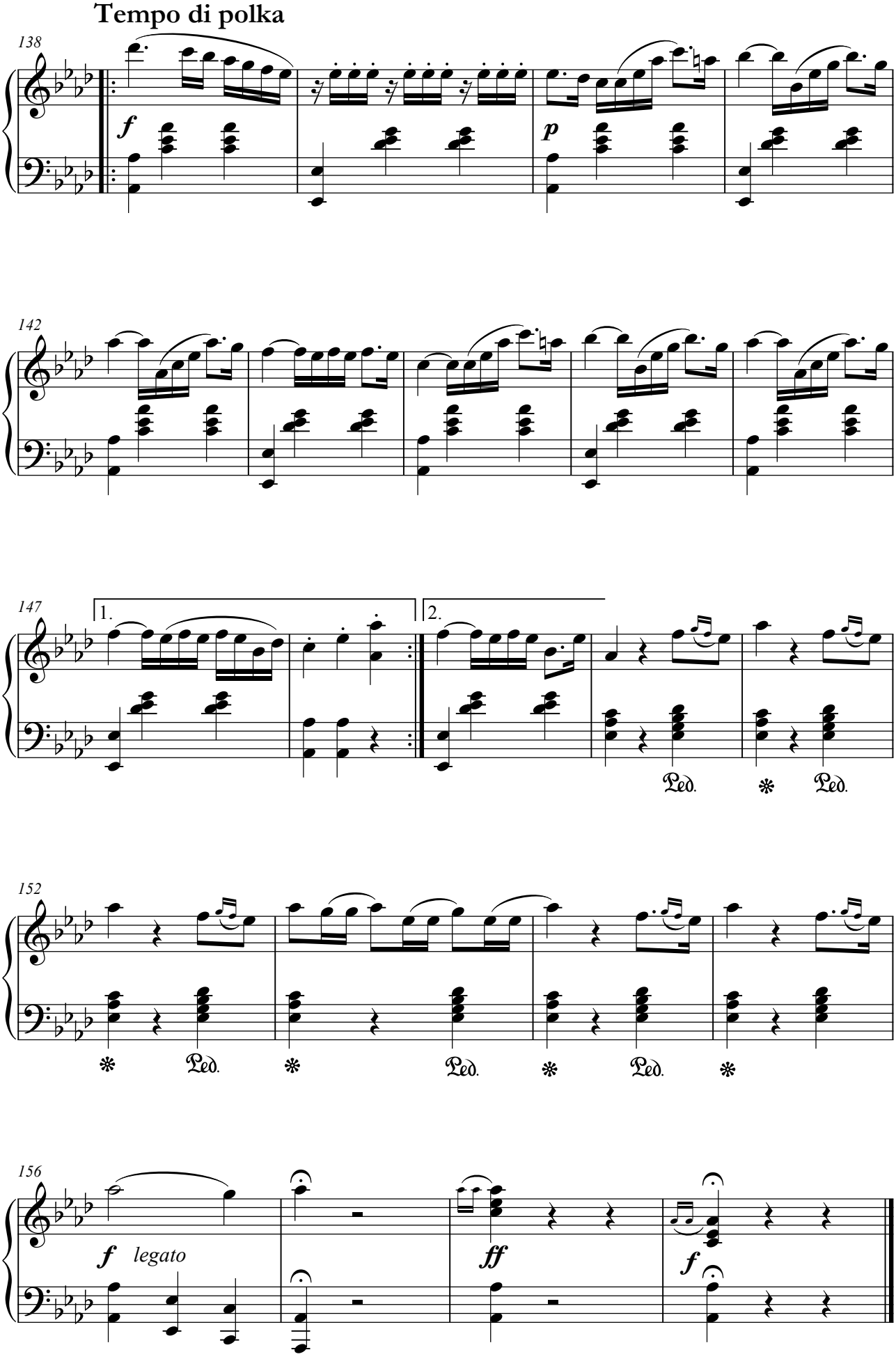



22
più leggero
27
32
8va
tr
p
38
(8)
44
49


55
8va
tr
p
60
ff
64
68
p
72
espressivo
f
77


83
8va
f
f
leggiero
87
(8)
91
(8)
espressivo
96
5
ritard.
a tempo
p
99
104
8va
tr

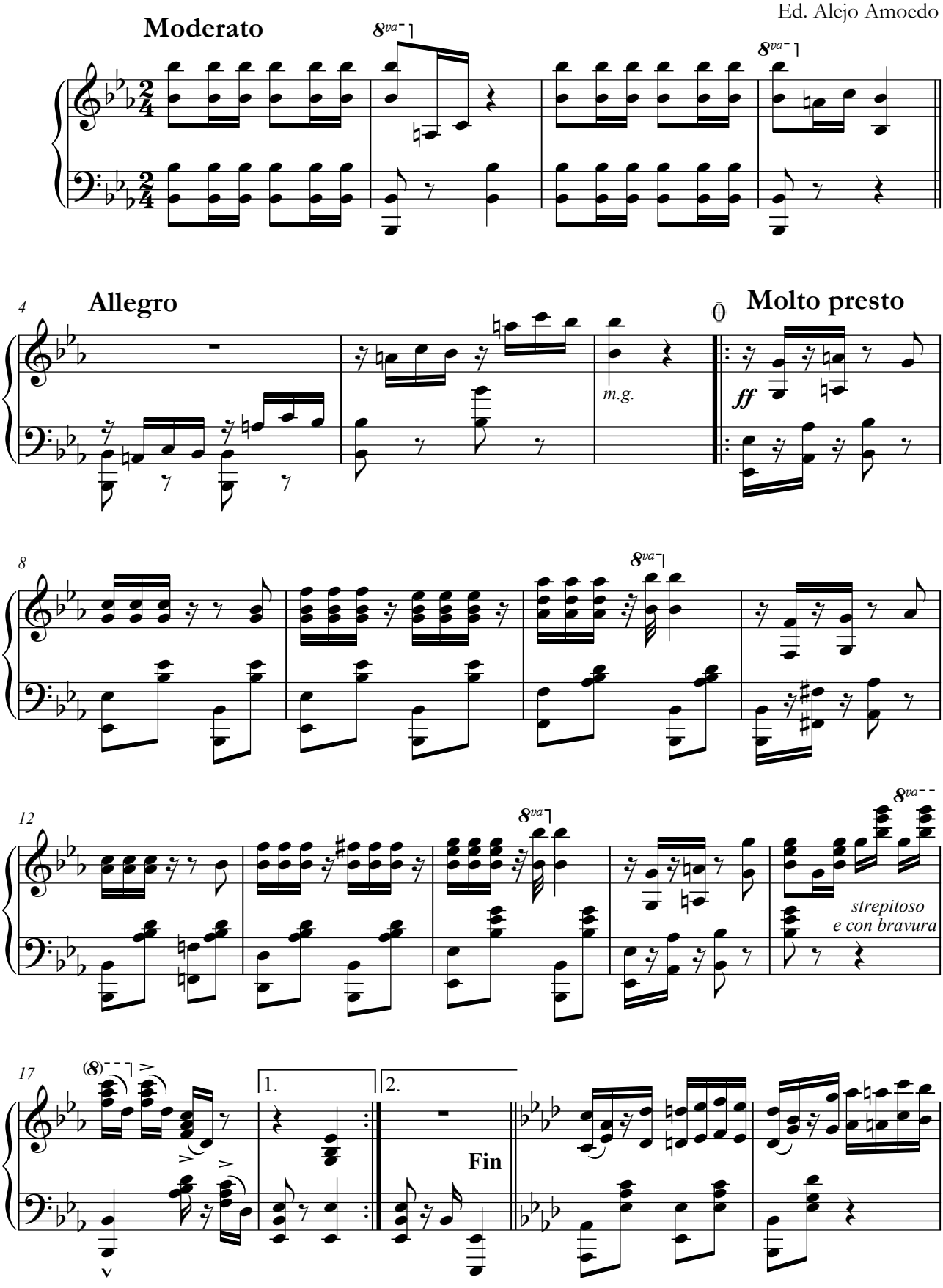

110
8va
tr
115
ff
119
f
espressivo
124
p
128
tr
f
133
8va
f
più vivo
f

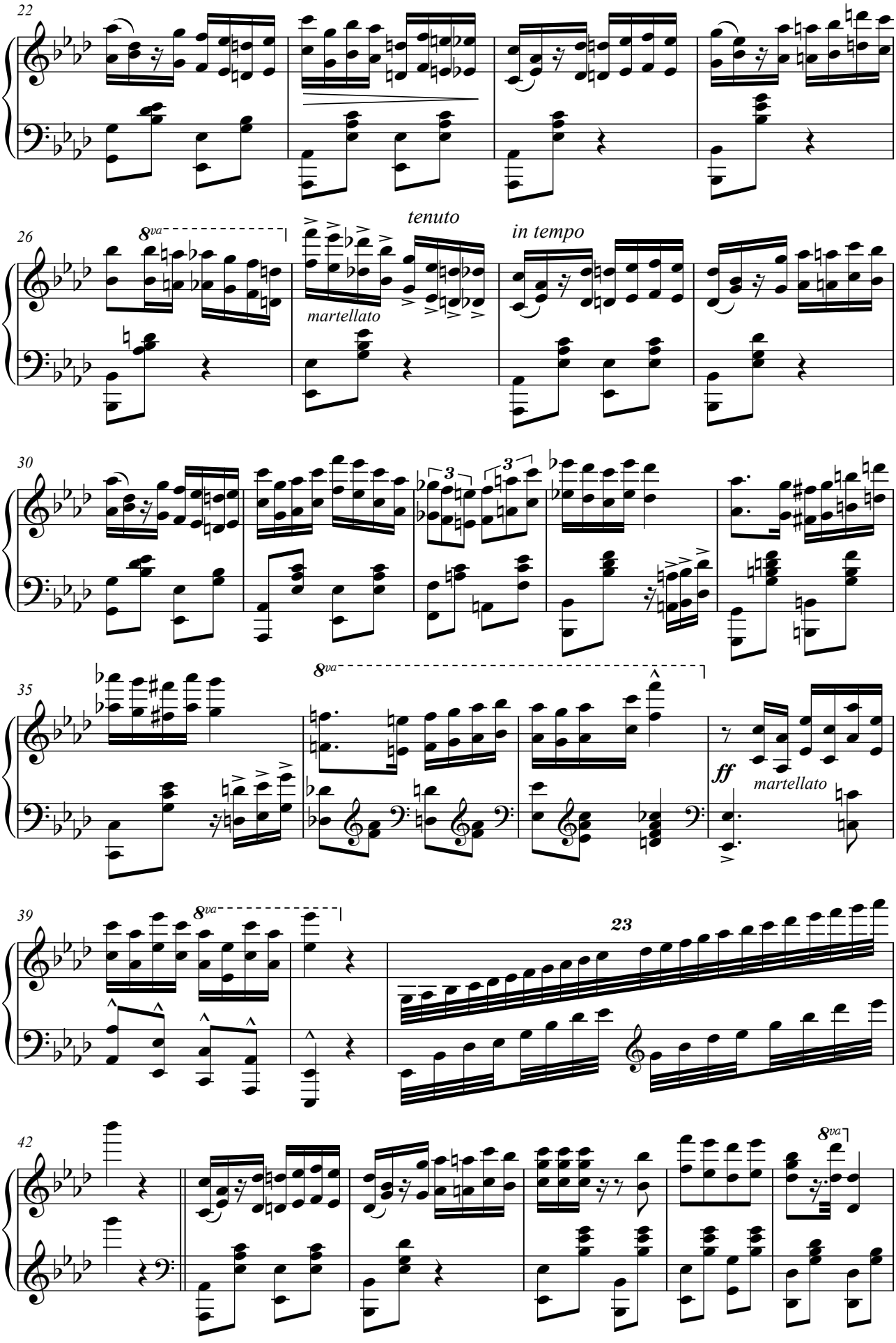

Tempo di polka
138
f
p
142
147
1.
2.
Ped.
Ped.
152
Ped.
Ped.
Ped.
156
f legato
ff
f

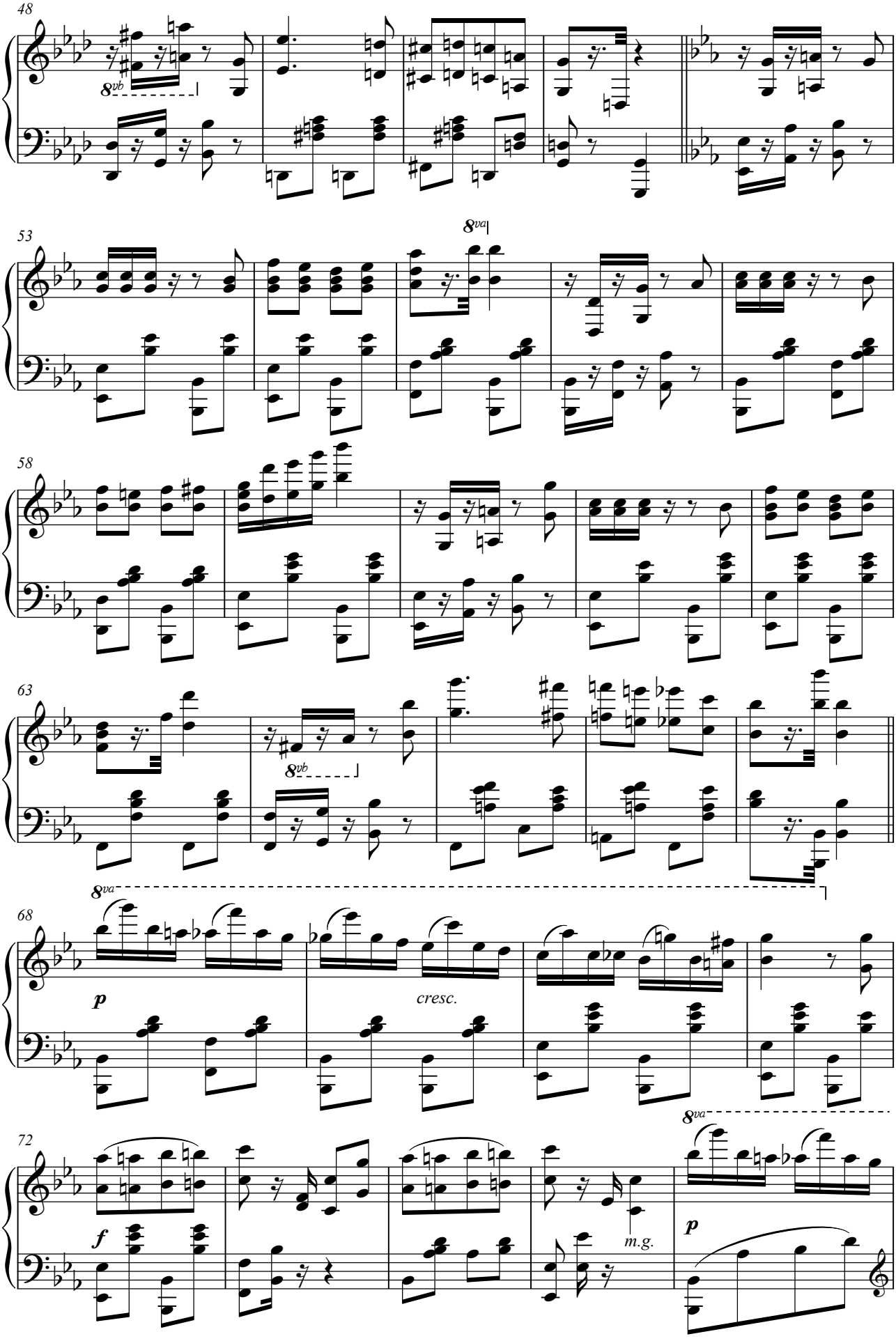
Campeonato español

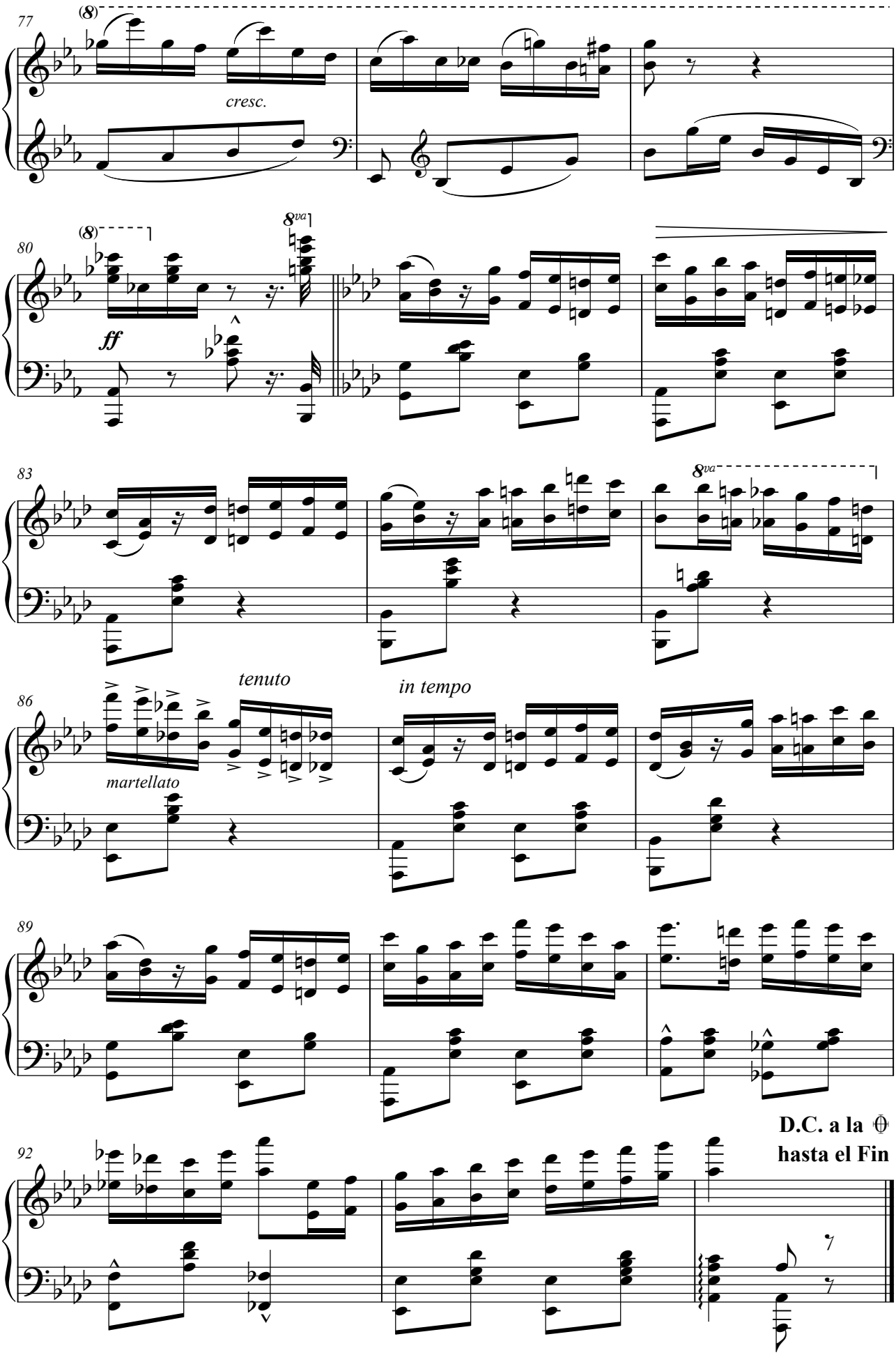
Galop ciclista de concerto
Madrid, marzo 1895

Primitivo Sánchez Quilez (1852-1923)
Ed. Alejo Amoedo




22
26
8va
tenuto
martellato
in tempo
30
3
3
35
8va
ff
martellato
39
8va
23
42
8va

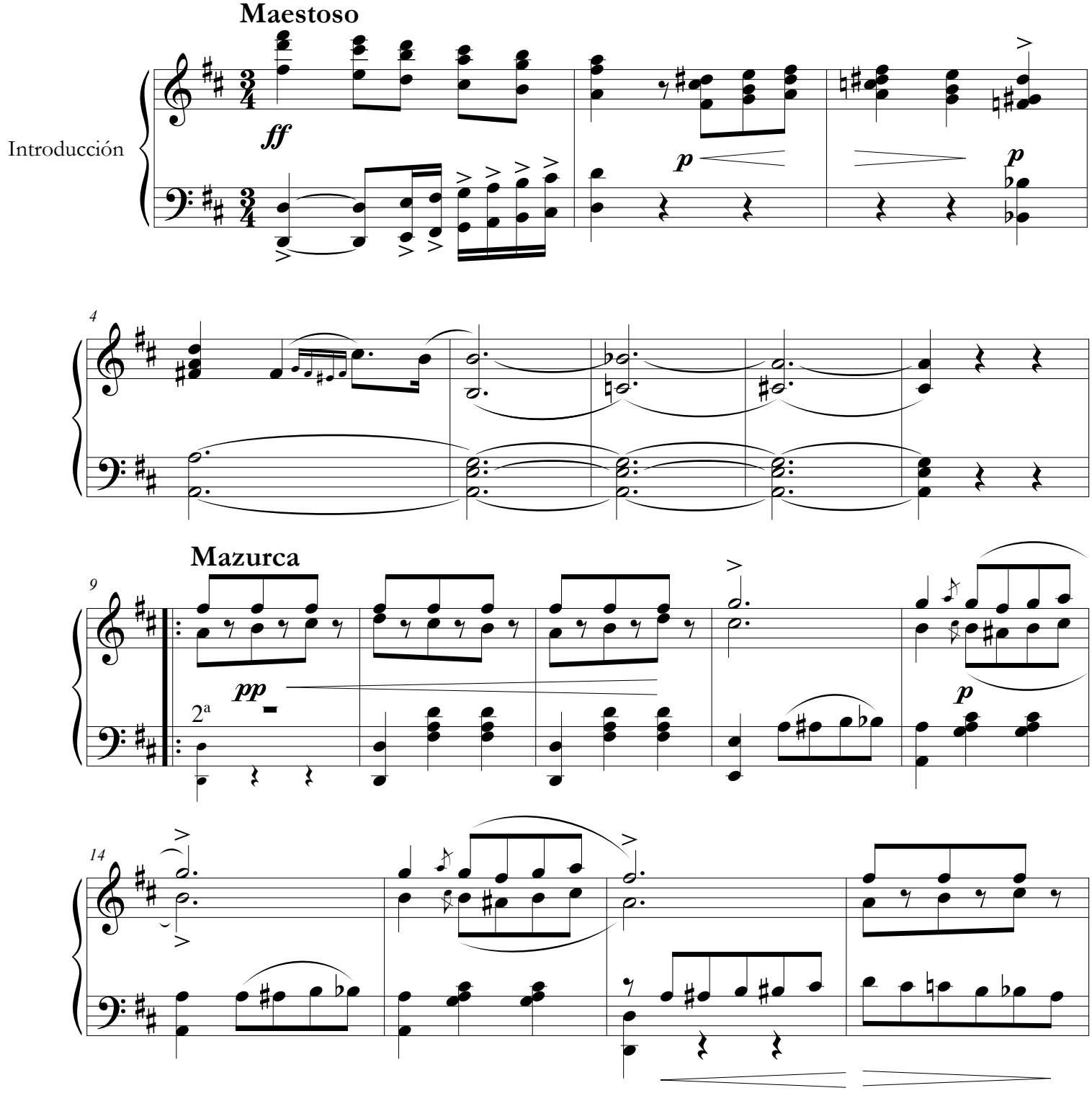

48
8vb
53
8va
58
63
8vb
8va
68
p
cresc.
72
f
m.g.
8va
p

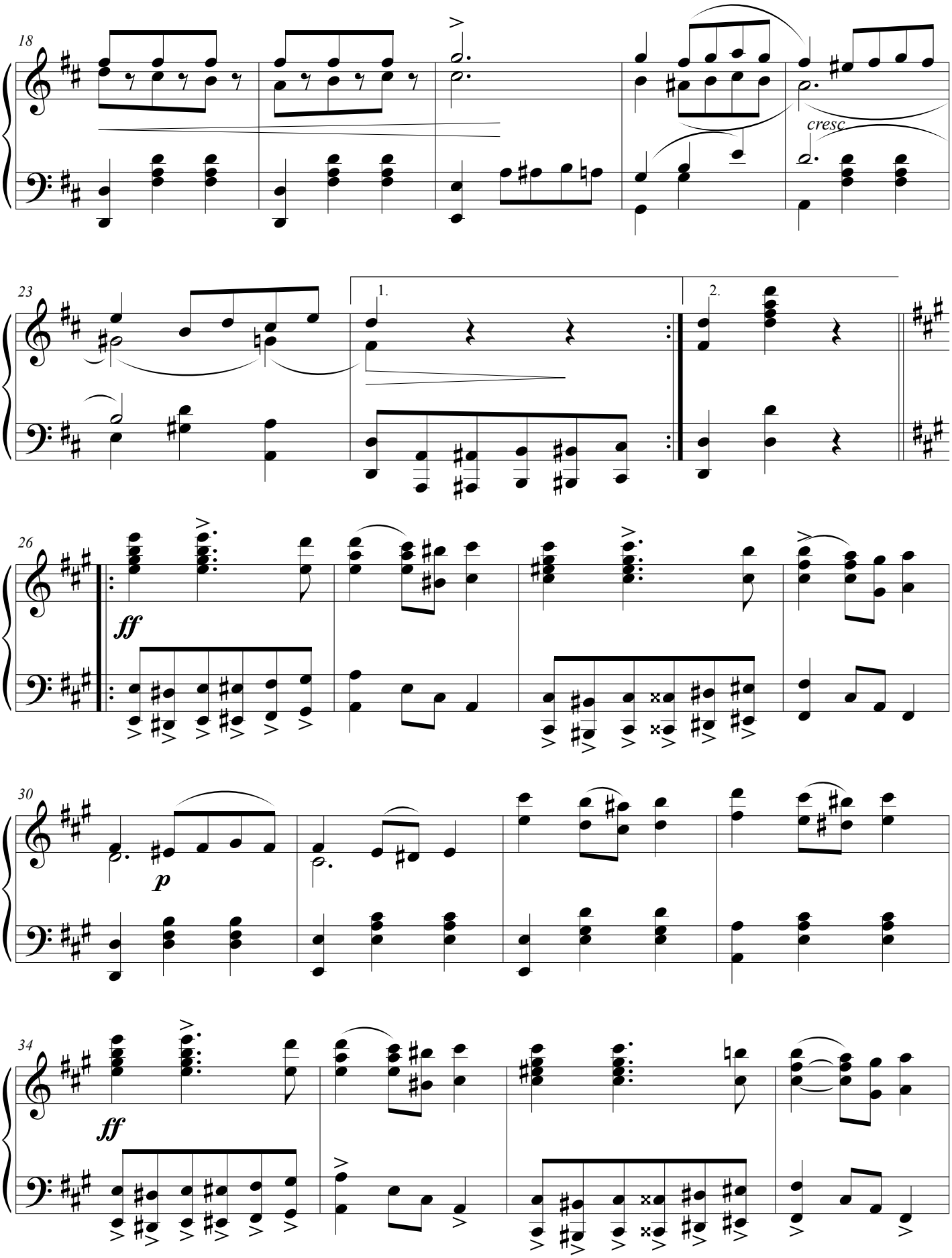

77
(8)
cresc.
80
(8)
8va
ff
83
8va
86
tenuto
martellato
in tempo
89
92
D.C. a la
hasta el Fin

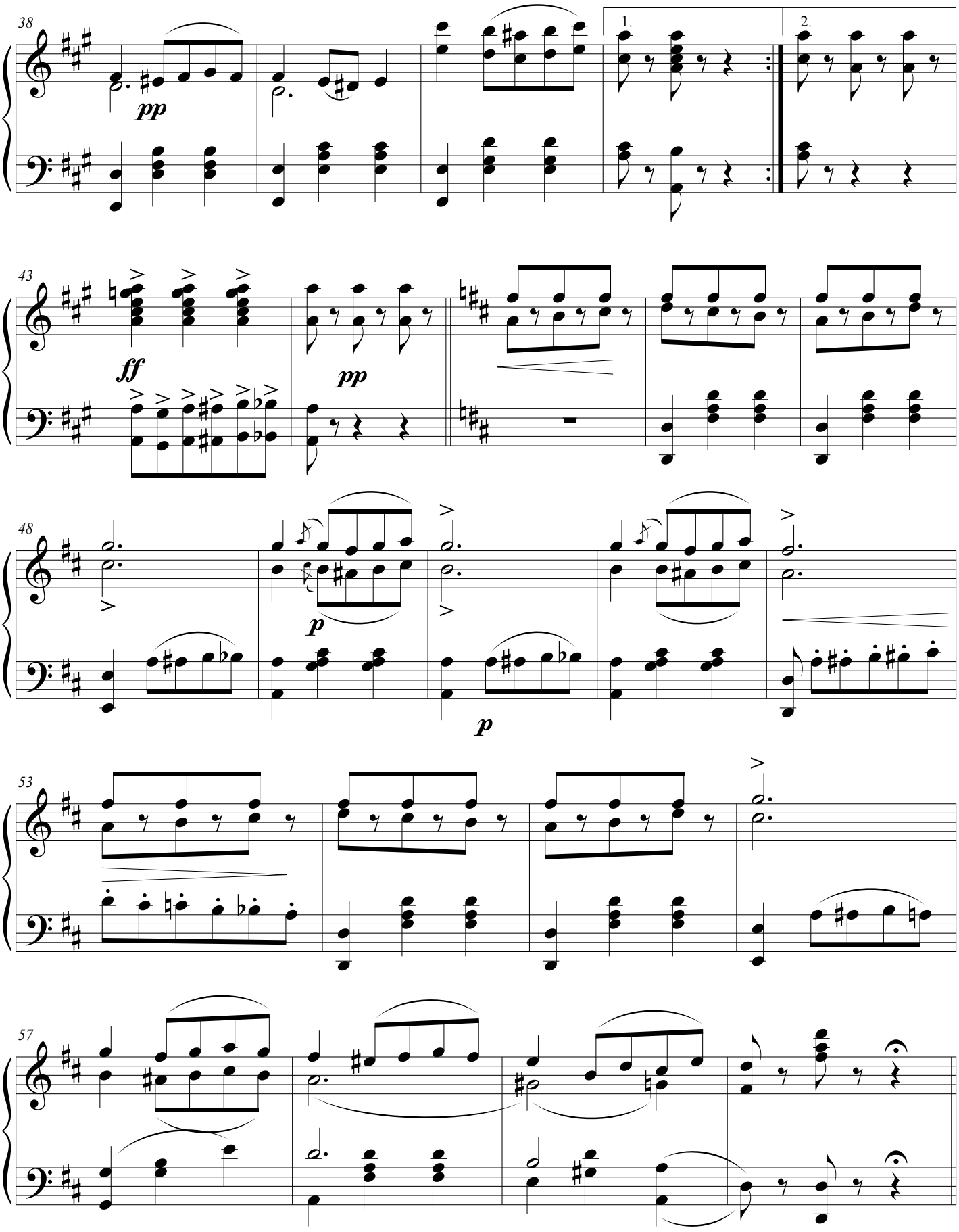
Seis doble

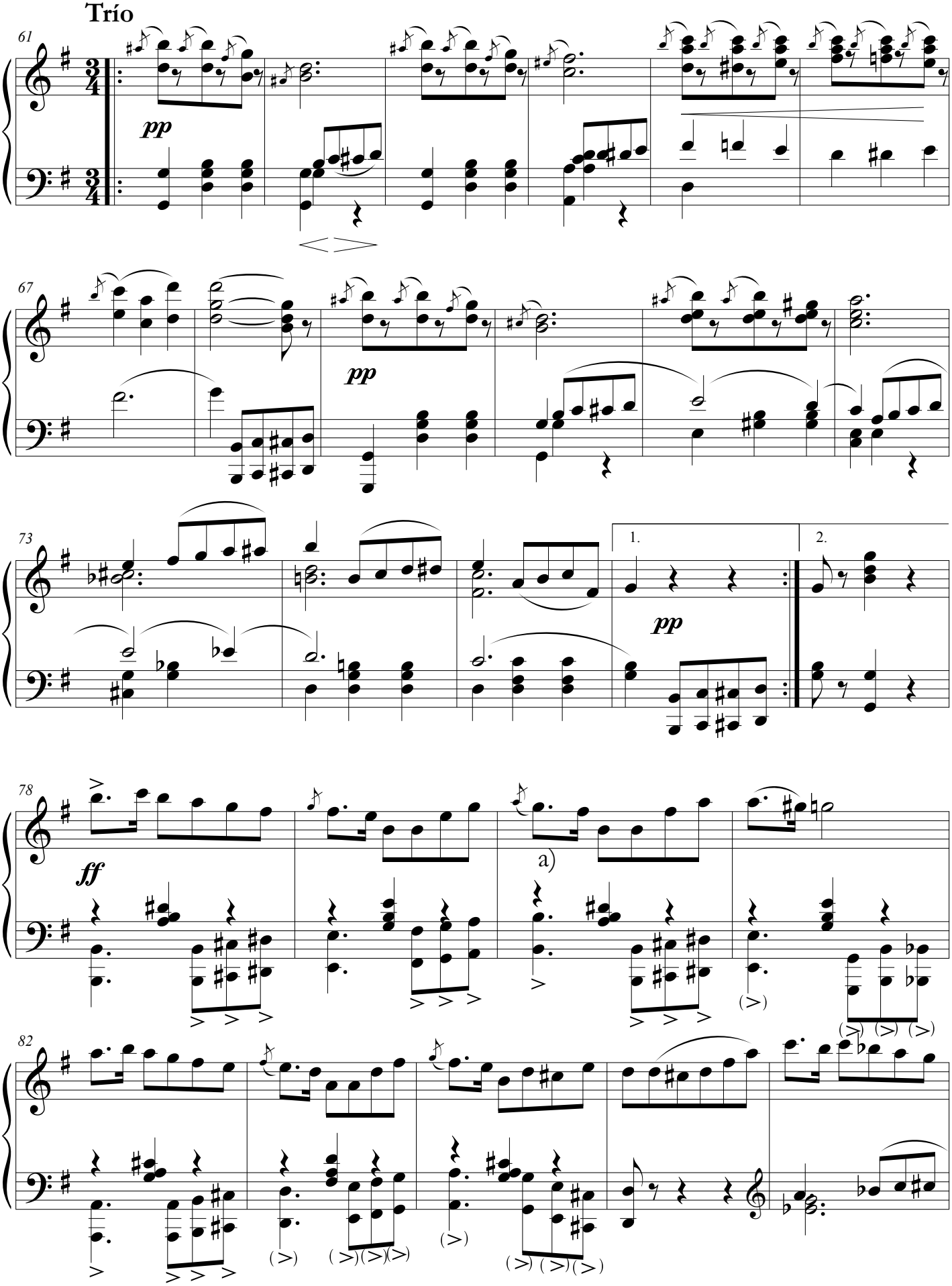
Mazurca

Francisco Baldomir (1861-?)
Ed. Montserrat Capelán

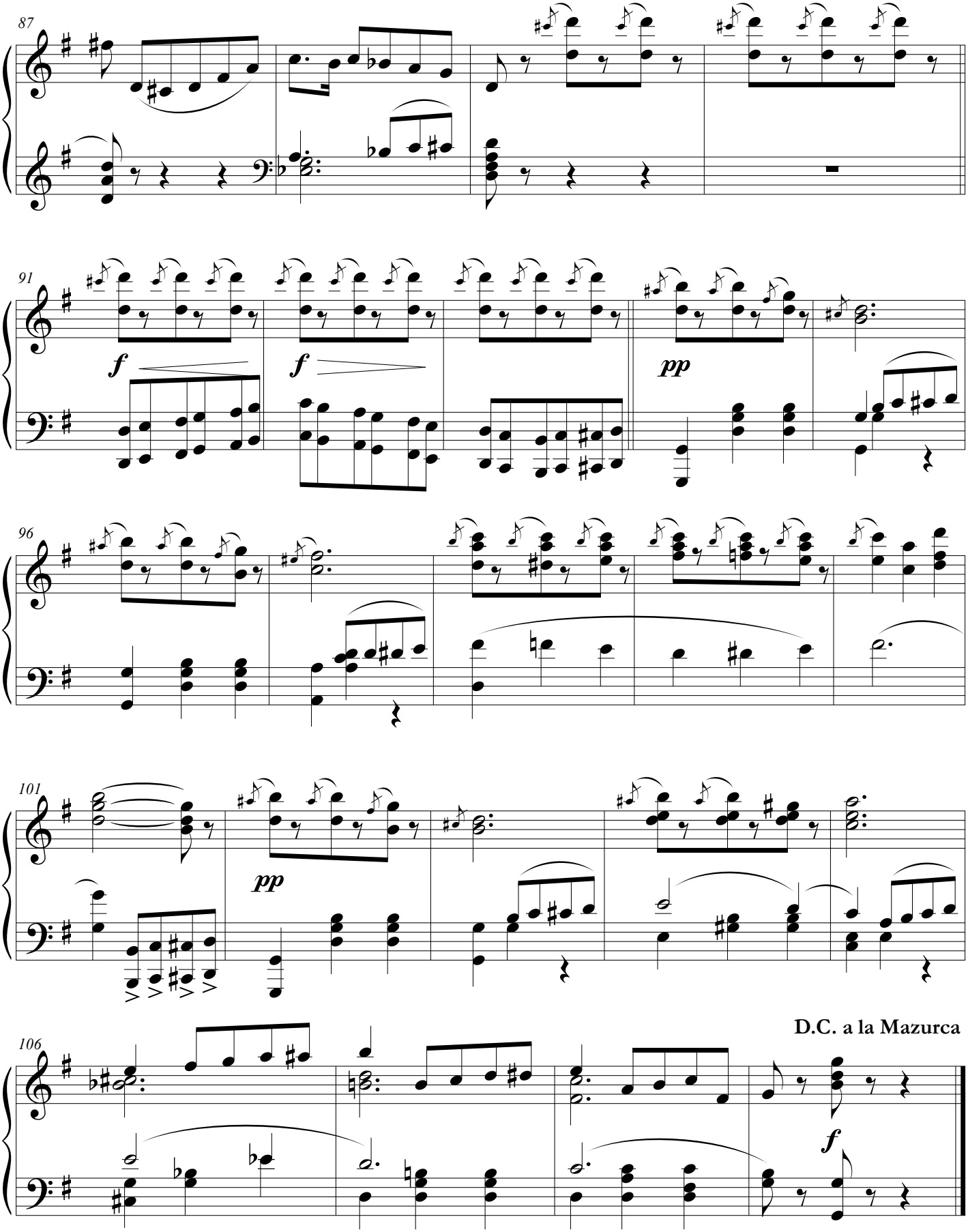



18
cresc
23
1.
2.
26
ff
30
p
34
ff


38
1.
2.
pp
43
ff
pp
48
p
p
53
57



a) Mano izquierda, negra sin puntillo en el original

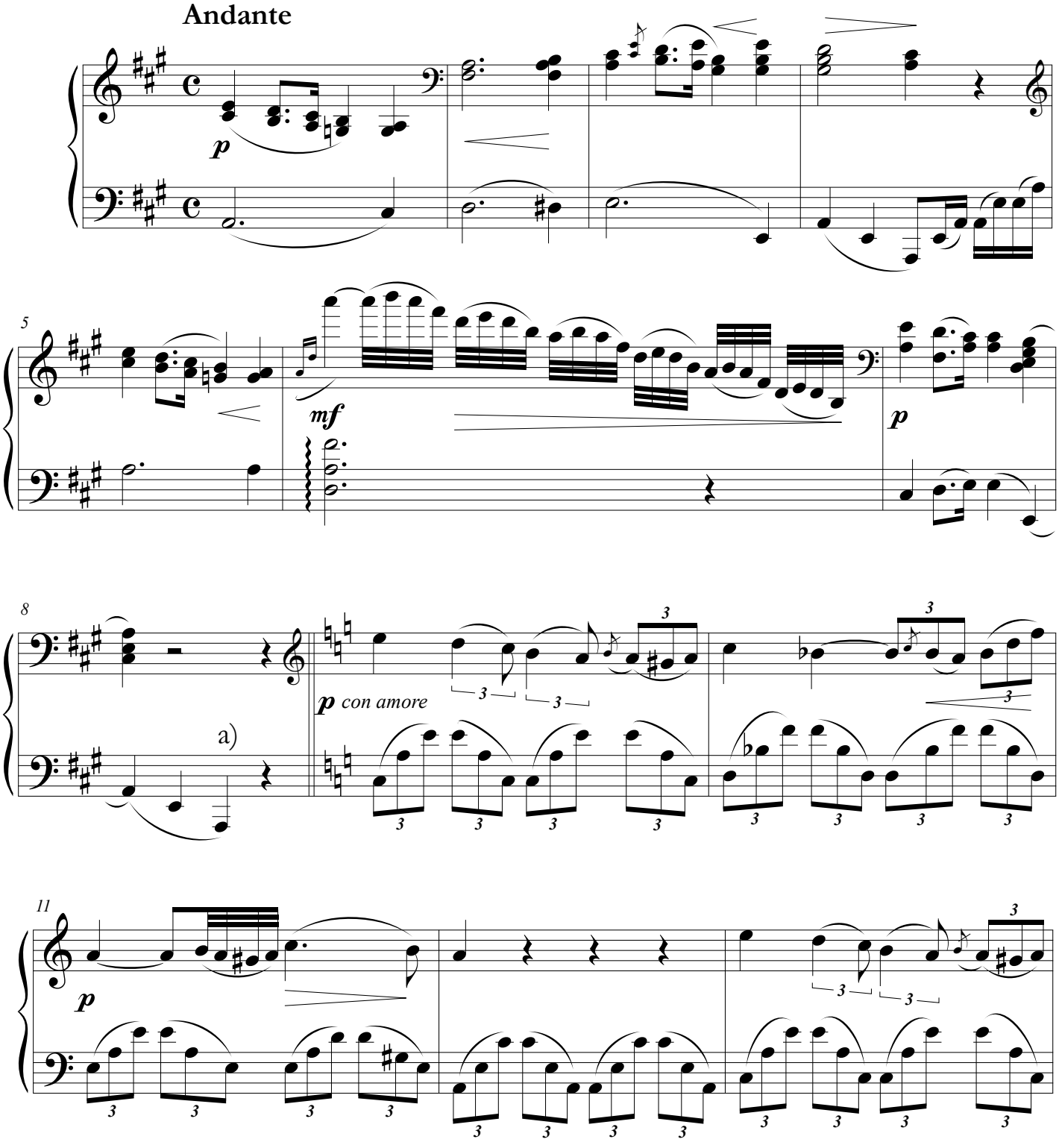

87
91
f
f
pp
96
101
pp
106
D.C. a la Mazurca
f

Romance

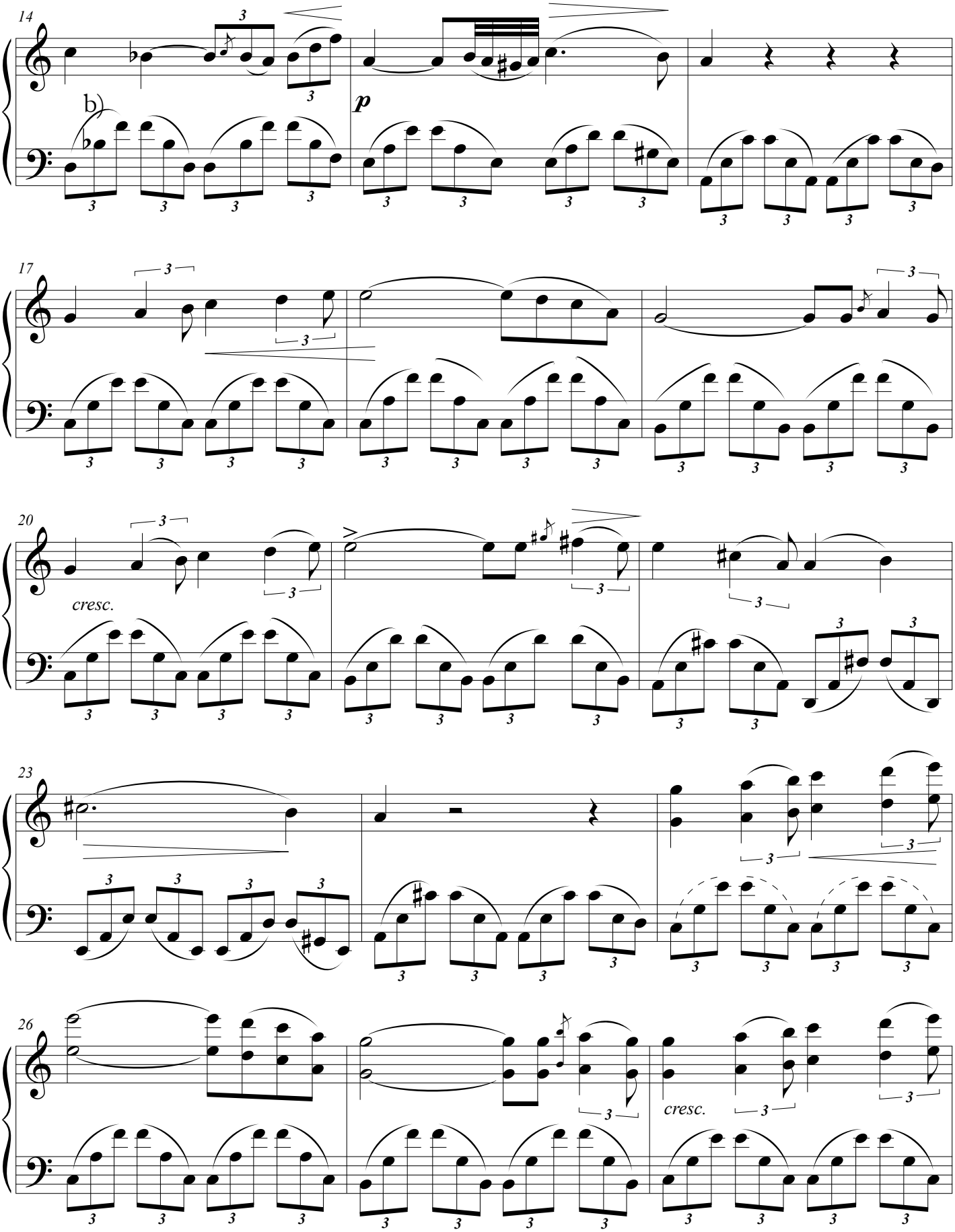
A Coruña, mayo 1891

José Baldomir (1865-1947)

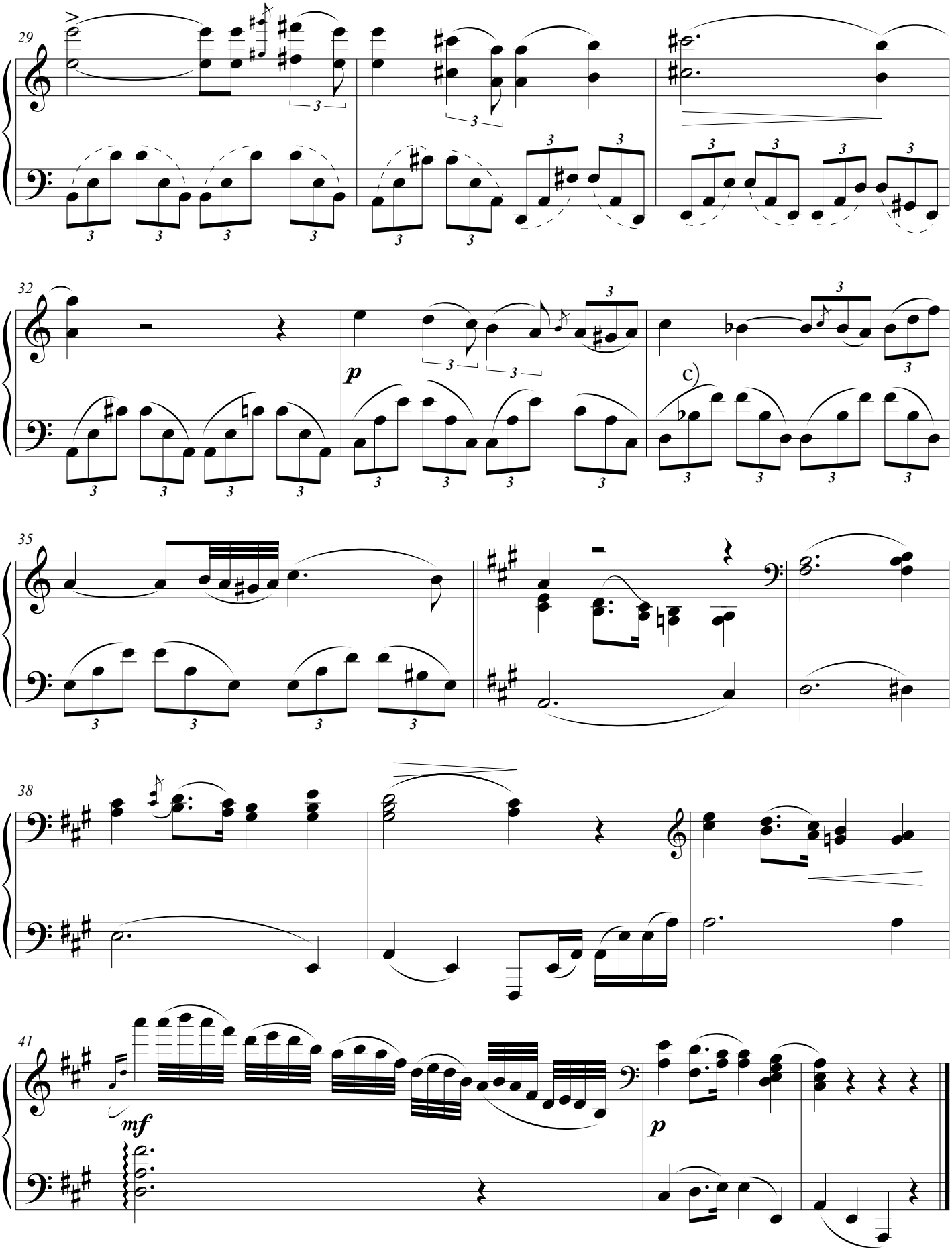
Ed. Montserrat Capelán



a) Un re en el original



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



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

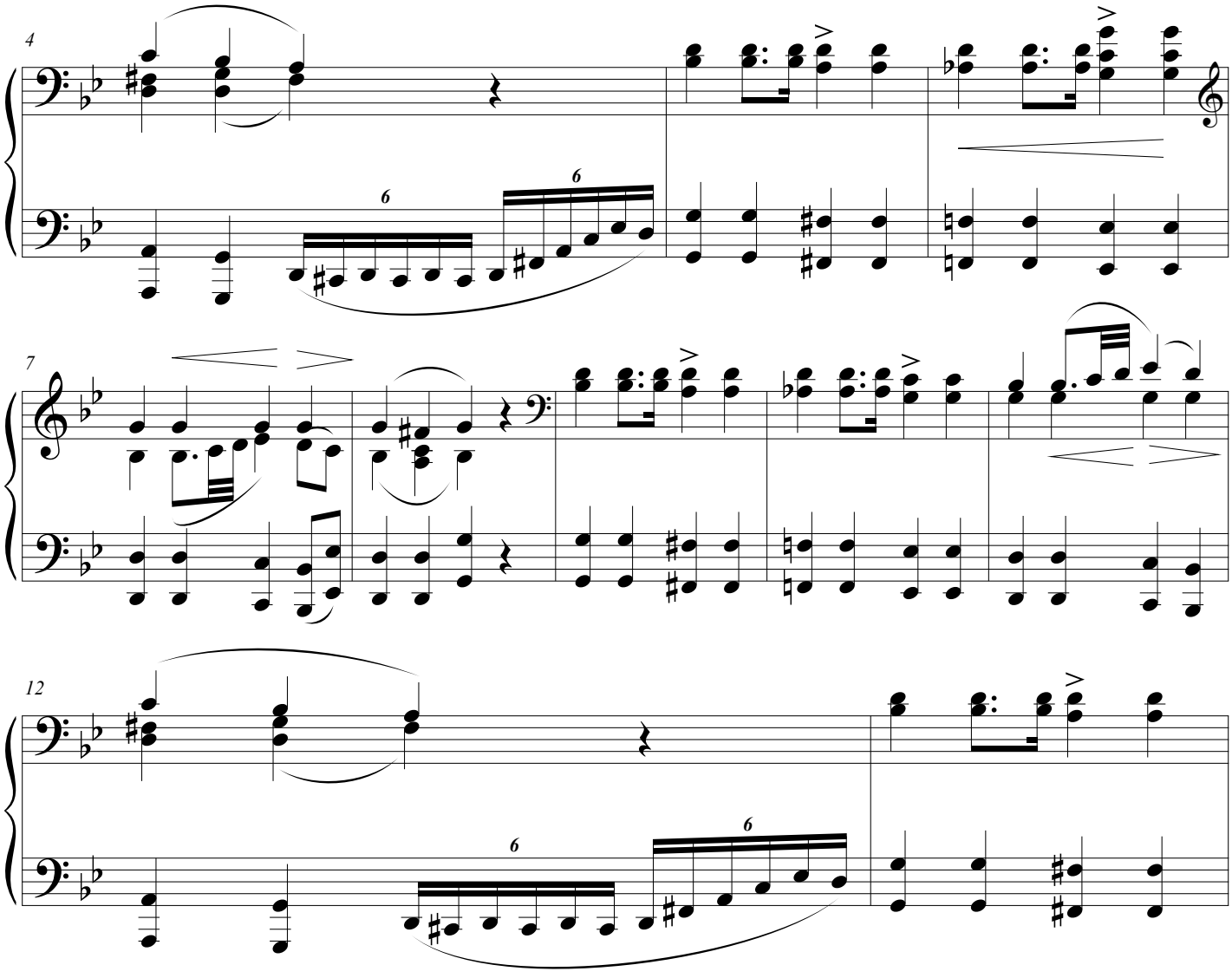
Un Recuerdo
Marcha fúnebre

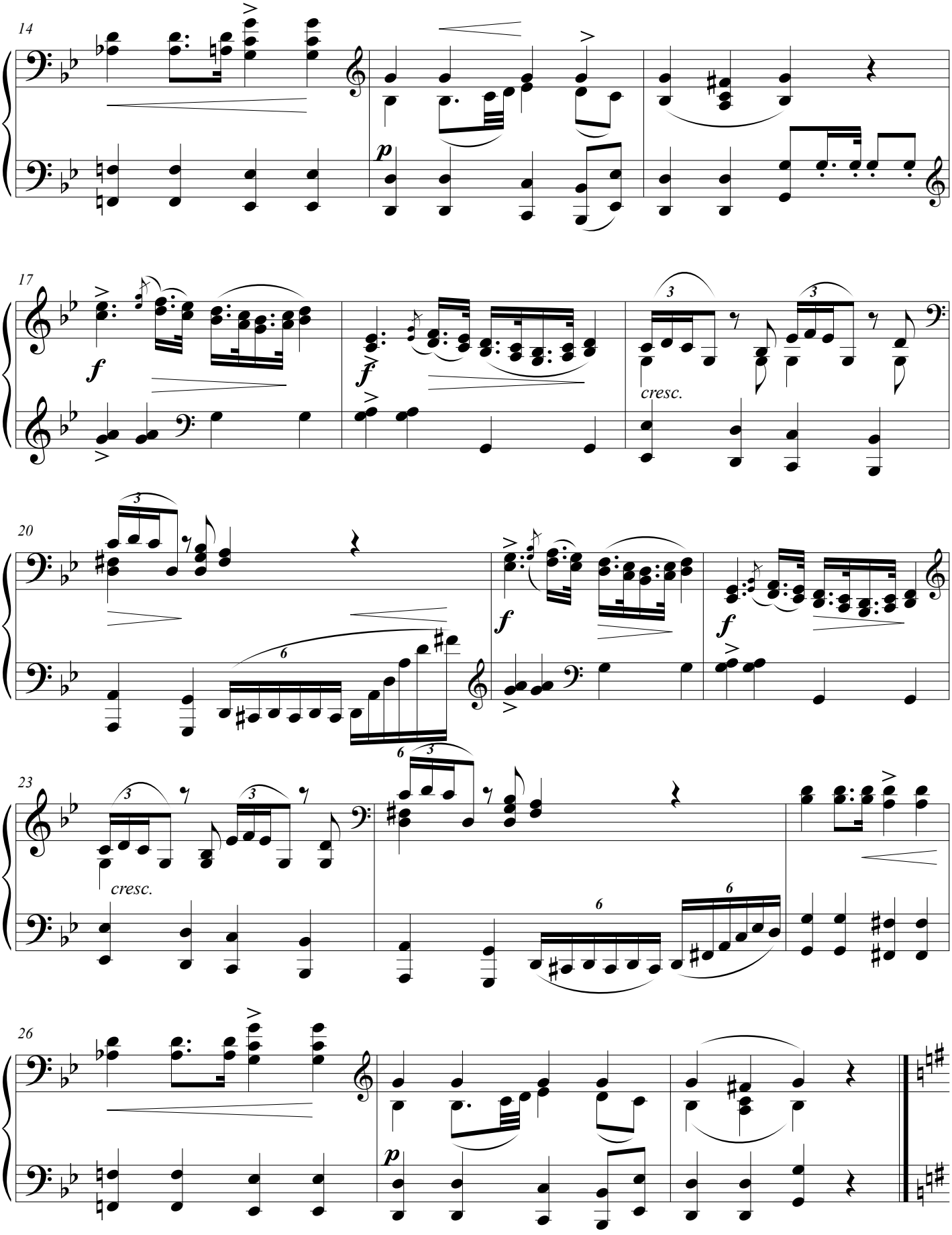
A la memoria de mi amigo D. Canuto Berea Rodríguez

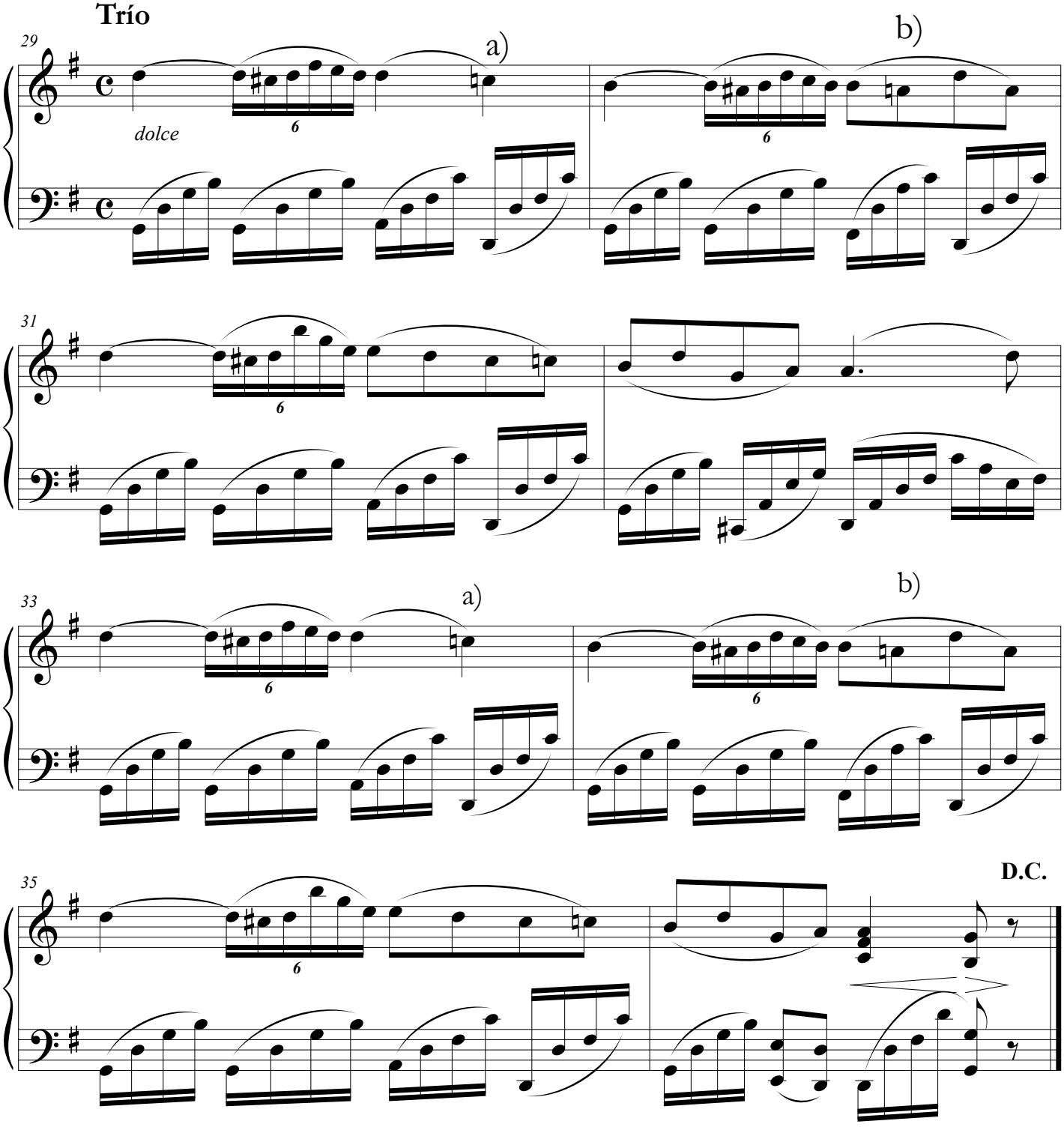
José Baldomir (1865-1947)
Ed. Montserrat Capelán

Tiempo de Marcha (♩ = c. 60)

p




14
17
cresc.
20
23
cresc.
26

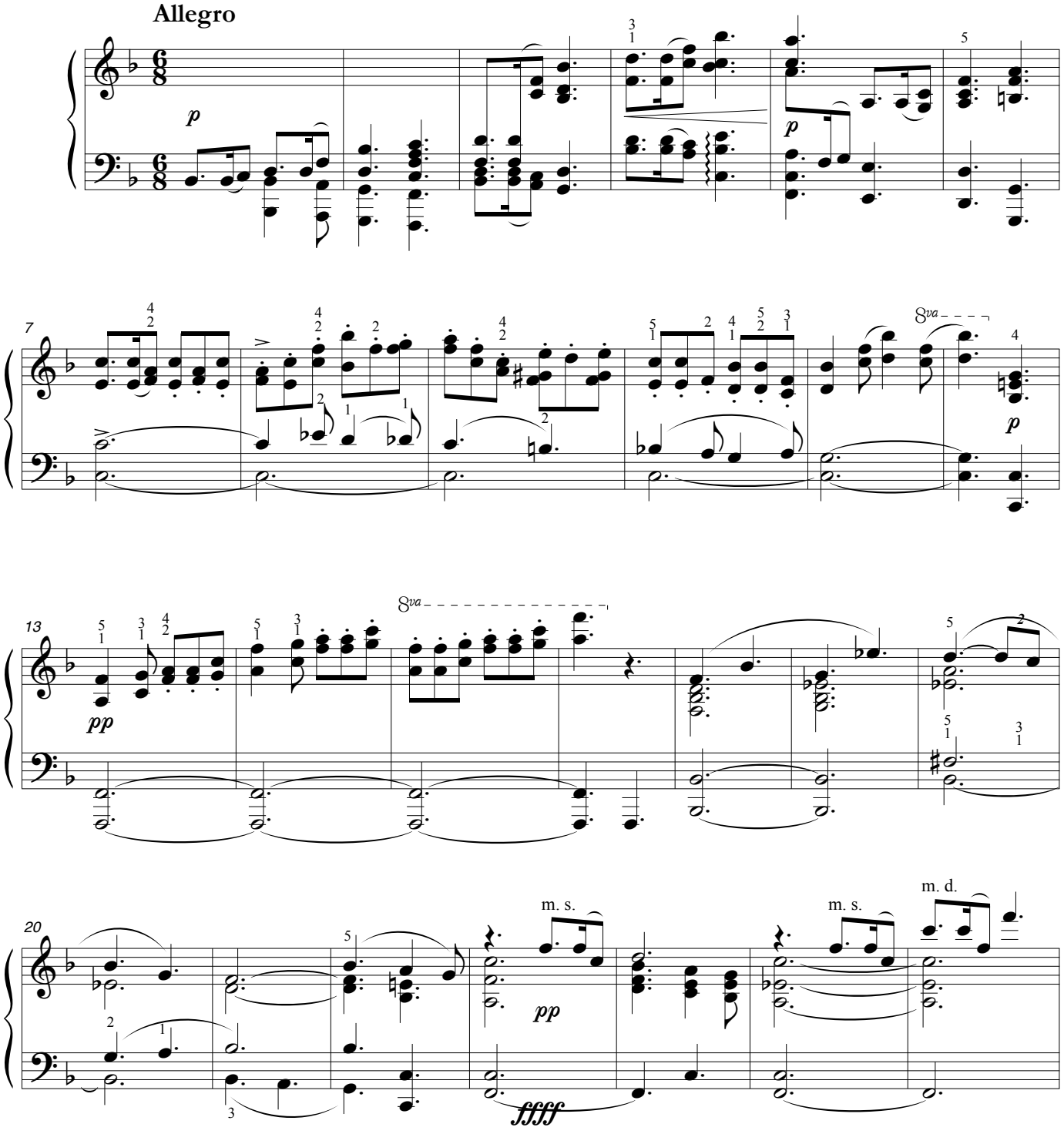


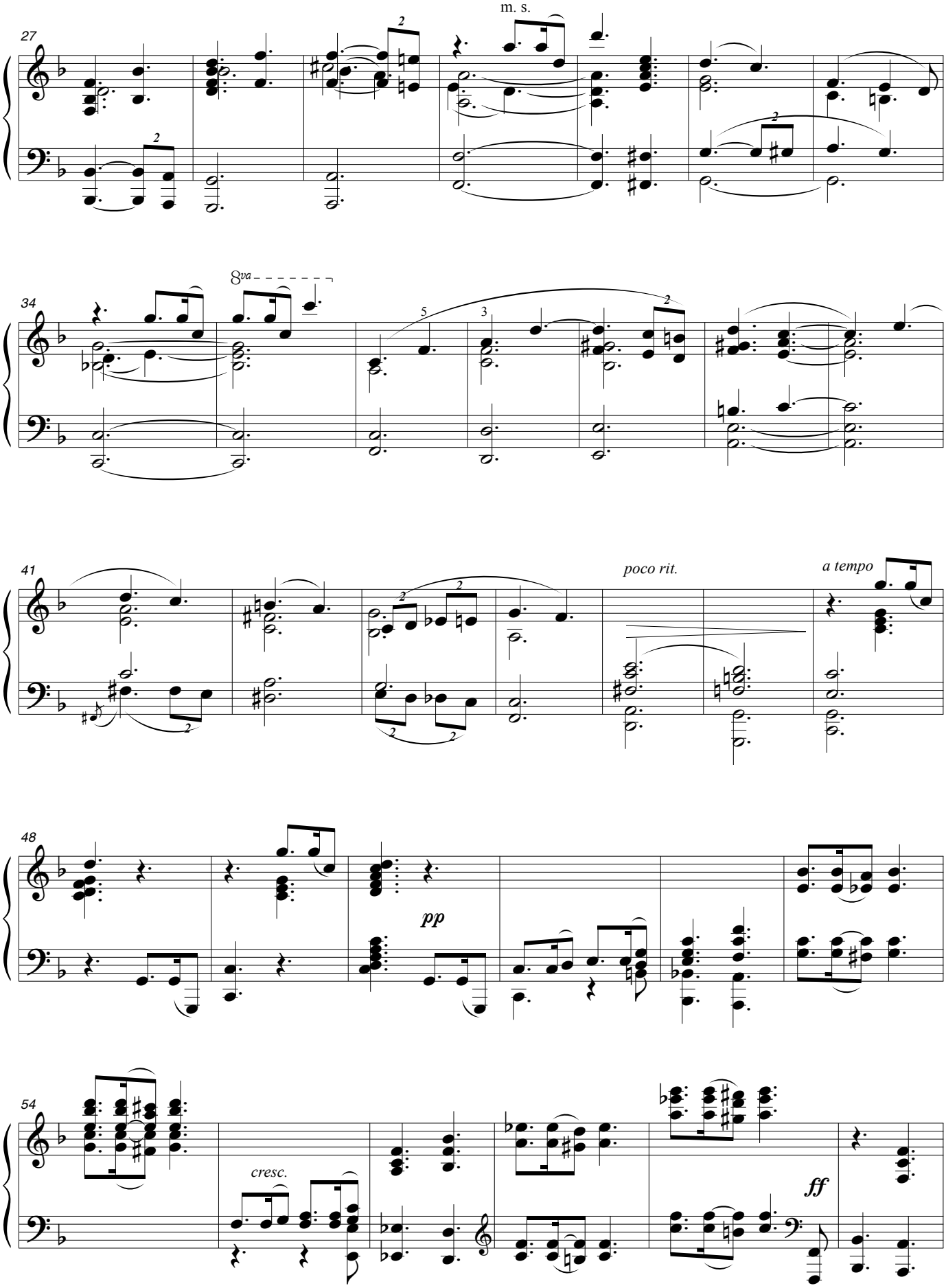
a) El do negra de la mano derecha, sin becuadro en el original

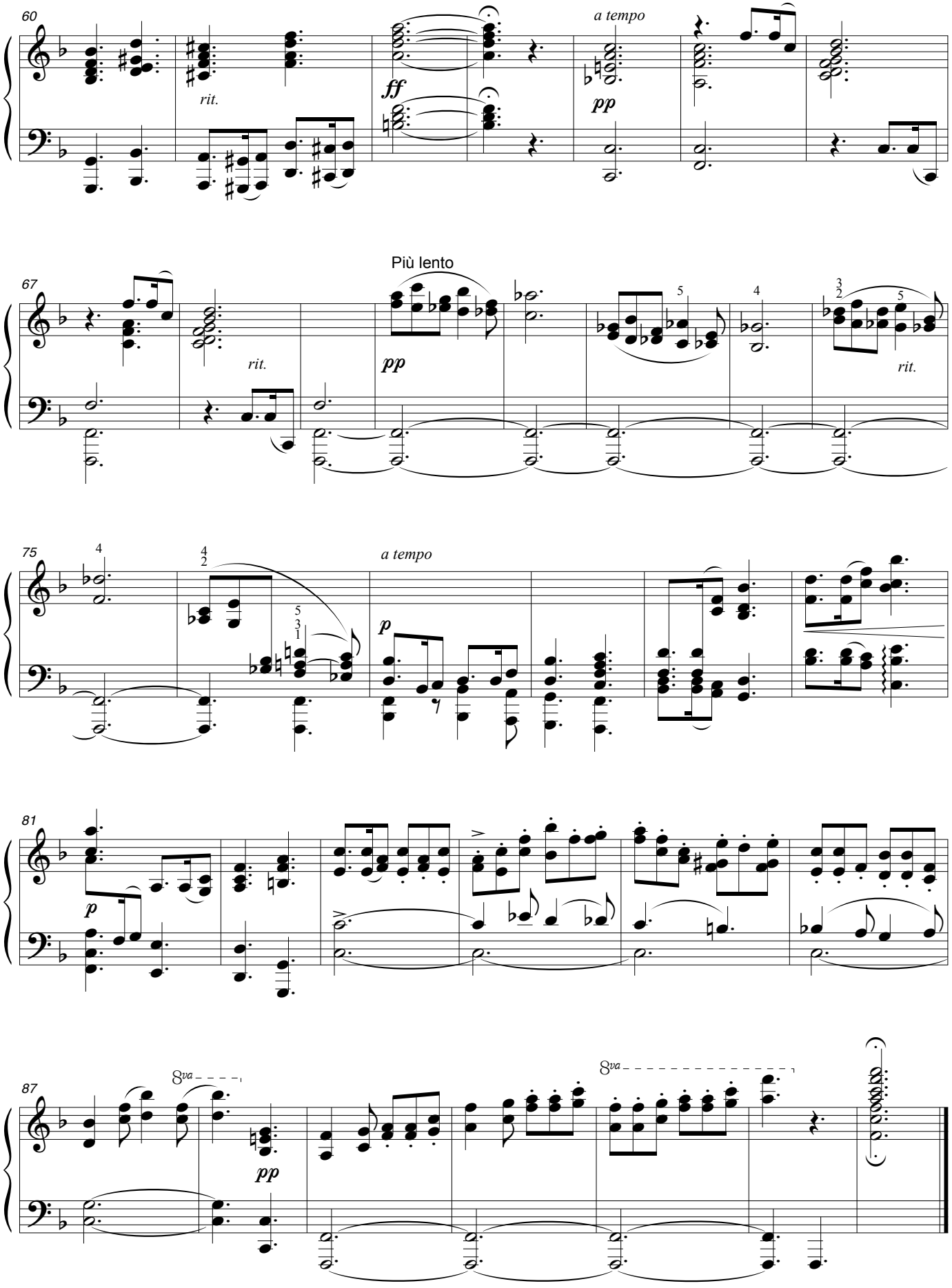
b) El la corchea de la mano derecha, sin becuadro en el original

Paysage
(Op. 27)

Andrés Gaos (1874-1959)
Ed. Joám Trillo



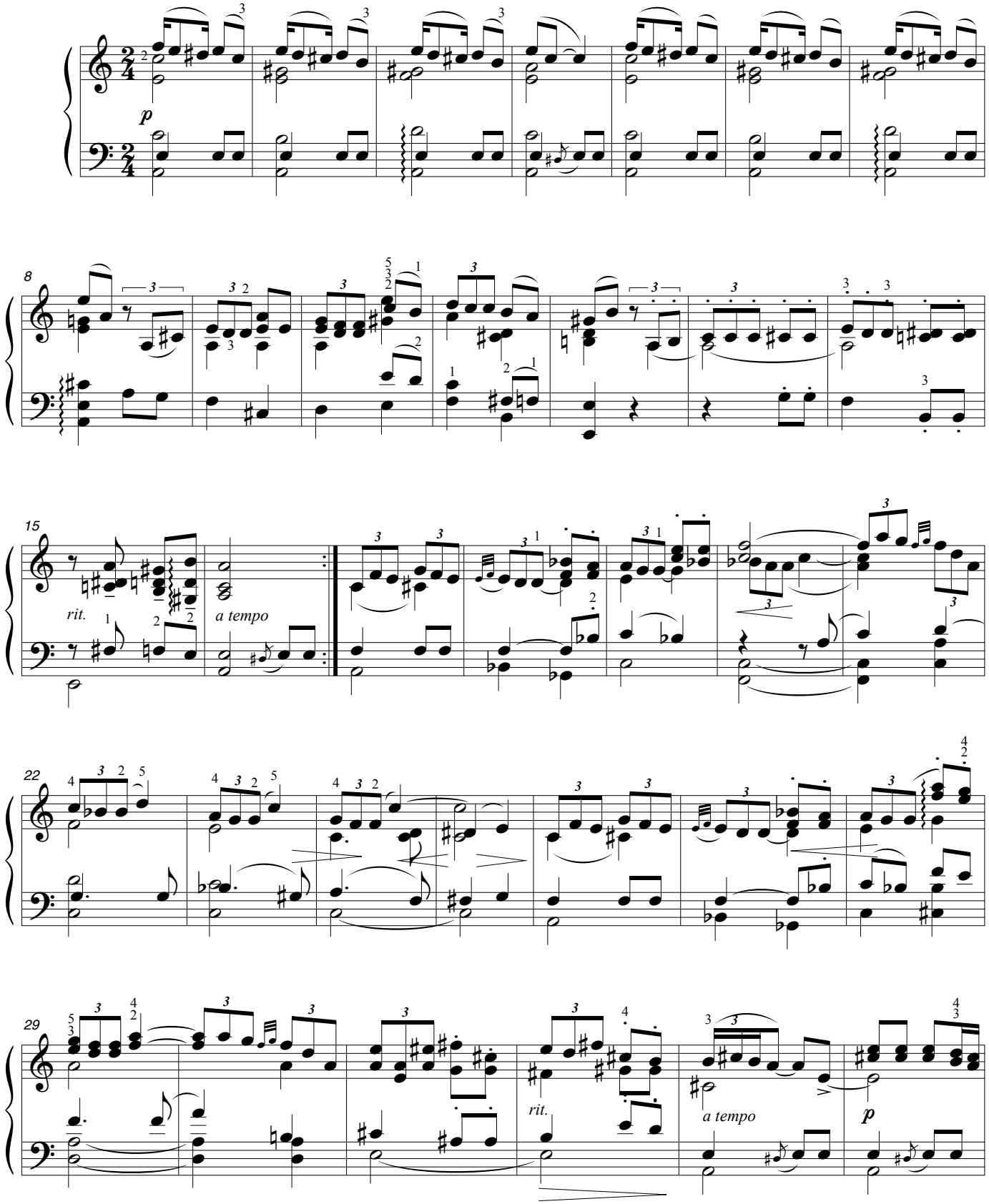

m. s.
27
34
8va
41
poco rit.
a tempo
48
pp
54
cresc.
ff

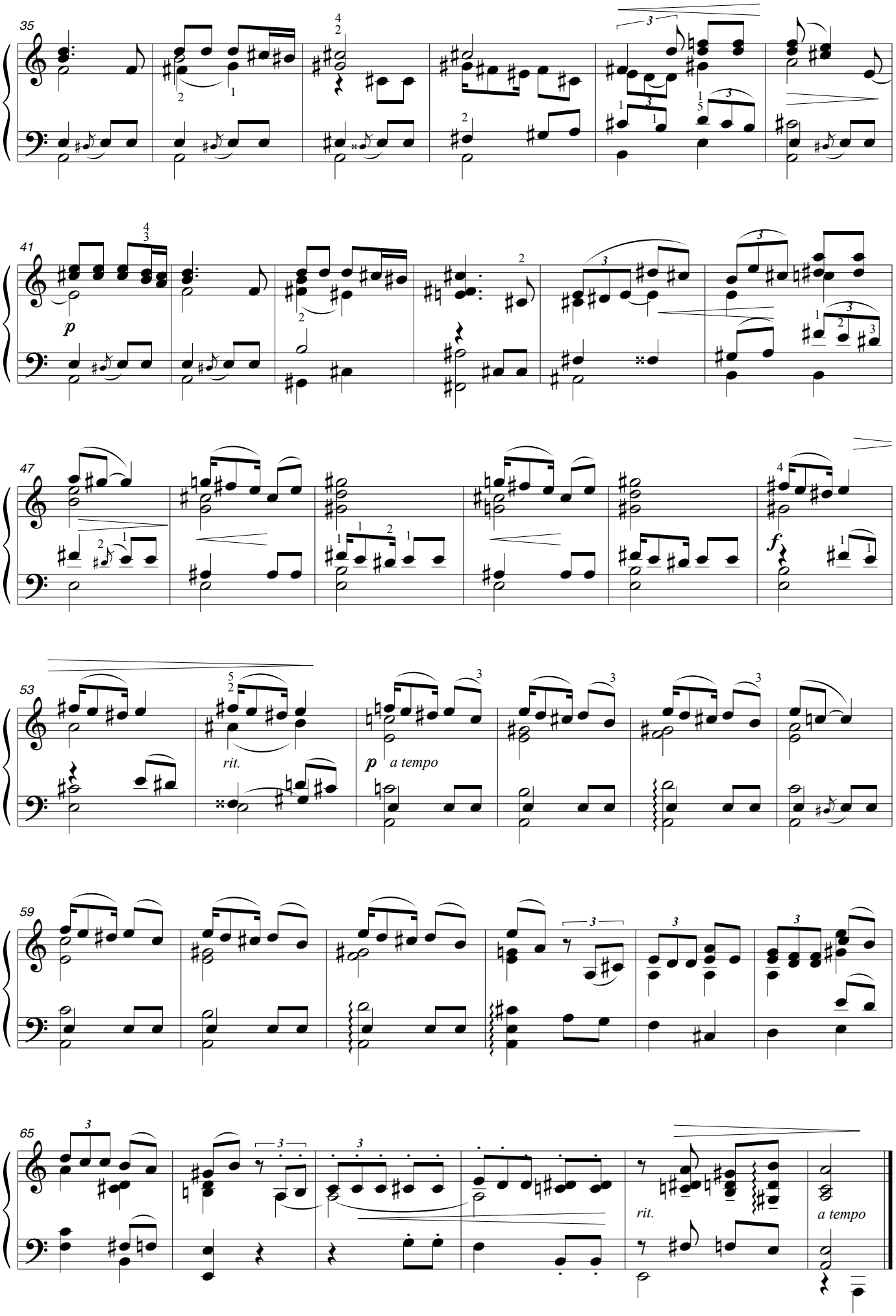

60
rit.
ff
a tempo
pp
67
Più lento
rit.
pp
rit.
75
a tempo
p
81
p
87
8va
pp
8va

Tango

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

Andrés Gaos (1874-1959)
Ed. Joám Trillo

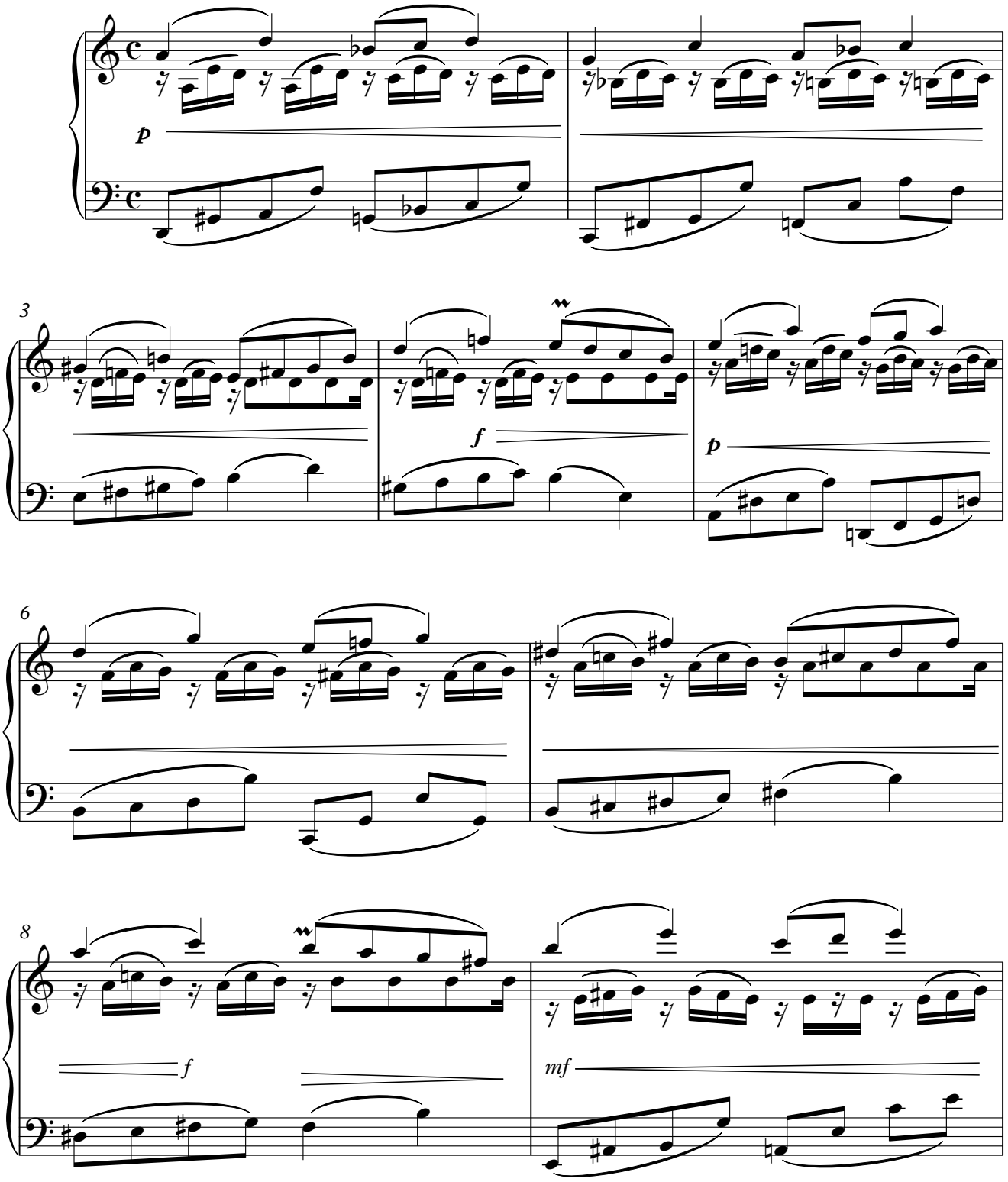


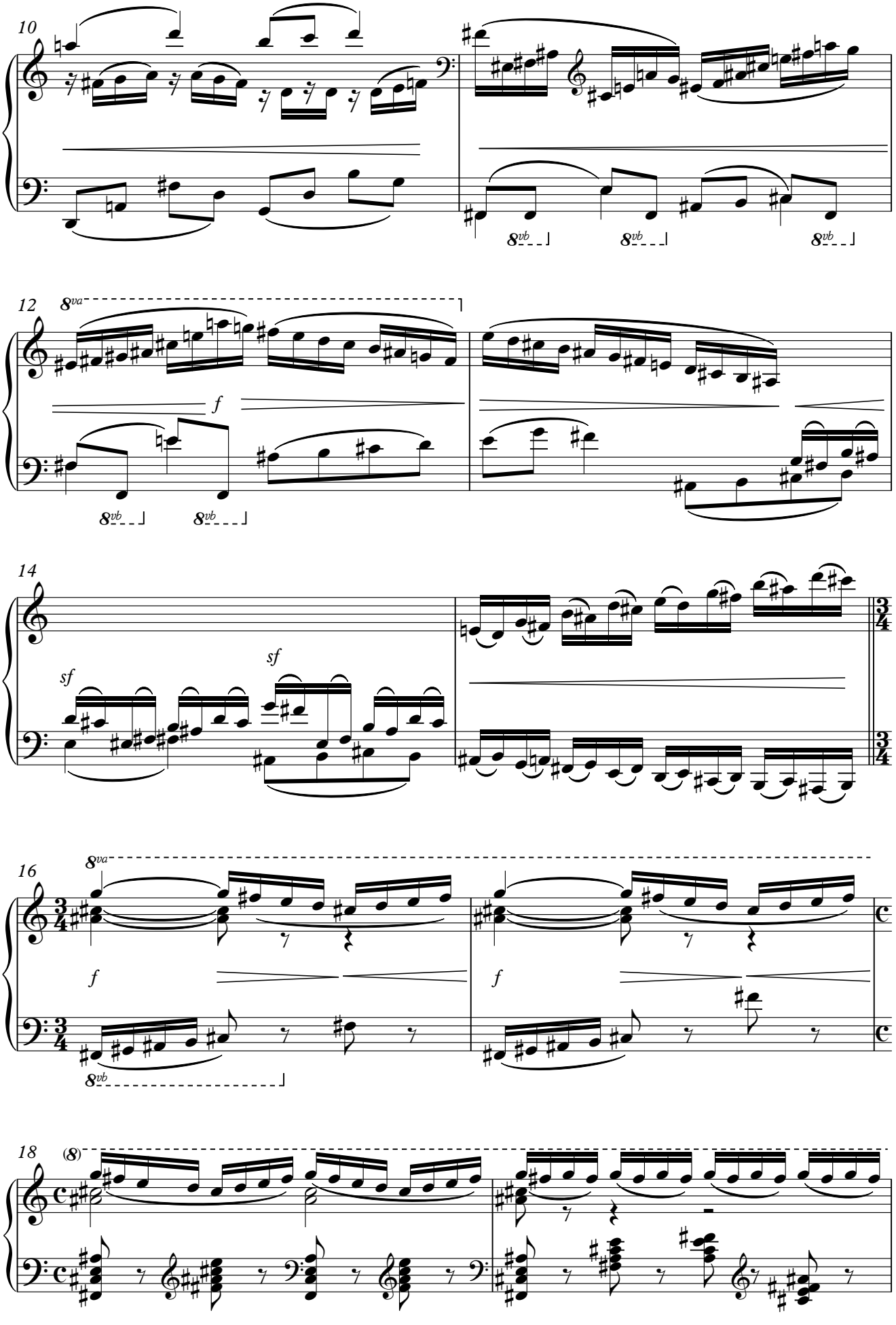

35
41
p
47
f
53
rit.
p
a tempo
59
65
rit.
a tempo

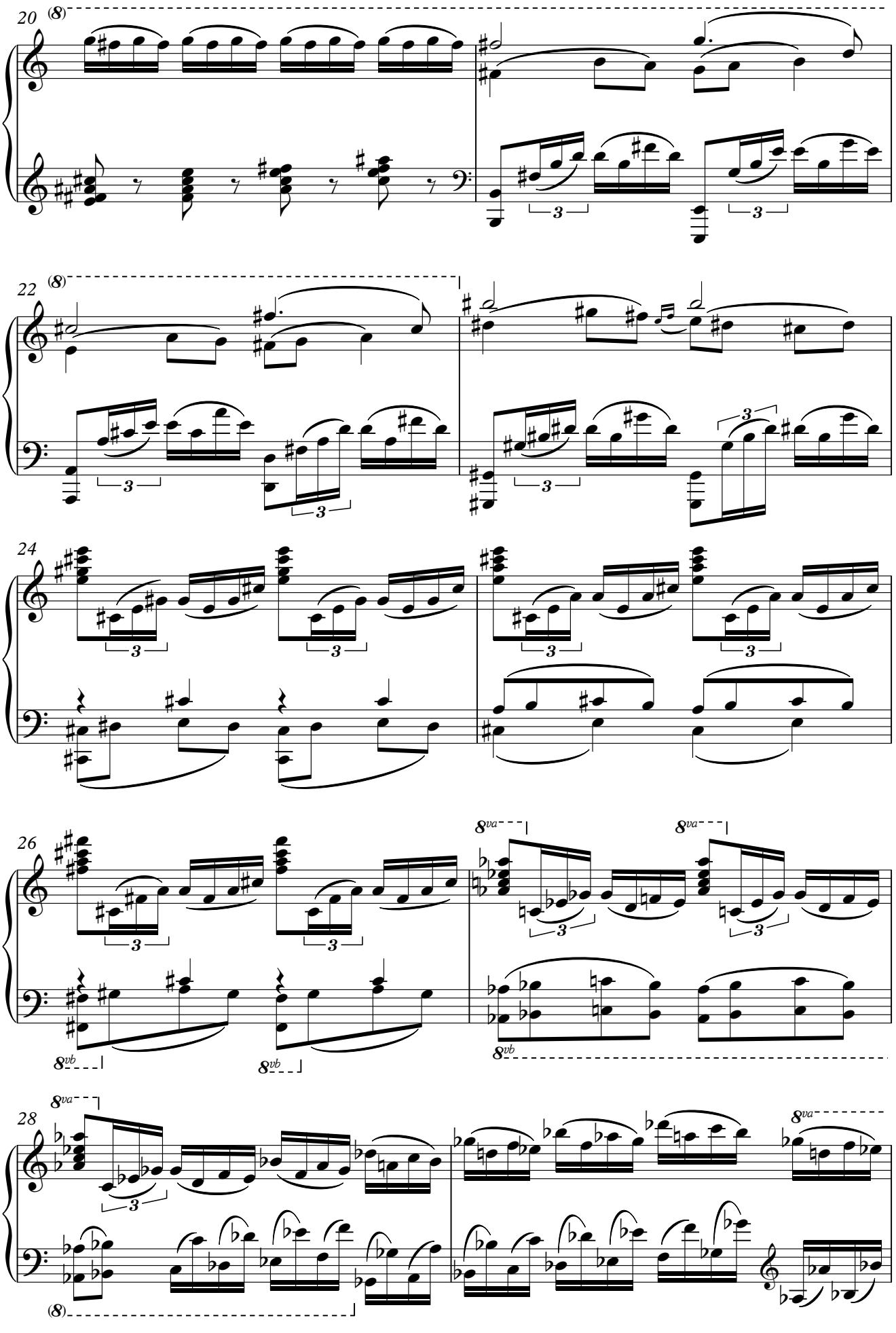
Preludio en Re menor

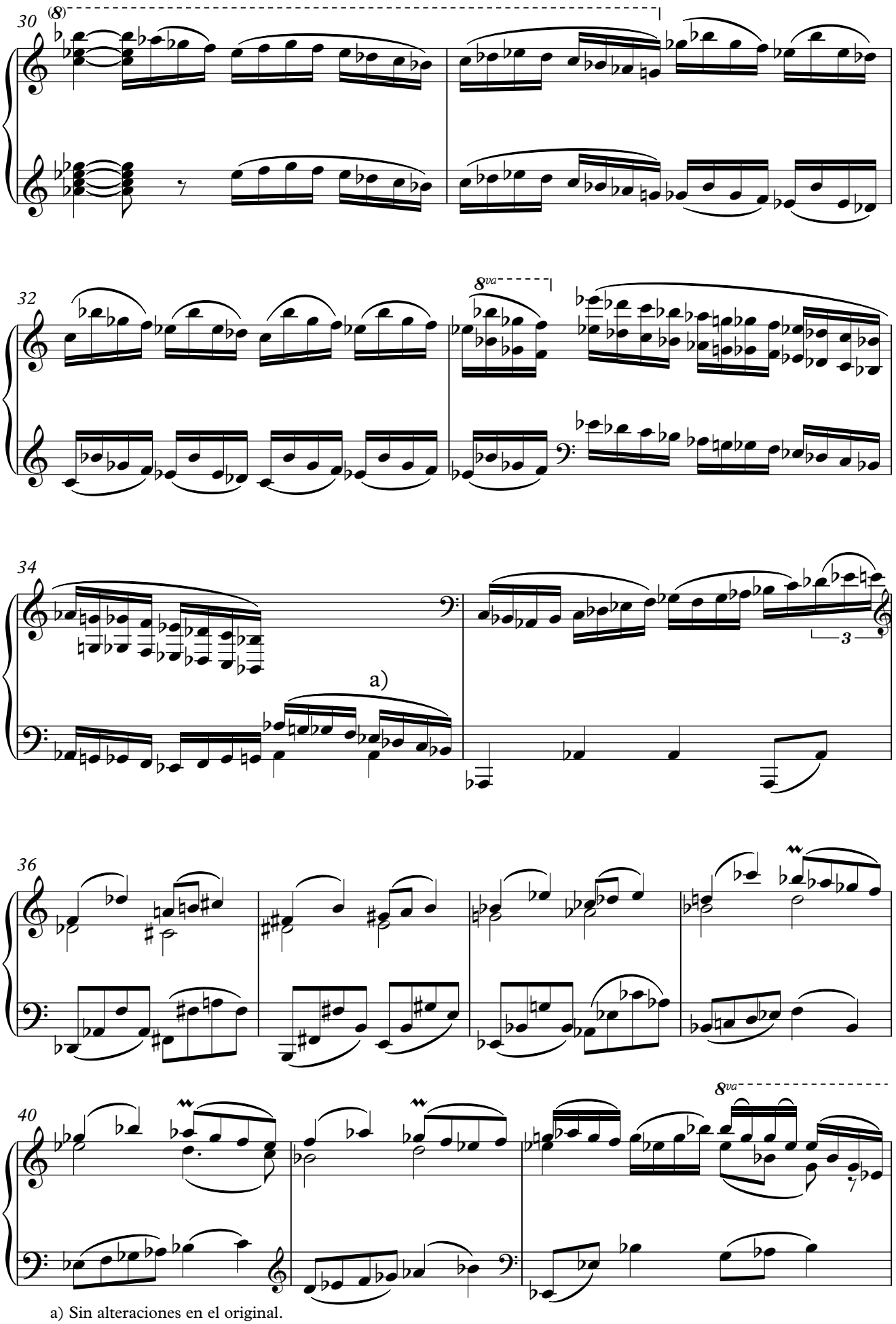
Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973)
Ed. Nelly Iglesias Ríos

Andante

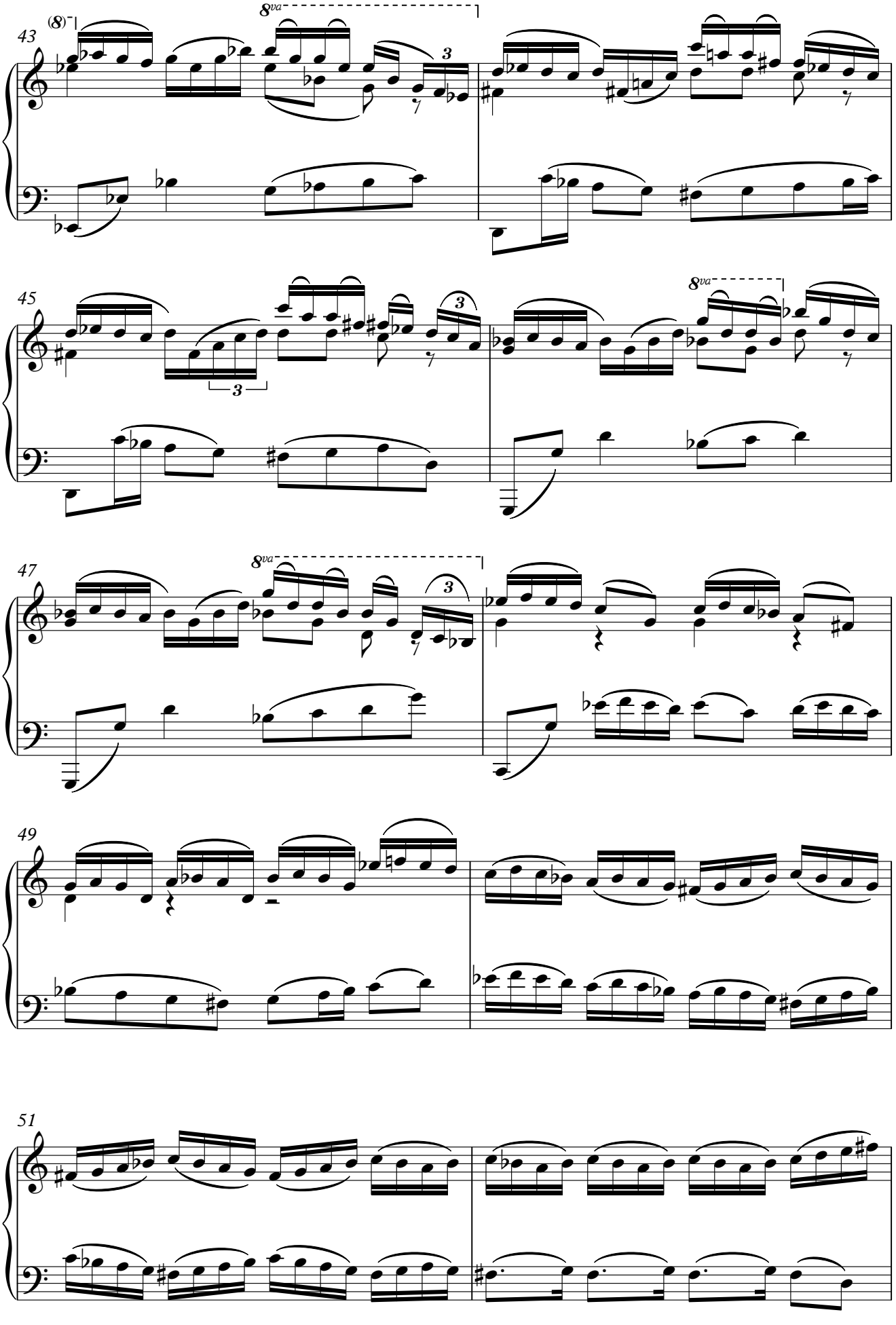


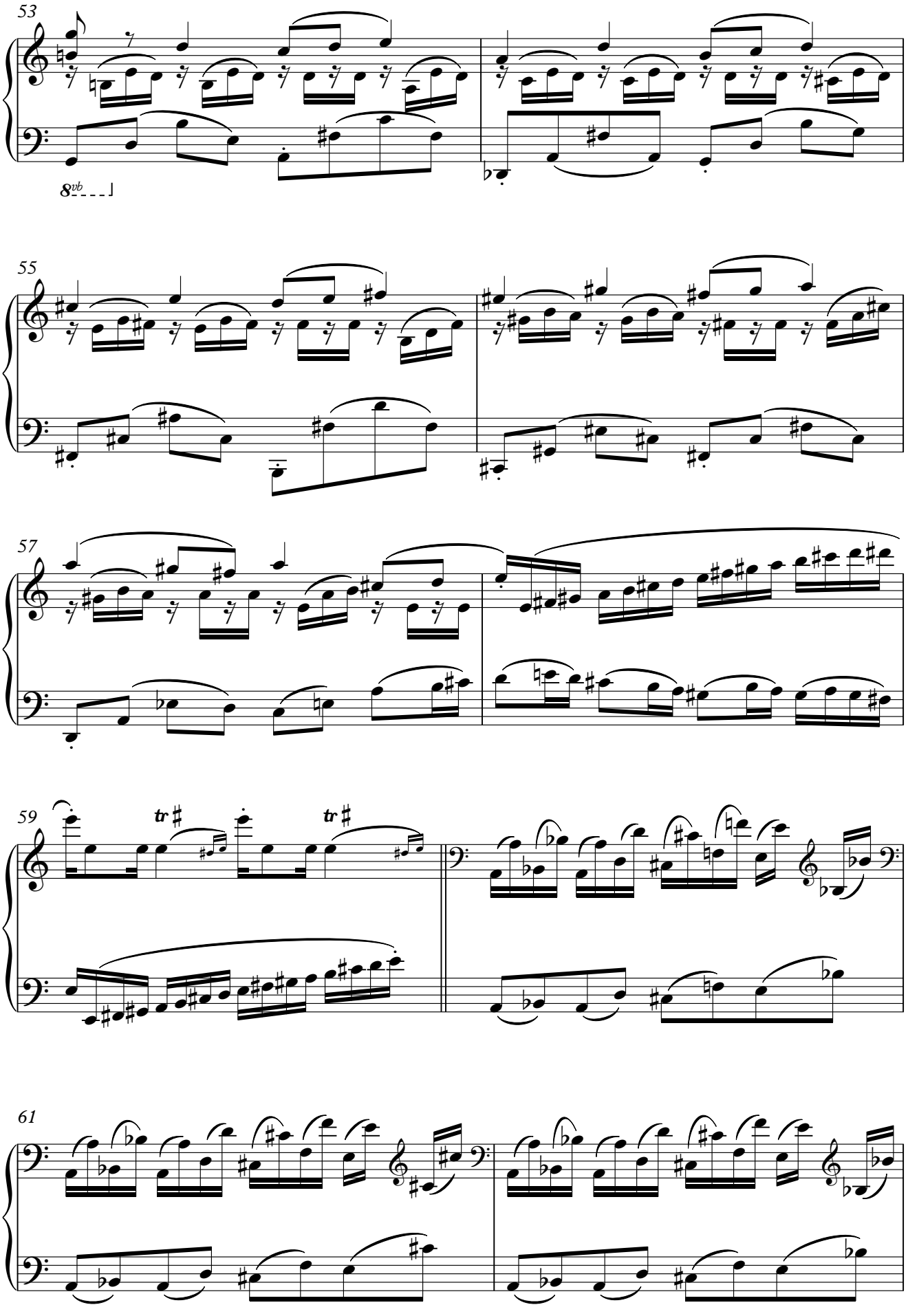

10
8va
8vb
8vb
8vb
12
8va
f
8vb
8vb
14
sf
sf
16
8va
f
f
8vb
18
(8)

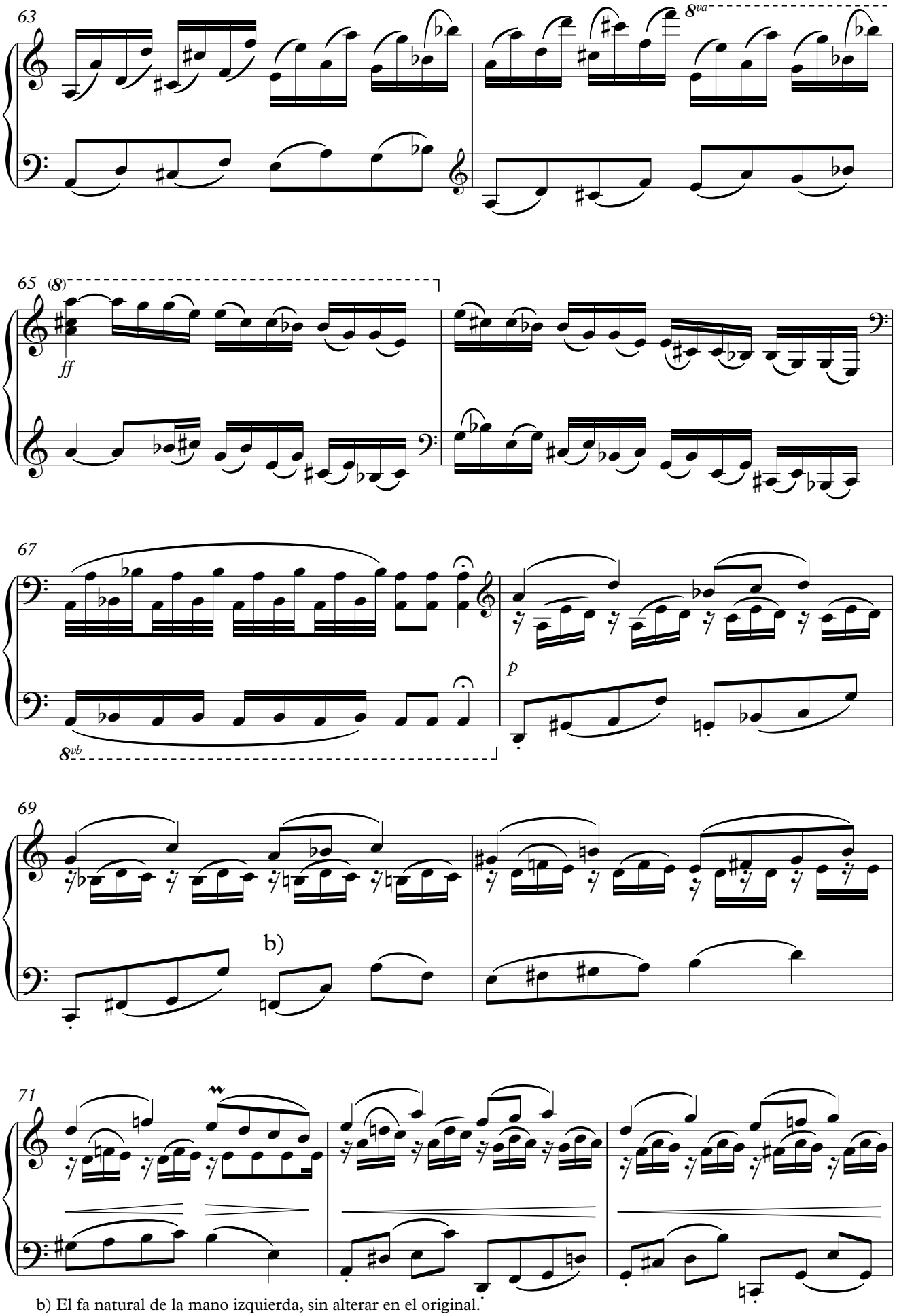

20
(8)
22
(8)
24
26
8va
8va
8vb
8vb
28
8va
8va
(8)



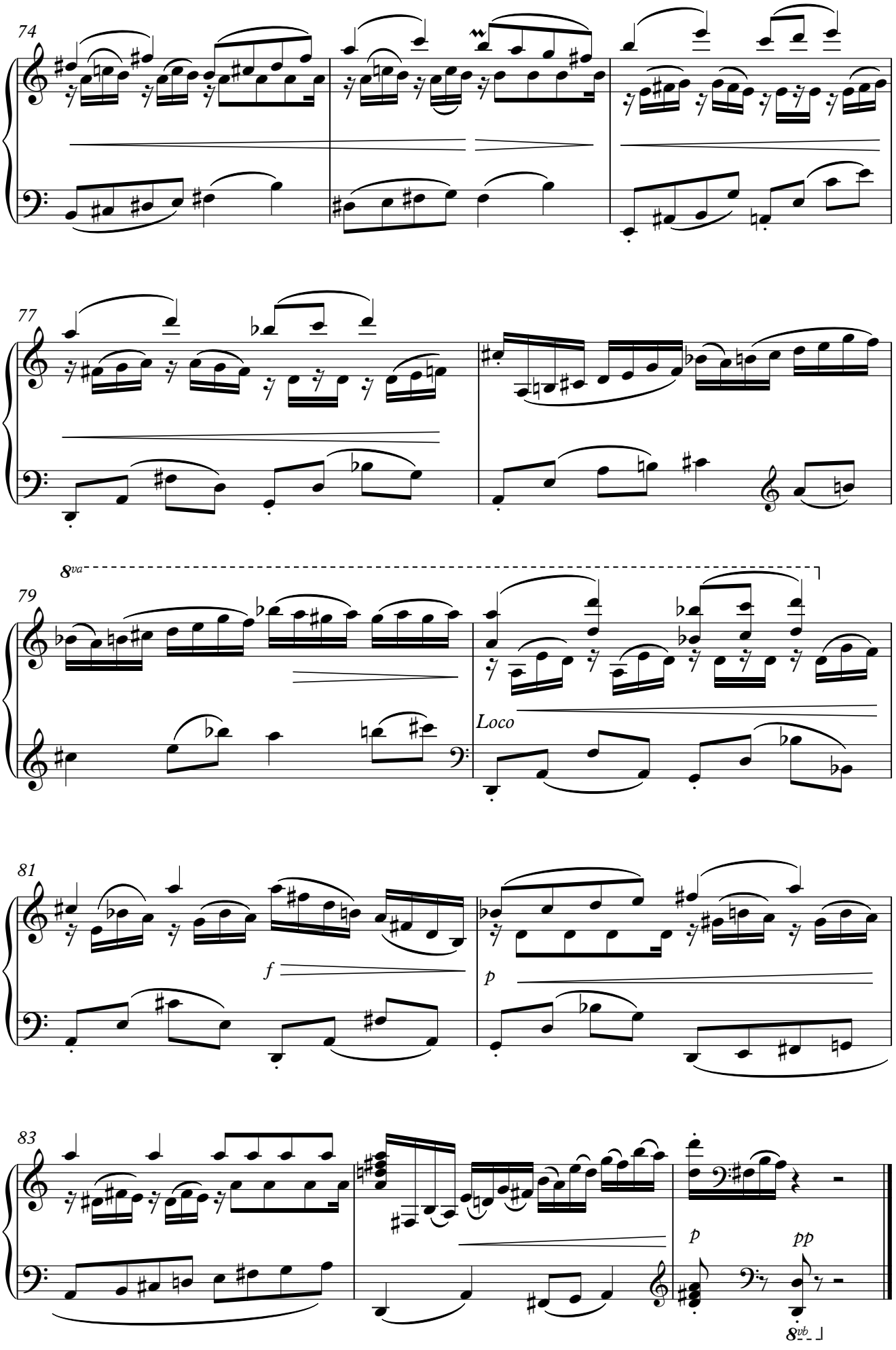
a) Sin alteraciones en el original.


43
(8)
8va
3
45
3
8va
47
8va
3
49
51


53
8vb
55
57
59
tr
tr
61



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


74
77
8va
79
Loco
81
f
p
83
p
pp
8vb

Epitalamio

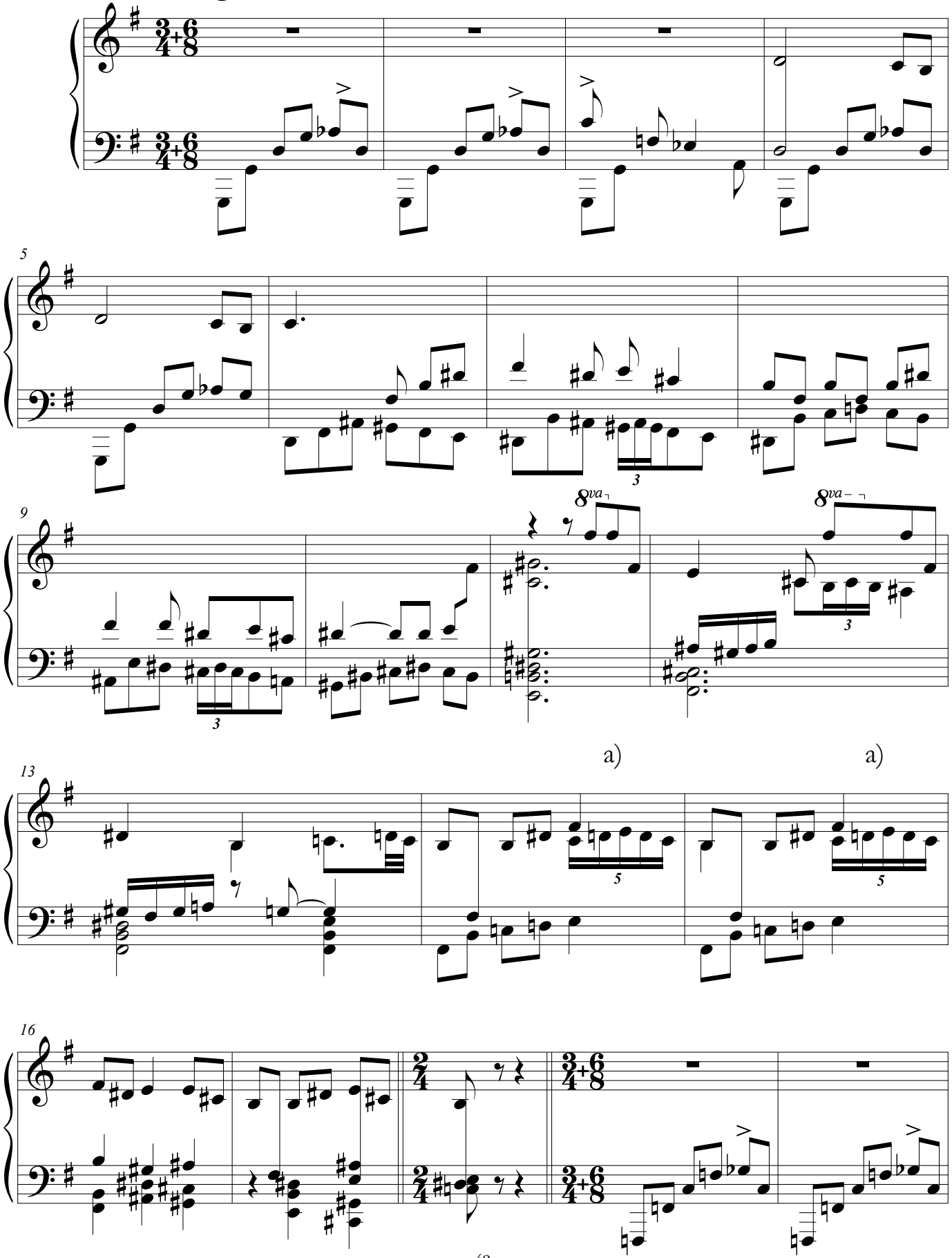
México, febrero 1939

Jesús Bal y Gay (1905-1993)

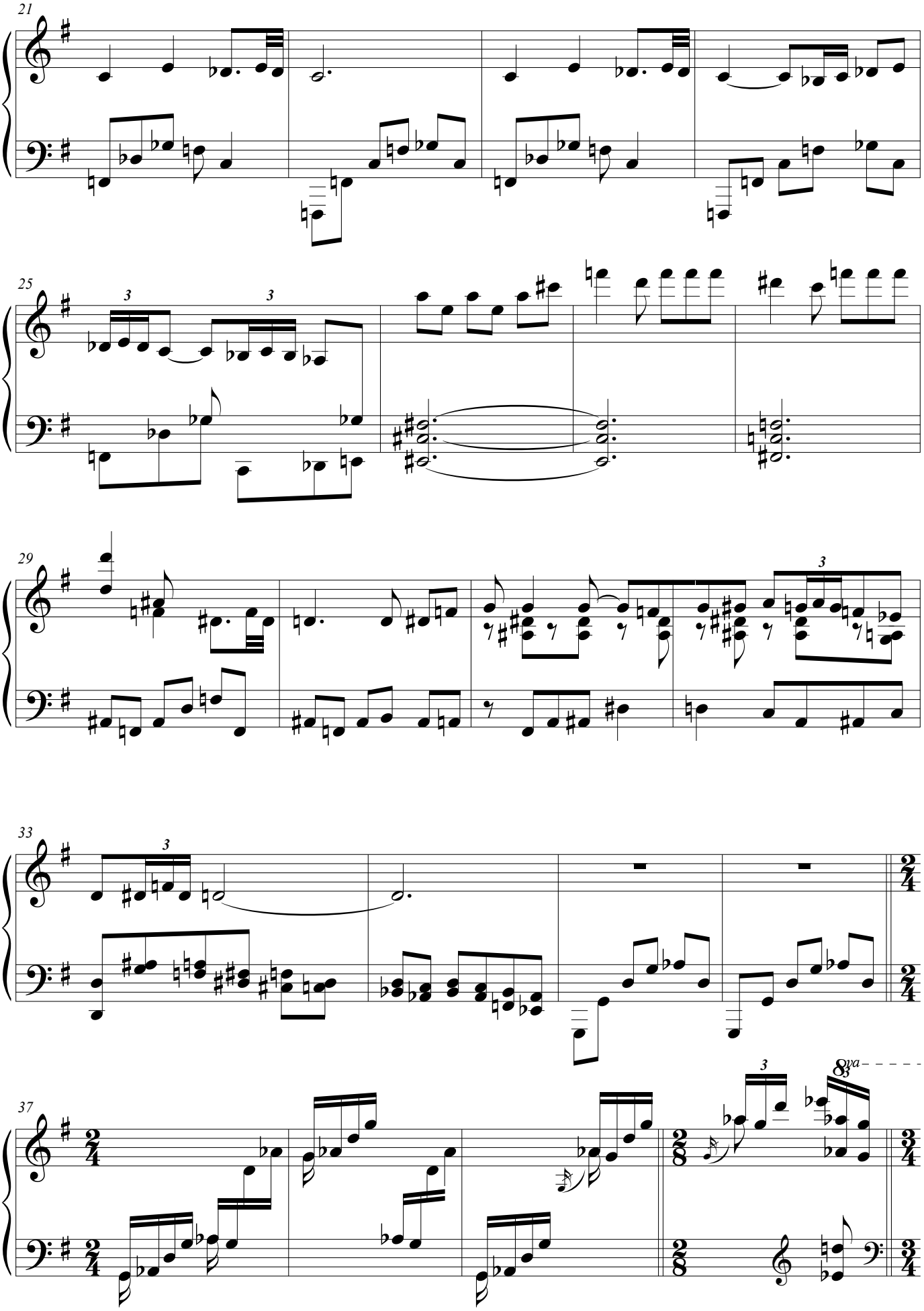
Ed. Montserrat Capelán

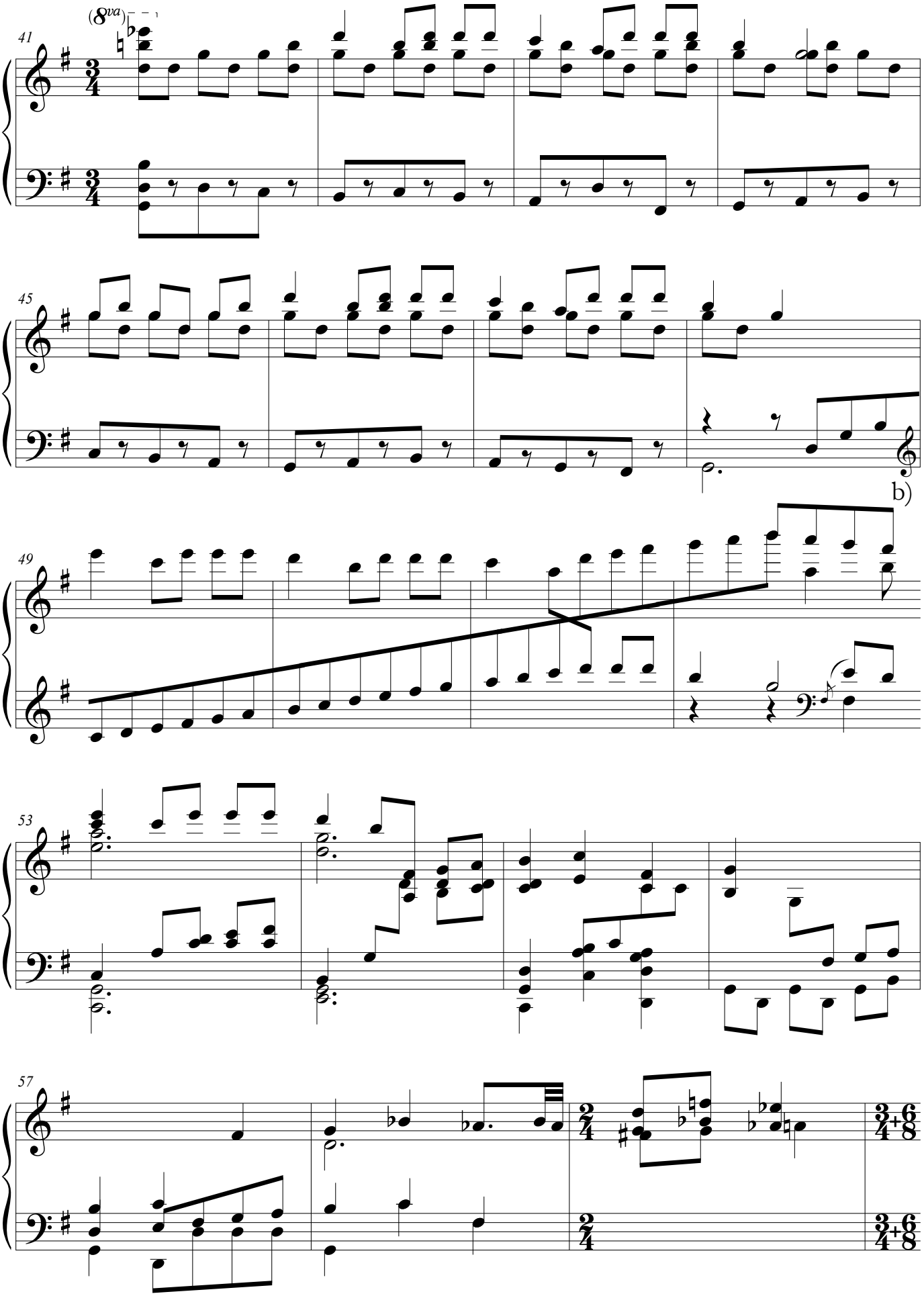
A Consuelo y José Moreno Villa

Allegretto

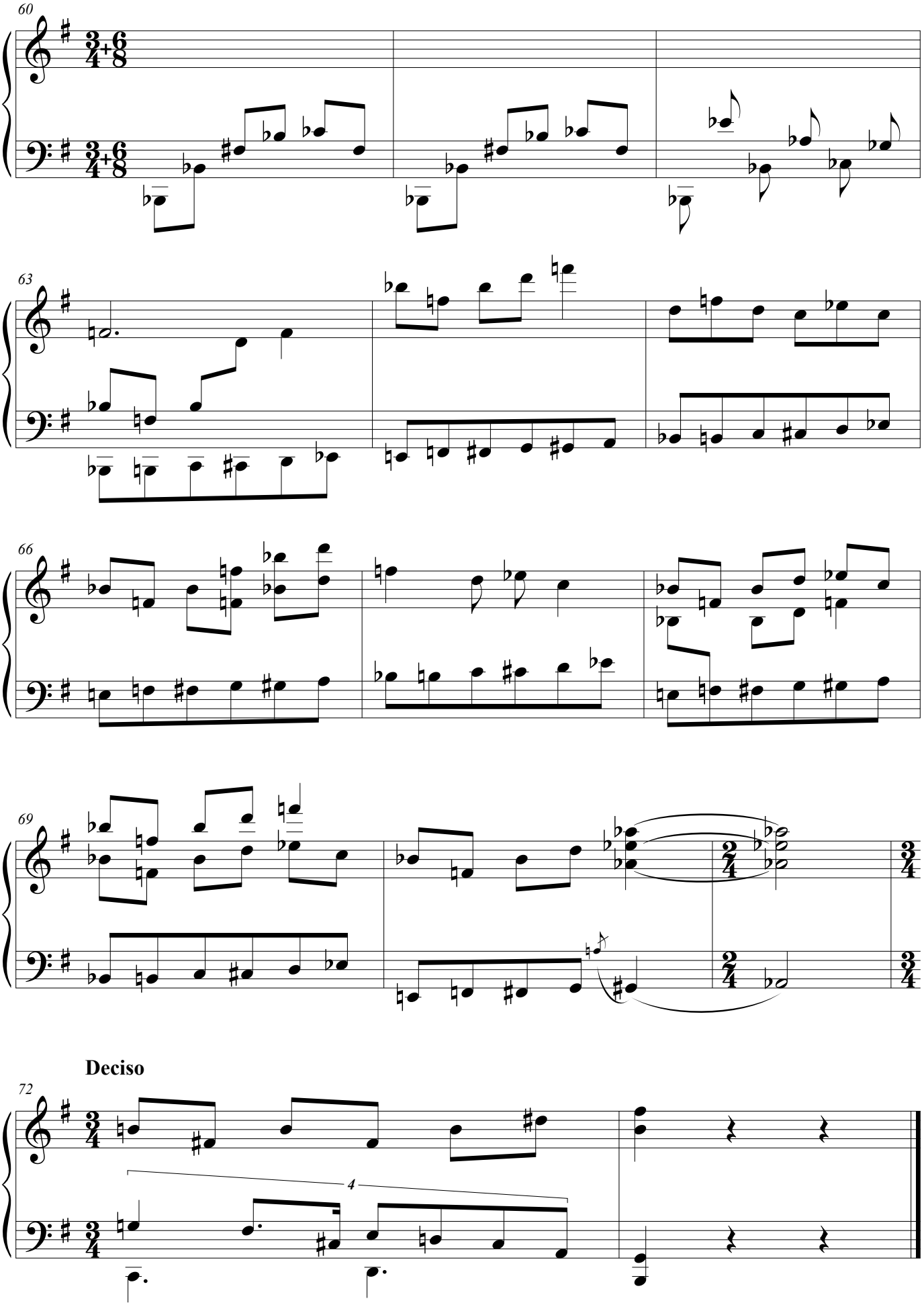


a) Mano derecha, el re del quintillo, sin becuadro en el original


21
25
29
33
37
8va



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


60
63
66
69
Deciso
72
4

ÍNDICE

V Introducción
XI Introducción

PARTITURAS

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