

OBRAS PARA PIANO DE COMPOSITORES GALEGOS

MONTSERRAT CAPELÁN (Coord.)



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



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

Imprime
CAMPUS N A 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 calidad 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 neurálgico 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 escutar 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 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





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, áinda 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 inauguraría 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 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.



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 más 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 novedades chegaban tarde— un bo xeito de ter acceso a determinado tipo de repertorio. As más 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 seguirán as *Melodías gallegas* de Juan Montes, as *Serie 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 más habitual era a de contradanza-valse-polca-mazurca e, en Hispanoamérica, 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 algúns 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, consúltense 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 más 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 vanguardas 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 coiddosa 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 sonos da memoria. Documentación musical en Galicia: metodologías 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, Universidad 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	FONTE
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 inspiración</i> Fantasía	Manuscrito	Arquivo particular de Xulio Mosquera
Primitivo Sánchez Quílez	<i>Campeonato español</i> Galop ciclista de concerto	Edición: El deporte velocípedico, <i>Revista semanal 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 Estudiantes, 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 públí-

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 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





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 inauguraría 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 profesionales –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), 27/1/1904.





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 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 muñeira 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 consultese Touriñán, 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 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 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 prolífica 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 concerto	Edición: El deporte velocípedico, 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: metodologías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, pp. 453-476.

LÓPEZ-SUEVOS, Beatriz y MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Mª Rosario (2013): "Eugenio 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**

• • •

P A R T I T U R A S



Bagatela N^o2

Coruña, 26 de junio de 1889

Marcial de Torres Adalid (1816-1890)

Ed. Laura Touriñán Morandeira

Vivace

The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (treble clef) starts with a dynamic *p*. Staff 2 (bass clef) begins with a dynamic *mf*. Staff 3 (treble clef) starts with a dynamic *p*. Staff 4 (bass clef) starts with a dynamic *f*. Staff 5 (treble clef) starts with a dynamic *p*. The score includes various dynamics, articulations like *Ped.*, *ff*, and *ff*, and performance instructions like *8va----- loco* and *a)*.

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

Bagatela N°2

21

ff

Ped.

25

f

pp

30

crec. e accelerando

ff

ff marcato

35

p

g:

40

pp

g:

Bagatela N°2

The musical score consists of four staves of music:

- Staff 1 (Top):** Treble clef, two flats. Measure 45 starts with a rest followed by a bass note. Measure 46 shows a treble clef, a sharp sign, and a dotted half note. Measures 47-48 show a treble clef, a sharp sign, and eighth-note patterns. Measure 49 shows a dynamic *pp*. Measures 50-51 show a treble clef, a sharp sign, and eighth-note patterns.
- Staff 2 (Second from Top):** Bass clef, two flats. Measures 45-49 show sustained notes. Measures 50-51 show a dynamic *pp*.
- Staff 3 (Third from Top):** Treble clef, two flats. Measures 45-49 show sustained notes. Measures 50-51 show a dynamic *pp*.
- Staff 4 (Bottom):** Bass clef, two flats. Measures 45-49 show sustained notes. Measures 50-51 show a dynamic *pp*.

Annotations:

- b)** Above Staff 1, indicating a specific chord.
- c)** Above Staff 3, indicating a specific hand movement.
- 8va** (Octave up) above Staff 1, measure 59.
- crec. e ff** (Crescendo and fortissimo) above Staff 1, measure 59.
- (8va)** (Octave up) above Staff 1, measure 63.

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

loco

Musical score page 1. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, B-flat key signature, and common time. The bottom staff is in bass clef, B-flat key signature, and common time. Measure 67 starts with a forte dynamic. Measures 68-70 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 71 begins with a piano dynamic.

Musical score page 2. The top staff continues in treble clef and B-flat key signature. The bottom staff changes to treble clef and B-flat key signature. Measure 71 continues with a piano dynamic. Measures 72-74 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score page 3. The top staff starts with a forte dynamic (ff). Measures 75-77 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic changes to piano (pp) at the end of measure 77. The bottom staff changes to bass clef and B-flat key signature.

Bis.

Musical score page 4. The top staff starts with a forte dynamic (ff). Measures 79-81 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic changes to piano (pp) at the end of measure 81. The bottom staff changes to bass clef and B-flat key signature. Measure 82 starts with a forte dynamic (ff). Measures 83-85 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic changes to piano (pp) at the end of measure 85. The bottom staff changes to bass clef and B-flat key signature.

Musical score page 5. The top staff starts with a forte dynamic (ff). Measures 86-88 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic changes to piano (pp) at the end of measure 88. The bottom staff changes to bass clef and B-flat key signature.

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

Musical score for piano, measures 11-12. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, B-flat major (two flats), and 2/4 time. It starts with a forte dynamic (f) and features eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef, B-flat major (two flats), and 2/4 time. It features sustained notes and eighth-note chords. Measure 11 ends with a fermata over the bass note. Measure 12 begins with a dynamic marking 'mf'.

Musical score for piano, page 6, measures 6-7. The score consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. Measure 6 starts with a sixteenth-note pattern in the treble staff, followed by eighth-note pairs. The bass staff has sustained notes. Measure 7 begins with a sixteenth-note pattern in the treble staff, followed by eighth-note pairs. The bass staff has sustained notes. Measure 7 concludes with a fermata over the bass note.

Musical score for piano, page 10, measures 11-12. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, B-flat key signature, and 2/4 time. The bottom staff is in bass clef, B-flat key signature, and 2/4 time. Measure 11 starts with a dynamic of *mf*. The right hand plays a sixteenth-note pattern with grace notes, while the left hand provides harmonic support. Measure 12 begins with a dynamic of *f*. The right hand continues the sixteenth-note pattern, and the left hand provides harmonic support. The score concludes with a dynamic of *dim.*

Musical score for piano, page 16, measures 16-17. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 16 starts with a forte dynamic (f) in the bass, followed by eighth-note chords in the treble. Measure 17 begins with a piano dynamic (dim.) in the bass, followed by eighth-note chords in the treble. The score concludes with a repeat sign and the instruction "1." followed by a forte dynamic (f).

Ninetta

22

2.

p

27

cresc.

f

p

33

cresc.

f

mf

D.C. al

39

44

1.

f

mf

2.

f

Ninetta

49

dim.

f

54

dim.

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

Vivace Agitato $\text{d} = 126$

The sheet music consists of four staves of musical notation for piano, arranged in two systems. The first system starts at measure 1 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 12. The notation is in G minor (two flats) and 6/8 time. Measure 1 begins with a dynamic *p*. Measures 2 through 7 show a continuous pattern of eighth-note chords in the right hand and sixteenth-note patterns in the left hand. Measure 8 includes dynamics *Cresc.*, *poco a poco*, and *b*. Measures 9 through 12 show a continuation of the pattern, with measure 12 concluding with a dynamic *Crescen-do*.

Impromptu

Musical score for piano, featuring five staves of music. The score consists of two systems of measures, each starting with a dynamic instruction.

Measures 16-19: The first system starts with **f** (fortissimo). The second measure begins with **p** (pianissimo).

Measure 24: The dynamic **Cres-cen-do** is indicated. The measure ends with **f** (fortissimo) and a bracket labeled **a)**.

Measures 28-31: The first measure begins with **f** (fortissimo). The second measure begins with **b** (bass dynamic). The third measure begins with **f** (fortissimo). The fourth measure begins with **b** (bass dynamic).

Measure 32: The dynamic **Dim-smorz-** (diminuendo) is indicated.

a) Ausencia de silencio en el original

Impromptu

Musical score for piano, five staves of music with various dynamics and performance instructions:

- Staff 1 (Treble): Measure 36, *a tempo*; Measure 37, *con anima*; Measure 38, *sforzando* (sf); Measure 39, *sforzando* (sf).
- Staff 2 (Bass): Measure 36, eighth-note patterns; Measure 37, eighth-note patterns; Measure 38, eighth-note patterns; Measure 39, eighth-note patterns.
- Staff 3 (Treble): Measure 40, *sforzando* (sf); Measure 41, *f*; Measure 42, *dim.* (diminuendo).
- Staff 4 (Bass): Measure 40, eighth-note patterns; Measure 41, eighth-note patterns; Measure 42, eighth-note patterns.
- Staff 5 (Treble): Measure 43, *in tempo*; Measure 44, *sforzando* (sf); Measure 45, *sforzando* (sf).
- Staff 6 (Bass): Measure 43, eighth-note patterns; Measure 44, eighth-note patterns; Measure 45, eighth-note patterns.
- Staff 7 (Treble): Measure 46, *sforzando* (sf); Measure 47, *Crescendo f* (crescendo to forte); Measure 48, *sforzando* (sf).
- Staff 8 (Bass): Measure 46, eighth-note patterns; Measure 47, eighth-note patterns; Measure 48, eighth-note patterns.
- Staff 9 (Treble): Measure 49, *sforzando* (sf); Measure 50, *p* (pianissimo) *con eleganza*; Measure 51, *b)*; Measure 52, *b)*.
- Staff 10 (Bass): Measure 49, eighth-note patterns; Measure 50, eighth-note patterns; Measure 51, eighth-note patterns; Measure 52, eighth-note patterns.

b) Ausencia de silencio en el original

Impromptu

A musical score for piano, featuring five staves of music. The score consists of two systems of measures, each starting with a treble clef and a bass clef, and a key signature of one flat. Measure 56 begins with eighth-note patterns in the right hand and sixteenth-note patterns in the left hand. Measure 60 follows, with the instruction "Crescen-do" appearing below the right-hand notes. Measure 64 features dynamic markings "f" (fortissimo) over both hands. Measure 68 is marked "Dim. muy poco". Measure 72 concludes with a dynamic "p" (pianissimo) and the instruction "a tempo". The score is set against a background of large, sweeping black arcs.

Impromptu

76

80

Cresc. ----- poco ----- a ----- poco -----

84

Cres- - cen- - do

88

f f

92

p

Impromptu

Musical score for piano, page 13, showing measures 96 to 112. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature changes throughout the section.

Measure 96: Key signature: B-flat major. Dynamics: *Crescendo*. Measure number: 96.

Measure 100: Key signature: B-flat major. Dynamics: *f*, *sf*, *f*. Measure number: 100.

Measure 104: Key signature: B-flat major. Dynamics: *Dim.*, *Smorz.* Measure number: 104.

Measure 108: Key signature: B-flat major. Dynamics: *Maggiore in tempo*, *piano con anima*, *sf*. Measure number: 108.

Measure 112: Key signature: G major. Dynamics: *sf*, *sf*, *f*, *dim.* Measure number: 112.

c) Nota mi, sin becuadro en el original

Impromptu

116

Smorz.

tempo

120

Cres.

f

125

p

sf

130

135

8va-

Cres.

cen

do

ff

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

The sheet music consists of six staves of musical notation for piano. The key signature is three flats, and the time signature is 3/4 throughout. The first staff begins with a forte dynamic and a bassoon-like sound (Ped.). The second staff starts with a piano dynamic and includes a melodic line. The third staff continues the melodic line. The fourth staff begins with a ritardando (rit.) and includes dynamics for tempo and legato. The fifth staff concludes with a dynamic marking. The sixth staff ends with a repeat sign.

1
molto legato

2
Ped.

3
*
p con espressione

4
9
espressivo

5
rit.
a tempo
legatissimo
Ped.

6
17

Un momento de inspiración

The sheet music consists of six staves of musical notation for piano, arranged in two systems. The first system starts at measure 22 and ends at measure 32. The second system starts at measure 38 and ends at measure 49. The notation includes treble and bass staves, with various dynamics like *più leggero*, *p*, and *tr.* (trill). The music features eighth-note patterns, sixteenth-note patterns, and sustained notes. Measure 22 has a key signature of four flats. Measures 27 through 32 show a transition with dynamic changes and trills. Measures 38 through 49 continue the pattern with sustained notes and sixteenth-note figures. Measure 49 concludes with a dynamic *p*.

Un momento de inspiración

Musical score for piano, featuring six staves of music. The score includes dynamic markings such as *8va*, *p*, *tr*, *ff*, *p*, *espressivo*, and *f*. Performance instructions like *><* and *—* are also present.

55 *8va* *p* *tr* *p*

60 *ff*

64

68 *p*

72 *espressivo* *f*

77

Un momento de inspiración

Musical score for piano, featuring six staves of music with various dynamics and performance instructions:

- Staff 1 (Measures 83-86): Dynamics **f**, **f**; Performance instruction *leggiero*. The first measure has a dynamic **8va-**.
- Staff 2 (Measure 87): Dynamics **f**, **f**; Performance instruction **(8)**.
- Staff 3 (Measures 91-94): Dynamics **f**, **f**; Performance instruction *espressivo*. The first measure has a dynamic **(8)---**.
- Staff 4 (Measures 96-99): Dynamics **p**, **p**; Performance instruction **ritard.** (Measure 96), *a tempo* (Measure 97).
- Staff 5 (Measures 99-102): Dynamics **p**, **p**.
- Staff 6 (Measures 104-107): Dynamics **p**, **p**; Performance instruction **tr.** (Measure 105).

Un momento de inspiración

Musical score for piano, featuring six staves of music with various dynamics and performance instructions:

- Staff 1 (Measures 110-111): Treble clef, 2/4 time, 3 flats. Dynamics: *8va*, *tr.* Measure 111 ends with a repeat sign.
- Staff 2 (Measures 115-116): Treble clef, 2/4 time, 3 flats. Dynamics: *ff*. Measure 116 ends with a repeat sign.
- Staff 3 (Measures 119-120): Treble clef, 2/4 time, 3 flats. Dynamics: *f*. Measure 120 ends with a repeat sign.
- Staff 4 (Measures 124-125): Treble clef, 2/4 time, 3 flats. Dynamics: *p*. Measure 125 ends with a repeat sign.
- Staff 5 (Measures 128-129): Treble clef, 2/4 time, 3 flats. Dynamics: *f*. Measure 129 ends with a repeat sign.
- Staff 6 (Measures 133-134): Treble clef, 2/4 time, 3 flats. Dynamics: *f*, *più vivo*. Measure 134 ends with a repeat sign.

Performance instructions include *espressivo* above Staff 3 and *tr.* above Staff 1.

Un momento de inspiración

Tempo di polka

138

f

142

f

147

1.

2.

Ped.

*

Ped.

152

*

Ped.

*

Ped.

*

Ped.

*

Ped.

156

f *legato*

ff

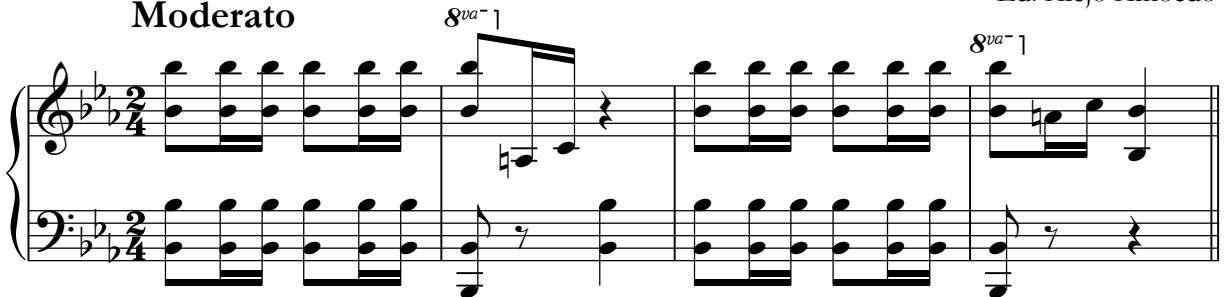
f

Campeonato español

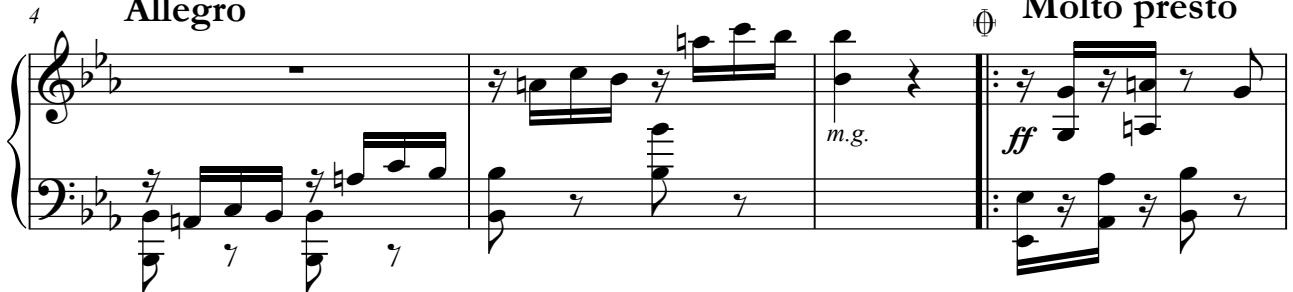
Galop ciclista de concerto
Madrid, marzo 1895

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

Moderato



Allegro



Campeonato español

22

26 *8va* | *tenuto* | *in tempo*

30

35 *8va* | *ff* *martellato*

39 *8va* | 23

42 *8va*

The sheet music consists of six staves of musical notation for piano. The first staff begins at measure 22. The second staff begins at measure 26, with dynamic markings *8va*, *tenuto*, and *in tempo*. The third staff begins at measure 30. The fourth staff begins at measure 35, with dynamic *ff* and *martellato*. The fifth staff begins at measure 39, with dynamic *8va*. The sixth staff begins at measure 42, with dynamic *8va*. Various performance techniques are indicated throughout the piece, such as eighth-note patterns, sixteenth-note patterns, and hammer-on effects.

Campeonato español

48

8va

53

8va

58

63

8va

p

cresc.

8va

68

f

m.g.

p

This image shows six staves of musical notation for piano, likely from a competition piece. The music is in common time and uses a treble clef for the top staff and a bass clef for the bottom staff. The key signature changes frequently, indicated by various sharps and flats. The notation includes many eighth and sixteenth note patterns, some with grace notes. Performance instructions such as dynamic markings (*p*, *f*, *cresc.*, *m.g.*) and fingerings are included. Measure numbers 48, 53, 58, 63, and 68 are visible above the staves. Articulation marks like *8va* (octave up) and *8vb* (octave down) are also present.

Campeonato español

77 (8) cresc.

80 (8) *ff* *8va*

83 *8va*

86 *martellato* *tenuto* *in tempo*

89

92 D.C. a la \oplus
hasta el Fin

This block contains six staves of piano sheet music. The first staff starts at measure 77 with a dynamic of (8) and a crescendo. The second staff begins at measure 80 with a dynamic of ff and an 8va instruction. The third staff starts at measure 83 with an 8va instruction. The fourth staff begins at measure 86 with a dynamic of martellato, tenuto, and in tempo. The fifth staff starts at measure 89. The sixth staff begins at measure 92 with a dynamic of D.C. a la \oplus hasta el Fin.

Seis doble

Mazurca

Francisco Baldomir (1861-?)

Ed. Montserrat Capelán

Maestoso

Introducción

4

9

14

Seis doble

Musical score for piano, featuring five staves of music. The score includes dynamic markings such as *cresc*, *ff*, and *p*. Measure 18 starts with eighth-note pairs in the treble clef staff. Measure 23 features a melodic line in the treble clef staff with harmonic support in the bass clef staff. Measures 26 and 30 show complex harmonic progressions with frequent changes in key signature. Measures 34 and 35 continue the harmonic exploration with dense chords and rhythmic patterns.

18

cresc

23

1.

2.

26

ff

30

p

34

ff

Seis doble

The sheet music consists of five staves of musical notation for piano, arranged vertically. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two sharps (F major). Measure 38 starts with a dynamic of *pp*. Measures 43 and 48 begin with *ff* and *pp* dynamics respectively. Measure 53 features a dynamic of *p*. Measure 57 concludes with a dynamic of *d.* The music includes various note heads, stems, and bar lines, with some notes having horizontal dashes or dots indicating specific performance techniques.

Seis doble

Trío

61

62

67

73

78

82

a) Mano izquierda, negra sin puntillo en el original

Seis doble

Musical score for piano, Seis doble section. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef and has a key signature of one sharp. Measure 87 starts with a eighth-note followed by a sixteenth-note pattern. Measure 88 continues with eighth-note patterns. Measure 89 shows a transition with eighth-note patterns and a bass line. Measure 90 concludes the section.

Musical score for piano, Seis doble section. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef and has a key signature of one sharp. Measures 91-94 feature eighth-note patterns. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). Measure 94 ends with a melodic line in the bass staff.

Musical score for piano, Seis doble section. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef and has a key signature of one sharp. Measures 96-99 show eighth-note patterns. Measure 99 ends with a melodic line in the bass staff.

Musical score for piano, Seis doble section. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef and has a key signature of one sharp. Measures 101-104 feature eighth-note patterns. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Musical score for piano, D.C. a la Mazurca section. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef and has a key signature of one sharp. Measures 106-110 show eighth-note patterns. Measure 110 ends with a dynamic *f* (forte).

D.C. a la Mazurca

Romance

A Coruña, mayo 1891

José Baldomir (1865-1947)

Ed. Montserrat Capelán

Andante

The musical score consists of four staves of music:

- Staff 1 (Treble and Bass Guitars):** Starts with a dynamic of *p*. The bass guitar part features sustained notes and rhythmic patterns.
- Staff 2 (Treble and Bass Guitars):** Shows a transition with a dynamic of *mf*, followed by a section with a dynamic of *p*.
- Staff 3 (Treble and Bass Guitars):** Includes a section marked *p con amore* with sixteenth-note patterns. A small bracket labeled 'a)' points to a specific measure in this staff.
- Staff 4 (Treble and Bass Guitars):** Continues the rhythmic patterns established in the previous staves.

a) Un re en el original

Romance

14

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

17

20

cresc.

23

26

cresc.

Romance

Musical score for piano, Romance section, measures 29 to 41. The score consists of two staves: treble and bass. Measure 29 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp. Measure 30 begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 31 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 32 begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 33 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 34 begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 35 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 36 begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 37 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 38 begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 39 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 40 begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. Measure 41 begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time.

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 Rodriguez

José Baldomir (1865-1947)

Ed. Montserrat Capelán

Tiempo de Marcha ($\text{♩} = \text{c. } 60$)

The musical score consists of four systems of music. The top system starts with a bassoon part in bass clef, two flats, common time, and a dynamic *p*. The piano part is in bass clef, two flats, common time, and has a steady eighth-note bass line. The second system begins at measure 4, with the bassoon playing eighth-note chords and the piano providing harmonic support. Measure 6 features a sixteenth-note bass line in the piano. The third system begins at measure 7, with the bassoon playing eighth-note chords and the piano providing harmonic support. The fourth system begins at measure 12, continuing the bassoon's eighth-note chords and the piano's harmonic bass line.

Un Recuerdo

Musical score for "Un Recuerdo" featuring five staves of music. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *cresc.*, and *6*, and articulations like accents and slurs. Measure numbers 14, 17, 20, 23, and 26 are indicated at the beginning of each staff. The music consists of two systems, separated by a repeat sign with a brace.

14

17

20

23

26

Un Recuerdo

Trío

Musical score for 'Un Recuerdo' featuring four staves of piano music. The score is divided into four sections labeled 'a)' and 'b)'.

- Section a):** The first section starts at measure 29 with a dynamic of *dolce*. It consists of two measures of treble clef and two measures of bass clef. Measure 29 has a marking of '6'. Measures 31 and 33 also have a marking of '6'.
- Section b):** The second section starts at measure 30 and continues through measure 34. It consists of two measures of treble clef and two measures of bass clef. Measures 30 and 32 have a marking of '6'.
- Final section:** The final section begins at measure 35 with a dynamic of **D.C.** (Da Capo).

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 consists of four staves of music. Staff 1 (Treble and Bass) starts with a dynamic *p*. Staff 2 (Treble and Bass) features sixteenth-note patterns. Staff 3 (Treble and Bass) includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a dynamic *p*. Staff 4 (Treble and Bass) shows eighth-note patterns with a dynamic *pp* and markings *m. s.*, *m. d.*, and *fffff*.

Paysage

Musical score for piano, page 10, measures 27-28. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 27 begins with a forte dynamic. Measure 28 starts with a half note on the bass staff followed by a measure repeat sign. The music continues with eighth-note patterns and a melodic line. Measure 28 ends with a fermata over the final note.

Musical score for piano, page 10, system 48. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and a B-flat key signature. The bottom staff uses a bass clef and an A-flat key signature. The music features eighth-note patterns and rests. Measure 48 begins with a forte dynamic. Measure 49 starts with a piano dynamic (pp). Measure 50 concludes with a forte dynamic. Measure 51 begins with a piano dynamic (pp).

54

cresc.

ff

Paysage

60

rit.

ff

a tempo

pp

67

Più lento

rit.

pp

rit.

75

a tempo

p

81

p

87

pp

pp

Tango

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

Andrés Gaos (1874-1959)
Ed. Joám Trillo

The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (treble and bass) starts with a dynamic of *p* and a 2/4 time signature. Staff 2 (treble and bass) begins at measure 8 with a dynamic of *f*. Staff 3 (treble and bass) starts at measure 15 with a dynamic of *p*, including a ritardando instruction ('rit.') and an *a tempo* instruction. Staff 4 (treble and bass) starts at measure 22 with a dynamic of *p*. Staff 5 (treble and bass) starts at measure 29 with a dynamic of *p*.

Tango

The sheet music consists of six staves of musical notation for piano, labeled with measures 35 through 65. The music is in 2/4 time and features a treble clef for the top two staves and a bass clef for the bottom two staves. The key signature changes frequently, indicated by sharp and double sharp symbols. Measure 35 starts with a forte dynamic. Measure 36 shows a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings like $\frac{2}{1}$, $\frac{4}{2}$, and $\frac{5}{1}$. Measures 37-38 continue this pattern with eighth-note chords and dynamic markings. Measure 39 begins with a piano dynamic (*p*) and includes a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings like $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, and $\frac{1}{2}$. Measures 40-41 show more eighth-note patterns and dynamic markings. Measure 42 starts with a forte dynamic (*f*). Measures 43-44 continue with eighth-note patterns and dynamic markings. Measure 45 begins with a piano dynamic (*p*) and includes a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings like $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{1}$, and $\frac{3}{2}$. Measures 46-47 show more eighth-note patterns and dynamic markings. Measure 48 begins with a forte dynamic (*f*). Measures 49-50 continue with eighth-note patterns and dynamic markings. Measure 51 begins with a piano dynamic (*p*) and includes a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings like $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{1}$, and $\frac{3}{2}$. Measures 52-53 show more eighth-note patterns and dynamic markings. Measure 54 begins with a piano dynamic (*p*) and includes a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings like $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{1}$, and $\frac{3}{2}$. Measures 55-56 show more eighth-note patterns and dynamic markings. Measure 57 begins with a forte dynamic (*f*). Measures 58-59 continue with eighth-note patterns and dynamic markings. Measure 60 begins with a piano dynamic (*p*) and includes a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings like $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{1}$, and $\frac{3}{2}$. Measures 61-62 show more eighth-note patterns and dynamic markings. Measure 63 begins with a piano dynamic (*p*) and includes a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings like $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{1}$, and $\frac{3}{2}$. Measures 64-65 show more eighth-note patterns and dynamic markings.

Preludio en Re menor

Eduardo Rodríguez-Losada Rebollón (1886-1973)

Ed. Nelly Iglesias Ríos

Andante

1

p

3

f

p

6

8

f

mf

Suite homenaje a Albéniz

10

12 8va *f* 8vb 8vb 8vb

14 *sf* *sf* 3 4 3 4

16 8va *f* *f* c 3 4 c

18 (8) C# 4

The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (treble clef) starts at measure 10 with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo of eighth-note triplets. Staff 2 (bass clef) begins at measure 12 with a bass clef, a key signature of one sharp, and a tempo of eighth-note triplets. Staff 3 (treble clef) starts at measure 14 with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo of eighth-note triplets. Staff 4 (bass clef) begins at measure 16 with a bass clef, a key signature of one sharp, and a tempo of eighth-note triplets. Staff 5 (treble clef) starts at measure 18 with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo of eighth-note triplets. The score includes dynamic markings such as 8va, f, sf, and 8vb, as well as measure repeat signs and changes in time signature between measures 14 and 16.

20 (8)

22 (8)

24

26

28

30 (8)

32

34

a)

36

40

a) Sin alteraciones en el original.

43 (8) *8va* - | *8va* - | *8va* - | *8va* - |

45 *8va* - | *8va* - | *8va* - | *8va* - |

47 *8va* - | *8va* - | *8va* - | *8va* - |

49 *8va* - | *8va* - | *8va* - | *8va* - |

51 *8va* - | *8va* - | *8va* - | *8va* - |

Musical score for piano, page 10, measures 53-54. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 53 begins with a forte dynamic. The right hand plays eighth-note chords in the treble clef staff, while the left hand provides harmonic support in the bass clef staff. Measure 54 continues this pattern, maintaining the eighth-note chords and harmonic foundation. The score is labeled with measure numbers 53 and 54.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 55 begins with a sixteenth-note pattern in the treble staff, followed by eighth-note pairs. The bass staff has sustained notes with grace notes. Measure 56 continues the pattern, with the bass staff showing a more complex harmonic progression. The score is in common time and includes measure numbers 55 and 56.

Musical score for piano, page 10, measures 57-58. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 57 begins with a single note followed by a sixteenth-note pattern. Measure 58 begins with a single note followed by a sixteenth-note pattern.

Musical score for piano, page 10, measures 59-60. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Measure 59 begins with a forte dynamic. The first two measures feature eighth-note patterns with grace notes and trills. Measure 60 continues with eighth-note patterns, including a bass line with sustained notes and grace notes.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 61 starts with a bass note followed by a series of eighth-note pairs with slurs. Measure 62 begins with a bass note, followed by a bass note with a sharp sign, then a bass note with a sharp sign, and finally a bass note with a sharp sign and a bass note with a flat sign.

63

65 (8)

ff

67

p

8vb

69

b)

71

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

A Consuelo y José Moreno Villa

Jesús Bal y Gay (1905-1993)

Ed. Montserrat Capelán

Allegretto

The musical score consists of five staves of music. Staff 1 (treble and bass) starts with a 3+8 time signature, followed by measures in 2, 3, and 4. Staff 2 (treble and bass) follows a similar pattern. Staff 3 (treble and bass) includes dynamic markings like 8^{va} and 8^{va-} . Staff 4 (treble and bass) features a bassoon part with slurs and grace notes. Staff 5 (treble and bass) concludes with a final section.

Measure numbers: 1, 5, 9, 13, 16.

Articulation marks: >, o, 3, 5.

Time signatures: $3+8$, 2, 3, 4, $3+8$, 2, 3, 4, $3+8$.

Dynamics: 8^{va} , 8^{va-} .

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

Epitalamio

21

25

29

33

37

Epitalamio

41 (8^{va})

45

49 b)

53

57

The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (treble clef) starts at measure 41 with a dynamic of (8^{va}) and a bassoon-like sound. Staff 2 (bass clef) provides harmonic support. Staff 3 (treble clef) begins at measure 45 with eighth-note patterns. Staff 4 (bass clef) continues the harmonic foundation. Staff 5 (treble clef) starts at measure 49 with sixteenth-note patterns, featuring a melodic line and a bassline. Measures 53 and 57 show more complex harmonic progression with changes in time signature (2/4, 3/4, 3+8, 4/8).

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

Epitalamio

60

3+6

3+6

63

3+6

3+6

66

3+6

3+6

69

3+6

3+6

2

2

3

3

Deciso

72

3

3

4

2

2

3

3

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

