

MARCIAL DEL ADALID

Vals brillante

Improvisación

Elegia

Andantino con variaciones

(PARA PIANO)

ADAPTACIÓN, REVISIÓN Y ANÁLISIS

Antonio Iglesias

COMENTARIO BIOGRÁFICO

Rodrigo A. de Santiago

EDICIONES
REAL ACADEMIA GALLEGA
LA CORUÑA
1965

ACADEMIA
LA
CORUÑA

88

eca

REAL ACADEMIA
GALEGA
A CORUÑA

36988

Biblioteca



Biblioteca



1880

MARCIAL DEL ADALID

Vals brillante

Improvisación

Elegia

Andantino con variaciones

(PARA PIANO)

ADAPTACIÓN, REVISIÓN Y ANÁLISIS

Antonio Iglesias

COMENTARIO BIOGRÁFICO

Rodrigo A. de Santiago

EDICIONES
REAL ACADEMIA GALLEGA
LA CORUÑA
1965

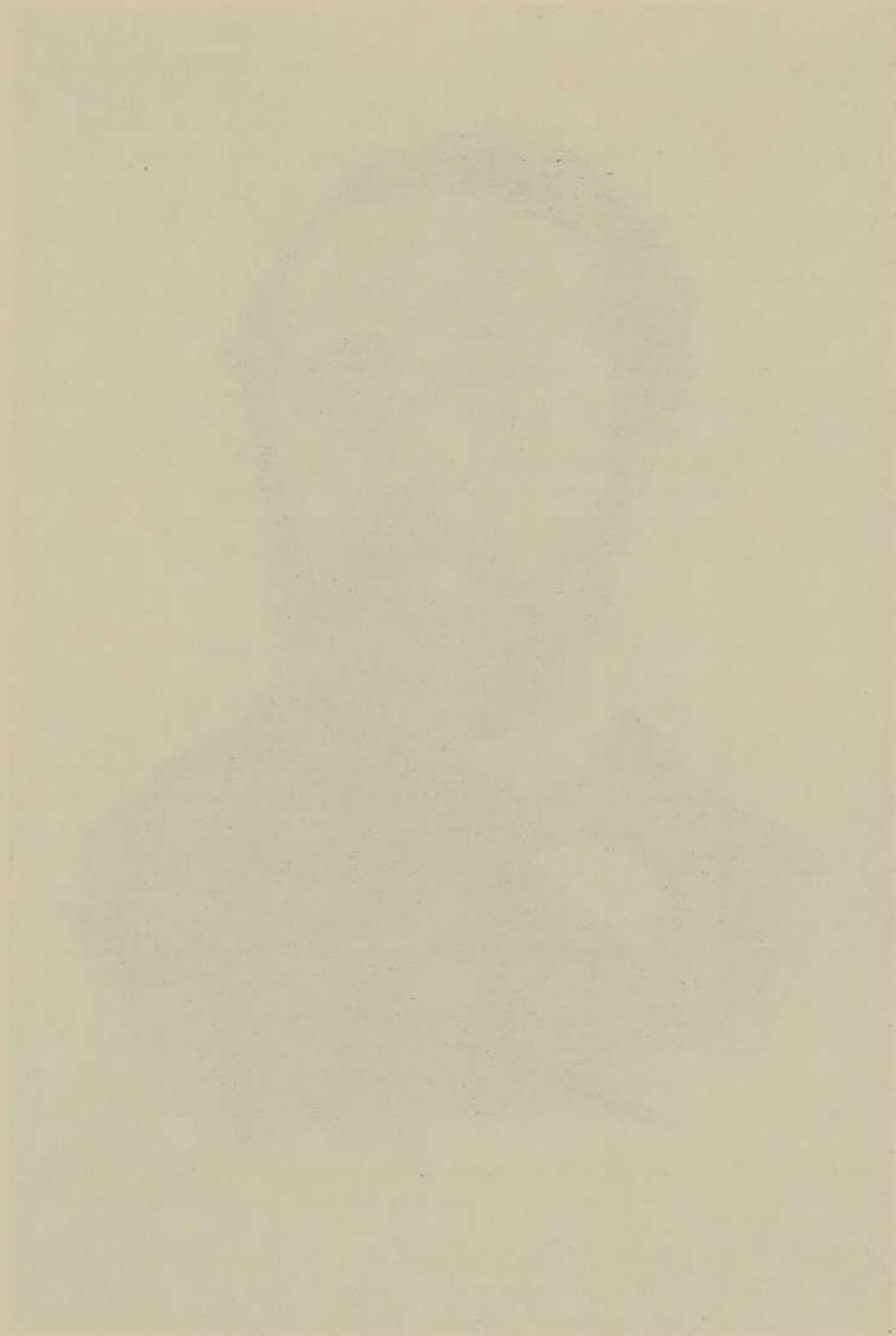
Para toda ejecución pública de estas obras
—Conciertos, Radio, Televisión, etc.—, así como
en su reproducción mecánica —discos, cine, etcé-
tera—, la indicación

DEL ADALID-IGLESIAS

es obligatoria.



Marcial del Adalid y Gurrea (1826 - 1881)



Portrait of [Name] [Year]



**NOTA DE LA REAL
ACADEMIA GALLEGA**

POR

SEBASTIAN MARTINEZ-RISCO MACIAS

(PRESIDENTE)

NOTA DE LA REAL
ACADEMIA GALLEGA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA

1911

NOTA DE LA REAL ACADEMIA GALLEGA

Las composiciones que en la presente edición ven la luz, corresponden al fondo de obras de Marcial del Adalid que la REAL ACADEMIA GALLEGA posee por donación generosa de la hija del insigne músico coruñés, doña María del Adalid Garrido. Obras pertenecientes a diversos géneros musicales, de la ópera a la canción popular, publicadas ha tiempo unas e inéditas otras, juzgó la Corporación académica que su función esencial de cultivar aquellos estudios que más puedan contribuir al conocimiento de Galicia, y su misión de mantener, estimular y difundir la cultura del país gallego, le imponían el deber de penetrar en esa sonora selva adalidiana, invitando a explorarla a personas autorizadas en la materia, con el fin de evaluar sus producciones —todas ellas meritorias— a escala de su vigente interés artístico, y hacerlas, si fuere aconsejable, revivir mediante su reimpresión.

Adoptado por la Academia, en sesión ordinaria, el oportuno acuerdo en tal sentido, su Junta de Gobierno, dándole cumplimiento, designó para realizar aquella labor revisora una Comisión formada por el Académico numerario don Antonio Iglesias Vilarelle y por los Académicos correspondientes don Antonio Iglesias Alvarez y don Rodrigo Alfredo de Santiago, cuyos nombres, de sólido prestigio y arraigo en el campo de la musicología, constituían por sí sólo prenda segura de acierto. Su dictamen, emitido tras largo y detenido estudio, coincidió en calificar de mérito singular por su interés dentro del panorama histórico del romanticismo musical español, algunas de las obras pianísticas; y fundándose en esa caracterizada nota de ascendencia romántica, conceptuó dignas de ser exhumadas las que señaló, con preferencia entre las que constituían el material examinado.

La Junta de Gobierno de la Corporación hizo suyo el informe de la Comisión académica y, a propuesta de sus compañeros de trabajo, encargó a don Antonio Iglesias Alvarez, la selección de aquellas obras pianísticas de aconsejable reedición, la revisión de errores advertidos en los ejemplares impresos de las partituras seleccionadas, y la puesta al día de su ortografía musical, con vistas a la mejor y más fácil traducción por parte de los futuros intérpretes; todo lo cual proponían los informantes.

Realizada su tarea con el mayor empeño por tan distinguido Académico y competente musicólogo, que fue dando cuenta puntual de su desarrollo a la Corporación académica, hubo de afrontar ésta todavía el problema económico que implicaba la edición y que fue superado felizmente por la colaboración en ese orden del benemérito «Centro Coruñés de Buenos Aires,» que preside don Valentín Fernández Génova, entusiasta herculino y fervoroso amante de Galicia, y de la cultísima dama coruñesa doña Margarita Pastor, Vda. de Jessen, a quienes la REAL ACADEMIA GALLEGA se complace en expresar públicamente su imperecedera gratitud.

Tal fue el proceso que condujo a la publicación de las obras musicales de Marcial del Adalid que hoy da a la estampa la REAL ACADEMIA GALLEGA, precedidas de una noticia biográfica de su autor, y de un estudio de índole técnica, redactados por don Rodrigo Alfredo de Santiago y don Antonio Iglesias Alvarez, respectivamente, a los cuales, lo mismo que a don Antonio Iglesias Vilarelle, —por cuanto se refiere a la iniciación de estos trabajos—, agradecé también la Corporación académica su valiosa cooperación.

Cierren estas líneas informativas dos declaraciones de la REAL ACADEMIA GALLEGA: el propósito que abriga de editar, cuando sea posible, un nuevo volumen que recoja otras composiciones del célebre coruñés, consideradas también como de positivo interés musical por la Comisión académica dictaminadora; y la complacencia con que ve realizada su idea de resucitar al ilustre compositor gallego en las páginas musicales que hoy ofrece al público, representativas de su interesante veta pianística.

EL PRESIDENTE,

Sebastián Martínez-Risco Macías

NOTA DE LA REAL ACADEMIA GALEGA

En el presente informe se da cuenta de las actividades de la Real Academia Galega durante el año 1914. En primer lugar se menciona la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número.

En segundo lugar se menciona la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número.

En tercer lugar se menciona la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número.

En cuarto lugar se menciona la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número.

En quinto lugar se menciona la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número.

En sexto lugar se menciona la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número.

En séptimo lugar se menciona la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número. Se menciona también la recepción de los señores don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz, que han sido admitidos como socios de número.

molto

pleun - ent - plus de pleun et, - plus d'en eus

Adagio

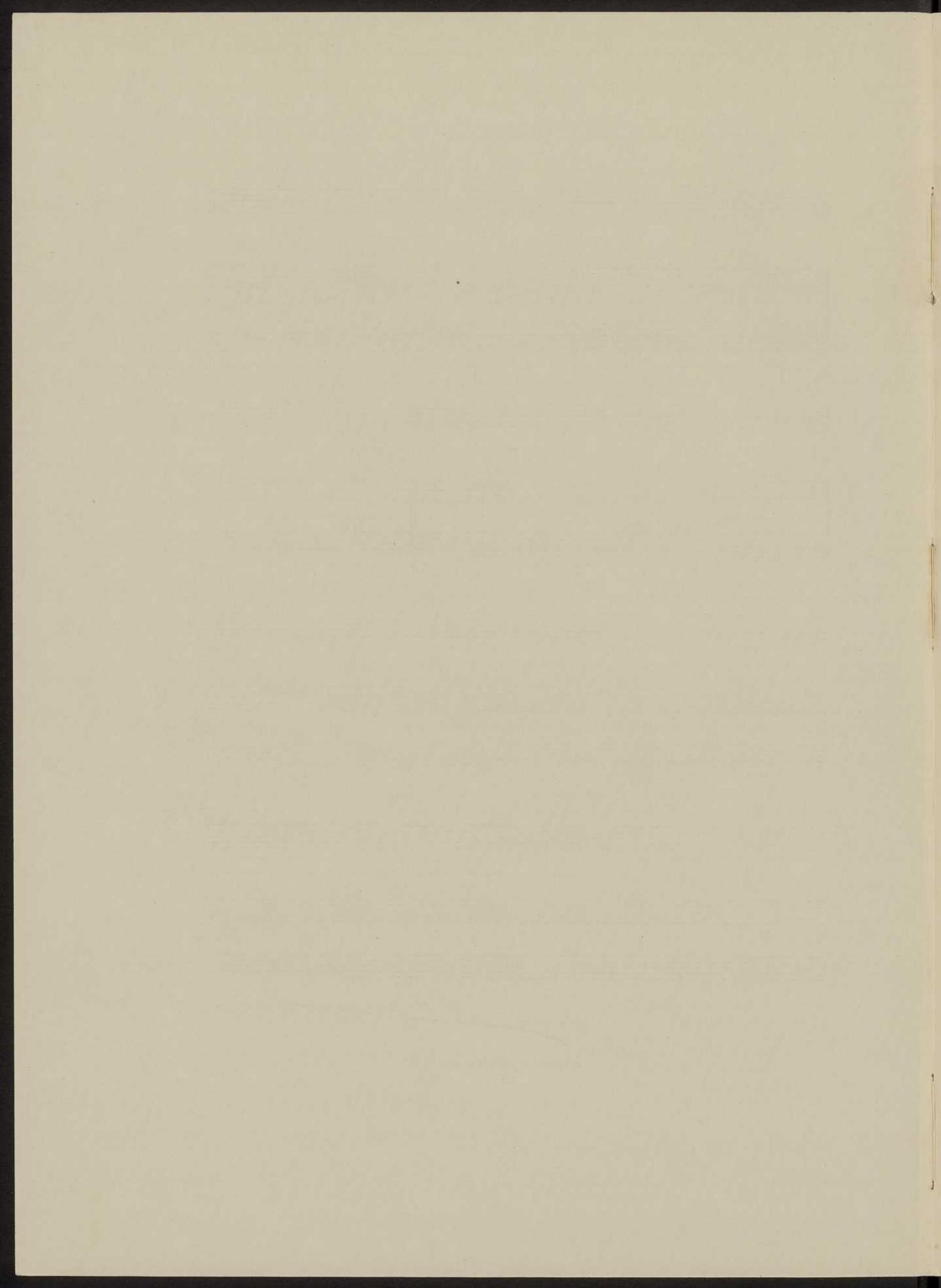
Dim

En la mi fympha de St. Agnes
Sete de 1859

Pensando en un amigo quando pido ingrato
de contemplando et cotazo quod meque de
St. Agnes in miis pectus Agnes

Adalid

Fragmento autógrafo de Adalid



MARCIAL DEL ADALID

UNA SINTESIS

DE SU VIDA

MARCIAL DEL ADALID

(Síntesis biográfica)

POR

RODRIGO A. DE SANTIAGO

MARCEL DE ADALD

(1910-1970)

UNIVERSITY OF MICHIGAN

MARCIAL DEL ADALID

(SÍNTESIS BIOGRÁFICA)

TRIADA ROMÁNTICA

LONDRES, PARIS, MADRID

"El romanticismo musical dejó sentir su oreo sobre Inglaterra, pero no creó una escuela musical".

(JEAN CHANTAVOINE)

Efectivamente, la producción musical de W. S. Bennett (1816-1875) así como la del irlandés John Field (1782-1837) no justifican una escuela musical romántica de verdadera categoría, de más allá de las fronteras patrias —lindes comarcales, según frase de Gaudefroy-Desmombynes—.

Inglaterra vivía por esa época bajo el peso del legado artístico de H. Purcell (1658-1695), del foráneo Haendel (1685-1759), de ahí que este estado de opinión pública, unido al origen irlandés de Field, el mejor representante del romanticismo musical de las Islas Británicas —quiéranlo o no los anglosajones—, le fueren al no encontrar otra salida, a refugiarse en el nombre y en la obra de un Mendelssohn (1809-1847) o de un Schumann (1810-1856), y aun en el de Moschelés (1794-1870), más dedicado a la enseñanza y a las obras didácticas, es decir, a lo eminentemente práctico que, a la vida un tanto artificial de cenáculos y nomadismo artístico, secuelas insoslayables del período romántico.

No puede hablarse de un aislacionismo premeditado —si tratamos de hallar la causa de este inexistente romanticismo en Inglaterra—, pues habremos de admitir la espléndida acogida dedicada a las obras de Haendel, Haydn (1732-1809), Mendelssohn, Schumann, Chopin (1809-1849), etc., por lo que la causa es otra, compleja y extensa, inadecuada por lo tanto para el presente y ceñido trabajo.

No permite la índole de esta síntesis el traer a sus líneas un tema, tan atrayente y amplio como el de la música romántica y los músicos románticos en el centro vital del hecho histórico; de su desenvolvimiento y evolución, de su orto y ocaso artístico; el ambiente romántico de París.

Sin embargo nos permitiremos unas líneas que reflejen un determinado estado de opinión en lo artístico, de lugar, de hechos y de personajes más notorios, que más proyección expandieron sobre el fenómeno romántico y sus posteriores consecuencias.

Particularmente nos interesa la tercera generación musical romántica: Chopin, Schu-

mann, Liszt (1811-1886), y Wagner (1813-1883), con preferencia los tres primeros, por su mensaje pianístico, por cuanto se derivó de los mismos.

Chopin revaloriza un "intimismo" musical de propia creación; es romántico sin proponérselo, no toma modelo de nadie, aun cuando se haya repetido insistentemente, que se descubre en él un antecedente acusado de Field, lo que en un solo extremo puede tomarse por cierto; en el género denominado "nocturno", que lo encontramos, efectivamente, esbozado en el pianista irlandés.

Schumann, por el contrario, se esforzará inútilmente durante muchos años de su atormentada vida en huir del romanticismo, en mostrarse siempre airado en presencia del vocablo —no olvidemos que el propio Schumann escribe que, a lo sumo, habrá pronunciado la palabra romántico, unas diez veces en toda su vida— olvidando que su obra musical, preferentemente la pianística, obedece exclusivamente a los más puros cánones del romanticismo europeo, digamos mejor, a un romanticismo libre de toda frontera, si bien, germánico puro.

Liszt vivirá más en lo real de la vida, en un romanticismo práctico en lo humano, con la secuela de los escándalos amorosos, del nomadismo, del regusto en practicar el mecenazgo en la carne viva de los jóvenes artistas, dejando para lo esencial del verdadero romanticismo, contados instantes de su espléndida vida humana y mundana.

Estos tres grandes —como distintos valores— del romanticismo mundial constituyen el centro motor del sistema, y muestran e imponen en todo momento su impronta, dando lugar con ello a una sucesión de seguidores, o imitadores, que llegaron en muchos casos a reprochables "pastiche".

Seguir paso a paso la vida humana y artística de estos genios de la música, rica y exuberante cual pocas, es tarea de gigantes, e impropia de esta síntesis biográfica —pudiéramos decir particular síntesis—, como lo es también el recoger siquiera en una mínima parte, la riquísima variedad de ese brillantísimo período romántico que tiene por centro y vida París.

En estos tres ambientes —el tercero es Madrid—, discurre lo mejor de la vida de Adalid; en ellos se queman parte de sus juveniles ilusiones, y de los tres sacará la única consecuencia lógica con sus sentimientos: su firme y leal norma de conducta artística, el ser fiel a los postulados sublimizados por el genio de Chopin, figura a la que ansió él acercarse —como lo hace la frágil mariposa deslumbrada por la luz— en busca de magisterio, de apoyo y guía, que las veleidades de una mujer (Jorge Sand), y lo insoslayable de un destino no le permitieron ver realizados.

¿Qué diremos del ambiente romántico de nuestra España?

A excepción de la ópera y de sus hermanas (?) menores, la zarzuela, el sainete, nacido éste, o derivado, de los espectáculos *por horas*, nuestros más conspicuos compositores no juegan al romanticismo como juegan al *toro hispano*.

Ni Saldoni (1807-1889), Eslava (1807-1878), Gaztambide (1822-1870), Oudrid (1825-1877), Arrieta (1823-1894), Barbieri (1823-1894), Ocón (1834-1901), Monasterio (1836-1903), Pedrell (1841-1922), Marqués (1843-1918), por nombrar a los compositores comprendidos entre las fechas de 1803, nacimiento de Berlioz (1803-1869), y la de 1849, muerte de Federico Chopin —máximo y esplendoroso período romántico—, aportan al romanticismo otra cosa que no sea su contemporaneidad a las fechas referidas, por lo que resalta aun más si cabe, el valor de lo realizado, en desolador aislamiento artístico, por Marcial del Adalid, cuya entrega a la producción pianística —y por consiguiente a la más clara característica que distingue a quienes abrazaron la causa romántica, en su mayor pureza—, resplandece notoriamente. Hoy nos podemos dar cabal cuenta de su importancia, no sólo en nuestra patria, sino también en el ambiente musical europeo.

Será necesaria la aparición de un Federico Olmeda (1865-1909), para que la línea román-

tica, escasamente iniciada por J. C. de Arriaga (1806-1826) en París, y recogida amorosamente en España por Adalid, tenga un feliz entronque y continuación —aun cuando tardío romanticismo— para venir a desembocar, precisamente, en un temperamento romántico cual ningún otro en corazón español, si bien un romanticismo pianístico, particularísimo, como el de Granados (1867-1916), poeta por excelencia de un piano hispano, muy nuestro por añadidura.

Si las letras y la pintura españolas acusan un buen número de militantes románticos, la música por su parte —y no deja de ser curioso el hecho— se nos muestra huérfana de cultivadores, a excepción de los nombrados.

Ello acarreará una falta de continuidad, de correlatividad, perjudicial para nuestra música, y, el insalvable salto histórico que ello supone —más bien *vacío*—, que no permite a nuestros compositores enlazar clasicismo y modernismo, tras el obligado paso por un romanticismo que, acusa la Europa culta, y que bien podemos decir se polarizó en París.

No olvidemos que durante el período romántico, se halla España dominada enteramente por Rossini (1792-1868), Bellini (1801-1835) y Donizetti (1797-1848).

“Por mucho tiempo manifestáronse en España dos tendencias bien acusadas en cuanto a las orientaciones pedagógicas de ampliación de estudios musicales. Para la formación técnica de *virtuosos* y de algunos —muy pocos— compositores, la metrópoli obligada era París por su Conservatorio y su ambiente de teatros, conciertos y salones. Para la música vocal, los modelos procedían de Italia y los cantantes nacionales iban allí a perfeccionar sus estudios y a recibir el espaldarazo que les consagraba. Así fue, sin variación, todo el siglo XIX musical español, salvo en sus dos últimos lustros, cuando ya se inició un cambio hacia lo nacional.”

(De “*El Romanticismo en la Música Europea*”).

J. CHANTAVOINE Y GAUDEFROY - DEMAMBYNES

Para valorar desapasionadamente la personalidad y la obra de Marcial del Adalid, necesariamente habrán de fijarse ambas en su exacta época, es decir, en el triple aspecto de su nacimiento, ambiente vivido y producción, inmersa —la faceta central— tanto en Londres como en París y Madrid, en lo más puro del romanticismo musical, y en el ambiente humano que lo forma, vive y expande en derredor.

La desahogada posición económica de sus padres le permiten, tanto en su ciudad natal, como en las citadas capitales, frecuentar lo más selecto de la sociedad respectiva y, los cenáculos artísticos más celebrados e íntimos, al mismo tiempo que una libertad de movimientos desplazatorios que se traducen en un continuo virar en torno a La Coruña, Madrid, París y Londres, ávido por conservar contactos, incluso con regios personajes, y lo más importante para él: la amistad de renombrados miembros militantes en el campo de las bellas artes.

Pudiéramos decir, que el ambiente musical de La Coruña por aquel entonces —primera mitad del siglo XIX—, nada despreciable, permitía a sus moradores gustar de espectáculos artísticos muy valorativos; bueno será el recordar que en el año 1843, se da la primera representación de la ópera “Norma”, de Bellini, en La Coruña, es decir, a los doce años de su estreno en el teatro “Scala” de Milán, y sirven, muy particularmente, en el joven Adalid, que cuenta con diecisiete años de edad, de puente-enlace con aquellas otras facetas artísticas que posteriormente habrá de gustar en su largo y renovado peregrinaje por las reiteradamente nombradas ciudades.

Las inquietudes de todo joven que aspira a ser alguien en arte, se sienten renovadas en el caso de Marcial del Adalid, con las noticias, con los bellos cuadros —siempre algo exagerados—, que le transmiten los elementos foráneos llegados a La Coruña con las compañías líricas, particularmente de ópera, así como en publicaciones de arte, que también le llegan por conducto de propios, interesados en los negocios que regentan su abuelo y padre, personas notorias e influyentes en la vida comercial de Galicia.

No es extraño, por lo tanto, que tenga noticias siempre *frescas* de Chopin, de Bellini, Moschelès, Donizetti, Schumann, Schubert (1797-1828), Weber (1786-1826), Beethoven (1770-1827), aun cuando las de estos tres últimos sean ya de lejanía, de *casi leyenda*, las que animarán aun más al joven coruñés a perseverar en el estudio del piano y la composición.

Así tenemos, por ejemplo, al adolescente Adalid, a los trece años de edad, adquiriendo las óperas —en reducción para piano— “Guillermo Tell”, “Norma”, “Hugonotes”, etc., extremo que nos lo confirma la firma y fecha del propio Adalid, 1839, estampadas en las referidas obras.

Señalábamos anteriormente el favorable ambiente artístico que se respiraba en La Coruña por la fecha del nacimiento de Marcial del Adalid, todo lo propicio a que se podía aspirar en una ciudad, si bien no muy grande, que albergaba unos 22.000 habitantes, aunque compensada con unas rutas abiertas a toda novedad, incluso a lo “snob”, por unos mares universales. No puede silenciarse el hecho, valioso en extremo para la región gallega, de que, en Santiago de Compostela, se estrena en el año 1843, la ópera “El Trovador”, composición musical del tenor Francisco Porcell (o Purcel), basada en el drama de García Gutiérrez, anticipo a diez años de distancia de su hermana gemela: “El Trovador”, de Verdi.

Estos hechos reales, con los ambientes que de ellos se derivan, nos demuestran que La Coruña y Santiago estaban en óptimas condiciones de iniciar, e incluso de completar, una educación musical cual la requerida por la profunda inclinación al arte de los sonidos y sacerdocio artístico emprendido por Marcial del Adalid y Gurrea.

Nace nuestro biografiado en La Coruña, el 24 de agosto de 1826, a las cinco y media de la tarde, en la casa número 19 del Cantón Pequeño (propiedad de sus progenitores) precisamente donde en la actualidad está instalado el Banco de La Coruña, correspondiendo, lo que fue hogar de la familia Adalid, a los amplios departamentos de la Dirección General del Banco. Recibe las aguas bautismales, al día siguiente, en la Parroquial de San Jorge, teniendo por padrino de pila a D. Domingo Selises (soltero) en nombre de D. Juan Antonio del Adalid, tío del bautizado, y a su abuela materna, D.^a Francisca Gurrea.

Como hecho curioso resaltamos las coincidencias de ocurrir, en ese mismo año, los fallecimientos de Weber (Londres, 5 de junio de 1826), y de Arriaga (París, 1826).

No hemos podido obtener datos relativos a sus primeros estudios musicales, pero todo hace suponer que fueron realizados bajo la tutela del Maestro de Capilla de la Real Colegiata de Santa María, al igual que unos pocos años antes los había realizado su primo Marcial Torres del Adalid, nacido en 1815, y fallecido el 20 de marzo de 1890.

Otra curiosa similitud se da en Arriaga y Adalid, cual la de llegar a París, cuando ambos contaban dieciocho años de edad. En 1822, Arriaga; en febrero de 1844, Adalid; así como la de iniciarse en Arriaga el primer brote de romanticismo, herencia que irá a parar a manos de Adalid; extremo este indiscutible.

Sin embargo, la persona que más había de influir en su vida artística, por medio de la obra producida, Chopin, difiere en andadura, en iniciales proyectos, pues el paso de éste por París, camino de Londres, se resuelve en definitiva estancia, hasta su fallecimiento en la “Ciudad Luz”; mientras que Adalid, con el firme propósito de encontrar a Chopin en París habrá de conformarse con trasladarse a Londres, en busca de Moschelès.

Expliquémonos:

Sabemos de las ilusiones puestas por Adalid en llegar a ser alumno de Chopin en París; por la aureola de su magisterio, por su nombradía como pianista y compositor, por su atracción personal, por la curiosidad que despierta su acusada personalidad, su figura, las fantasías en torno a su persona, a su vida amorosa. Pero Marcial del Adalid llega a París en febrero de 1844, cuando mayor es el alejamiento que Chopin manifiesta a la ciudad; a la sociedad pari-

siense, a la familia musical y aristocráticas alumnas de piano; en fin, cuando Nohant es su castillo dorado y Jorge Sand, su castellana favorita.

Todo el tiempo que duró el idilio con Aurora Dupin, comenzado al filo del año 1837 y roto en el otoño de 1847, Chopin nada quiso saber de lecciones ni de recitales públicos, con la sola excepción de dos audiciones celebradas en la sala Pleyel en los años 1845 y 1846, así como algunos recitales íntimos, y claro está, casi a diario en la mansión de Jorge Sand, para ella y para *sus amigos*, más que para los de Chopin, si exceptuamos a Delacroix, Grzymala, Gutman, Fontana, Pleyel.

Esta contrariedad la soporta Adalid durante cuatro meses aproximadamente, para decidirse finalmente a trasladarse a Londres, donde le tenemos instalado en el mes de junio del referido año de 1844.

Cuando Adalid se decide por Moschelès, y no por Kalkbrenner (1788-1849), ¿qué es lo que influye en el joven músico coruñés que determine esta preferencia?, ¿su presentida personalidad romántica, antagónica por lo tanto a la humanidad pedagógica de Kalkbrenner?, ¿el que éste perteneciese a la anterior generación, inadaptable por lo tanto a la era romántica?, ¿su grandilocuencia pianística, al servicio de *fantasías de ópera, pots-pourris*, etc., más bien comerciales que de valores artísticos?

Igual puede decirse respecto a Marmontel (1816-1898), concertista y eminente profesor, ya por las fechas de estancia de Adalid en París, aureolado, a pesar de su juventud con cuantos atributos concedía el romanticismo a todo aquel que lo practicaba con notable aprovechamiento.

En Adalid era obligado el haber escrito unas memorias, en las que a buen seguro hubiéramos encontrado la solución lógica a su acusada personalidad humana y artística, amén de estos y otros extremos.

Su carácter reservado y modesto posiblemente haya sido la causa de esta particular laguna.

¿Cuánto duró la tutela artística de Moschelès? No poseemos datos concretos, pero todo hace temer que no fue larga, toda vez que en el año 1846 Moschelès se trasladaba a Leipzig, como profesor del Conservatorio fundado por Mendelssohn, quien requirió en el momento fundacional del centro, año 1843, al insigne pianista. Este hubo de retrasar su marcha de Londres debido a sus muchos compromisos y a reparos de recta conciencia, ante el feliz recuerdo de como había sido acogido en la capital del Reino Unido.

En esta misma época comienza el peregrinaje de Adalid a Londres, París, Madrid, La Coruña, y vuelta a comenzar, hasta su instalación, por una gran estadía, en Madrid, donde lo encontramos en los más exquisitos mundillos musicales, en la mejor sociedad madrileña, los que se harán reflejar en sus obras, la casi totalidad dedicadas a profesionales de la música, de las artes y de la aristocracia, los que a su vez corresponderán de idéntica manera con Adalid.

El año 1852 —en 11 de octubre—, ante el escribano D. Manuel Oldeiro, otorga testamento D. Francisco del Adalid y Loredó, dejando por cumplidor a su hijo D. Marcial, según consta en el Archivo Parroquial de San Jorge, Libro de Difuntos, núm. 10, folio 300 r.

En 14 de agosto de 1855 fallece D. Francisco, y es desde este momento cuando Marcial del Adalid, tiene ante sí el panorama amplio y prometedor que tantas veces había soñado, así como una completa libertad de movimientos desplazatorios en consecuencia a sus inquietudes artísticas, a su potencial económico.

En sus casi periódicos viajes a París, una vez dada por terminada su estancia en Londres, los aprovecha Adalid para editar sus obras, lo que realiza a expensas de su particular peculio, y de esta manera, en sucesión casi ininterrumpida van apareciendo sus primeros *opus*,

que cosa extraña, aparecen, en su numeración, en las primeras publicaciones, puestos de puño y letra del maestro, para corregir, algo más avanzadas las ediciones, esta deficiencia.

Más adelante esto tendrá sus consecuencias, puesto que al no desmayar en su vocación editora, lo llevará a un ilogismo para con la obra producida y estampada, al publicar en la última etapa de su vida —ya en su retiro de Lóngora—, obras de juventud con *opus* a todas luces injustificado, en número y en época de creación.

No olviden este dato quienes traten de valorar su obra musical completa, que desorientará de no precisar bien esta anomalía.

También tratará inútilmente en estos viajes de ver puesta en escena su ópera "Inese e Bianca", lo que comprendemos perfectamente, al analizar el proyecto, los borradores que existen en la Real Academia Gallega, esquematizados hasta lo inverosímil, y a simple vista, de pobreza manifiesta.

¿Es posible que la ópera "Norma", de Bellini, gustada más de una vez por Adalid, en La Coruña, antes de su primer viaje a París, no dejase más huella de *oficio* en él?

¿Tampoco "Lucía", de Donizetti?

Ambas obras fueron puestas en escena a finales de Diciembre de 1843, y a principios de 1844, días antes de emprender Adalid su primera andadura artística al extranjero.

Y señalamos esto como antecedente a sus propósitos operísticos, a su clasificación de romántico, puesto que "Norma" y "Lucía", están consideradas como obras de inequívoco sello romántico, por los panegiristas de tan espléndido período musical.

La sencillez del canto y del acompañamiento en la obra de Adalid, elimina todo intento de logro, así como el propósito en el manejo de las voces —tanto solistas como corales—, excesivamente pueriles, lo que no presta a la orquestación ocasión de lucimiento, ni tan siquiera motivo de acierto técnico.

También en distintas ocasiones la llevó consigo a Madrid, antes de instalarse en la capital de España; donde tampoco encontró apoyo alguno en favor de un posible estreno.

En uno de sus viajes a París, contempló el derribo de la "Salle Ventadour", precisamente el lugar por él escogido para el tan ansiado estreno de su obra.

Estos sinsabores hacen que Adalid espacíe sus viajes a París, y dedique más tiempo a Madrid, donde instala un lujoso apartamento.

Adalid es piano, y nada más que piano, como más adelante veremos. Un piano que no tiene contemporáneos en nuestra Patria, que nadie trató de incorporarlo a la música y características de aquel período histórico, cosa que logra el compositor coruñés con moneda de buena ley.

En Madrid vive una vida muelle, de sociedad, de contactos con los ambientes artísticos, y así nos es dado el saber, a través del inolvidable crítico Esperanza y Sola, la presencia física de Adalid en todo acto que signifique exaltación de la música y de los valores humanos que intervienen en ella para enaltecerla.

El 1.º de febrero de 1863 ocurre un hecho en la capital de España de incalculable transcendencia para la música y músicos españoles: se inaugura lo que con el transcurso del tiempo serían consideradas *como de memorables sesiones* de la "Sociedad de Cuartetos"; inauguración que tiene un adecuado marco artístico, si bien muy modesto: el saloncillo del Conservatorio.

Dejemos a Esperanza y Sola el relato del acontecimiento, hoy historia de sumo interés:

" Y asimismo, créome ver, como haciendo coro a aquella tan corta como escogida falan-

ge artística (1), al respetable Eslava, rodeado de sus discípulos más predilectos, a los cuales se complacía en señalar una por una las bellezas de aquella música; y cercanos a aquel grupo, para no perder nada del texto ni de los comentarios del gran didáctico, al entendido y virtuoso Maestro de Capilla de las Descalzas Reales, D. Nicomedes Fraile; al compositor y pianista Sánchez Allú; al predilecto discípulo de Fetis, Asís Gil; a Inzenga, activo e inteligente coleccionador de nuestros cantos populares; a Aguado, tan solícito siempre en la busca de libros y curiosidades musicales, y a tantos otros cuya enumeración sería larga, entre los que se contaba en primera línea el bondadoso D. Basilio Montoya, tutor de Monasterio, que contemplaba enorgullecido, los triunfos de su pupilo, viendo en ellos la más preciada recompensa de cuantos afanes y desvelos se había tomado por su educación artística, con la solicitud de un padre cariñoso.

Contábanse también allí, próximos a los afortunados intérpretes de tan hermosa música, y como formando una especie de Jurado, el popular compositor Barbieri, que ya por entonces comenzaba a formar su sin par y rica biblioteca de libros antiguos de música y danza; Castro Serrano, quien, poco tiempo después, estampaba las impresiones que allí recibiera en su precioso opúsculo "Los Cuartetos del Conservatorio"; el reputado y erudito maestro Vázquez Arnao, el poeta cristiano; mi inolvidable amigo Alonso Sanjurjo, cuyo talento y erudición corrían parejas con la bondad de su alma; Morphy, que principiaba sus estudios sobre los tratadistas españoles de vihuela, y Luis Navarro, tan amante de la música como discreto apreciador de ella. Y no lejos de ellos, Sofía Vela, *Marcial del Adalid*, Adolfo Quesada, Ferranz, maestros en el divino arte más que aficionados a él; y en el número de éstos, y como asiduos asistentes, el general Ybarra y Aurelio Beruete, entusiastas decididos desde entonces de las fecundas tareas de la Sociedad de Cuartetos, a cuyas sesiones jamás han faltado y, los Príncipes de Volkonsky, ministros a la sazón de Rusia en España, y el secretario de aquella Legación, Koloschin; el explorador de Ninive, M. Layard, representante de Inglaterra, y su esposa; Ierssun, que ejercía el mismo oficio en nuestra patria en nombre de Holanda, y gran número de diplomáticos extranjeros de segunda fila." (ESPERANZA Y SOLA: "La Ilustración Española y Americana", 8 febrero de 1893).

Esta misma Sociedad de Cuartetos, en sesión extraordinaria, celebrada el domingo 16 de febrero de 1868, a las dos en punto de la tarde —curiosísima hora de concierto—, daría a conocer, en estreno, la "Sonatina en Sol", para piano a cuatro manos, de Marcial de Adalid.

Encargáronse del cometido, los maestros Guelbenzu y Vázquez, precisamente a quienes estaba dedicada la obra, posiblemente la primera editada en París por Adalid, no así su primera composición (según nuestro particular criterio) y que se conserva en la biblioteca de la Real Academia Gallega, con el opus 1, puesto de puño y letra por su autor.

Completaba el programa, el "Cuarteto en Mi bemol", de Rafael Pérez, y la "Sonata en Re", para piano y violín, de Martín Sánchez Allú —otro valor romántico español que está pidiendo su revalorización—.

El compositor y pianista Martín Sánchez Allú fue otro de los asistentes, como queda apuntado, a la feliz inauguración del "saloncillo" del Conservatorio.

De posición económica más que modesta encontró en Guelbenzu y en Adalid unos verdaderos protectores, que en más de una ocasión le resolvieron situaciones difíciles, por especiales y delicadas.

Entre las obras donadas a la Real Academia Gallega por María del Adalid, hija del ilustre maestro, figura el *manuscrito original* de la "Sonata en mi bemol", para piano, opus 1 —de

(1) Se refiere a Monasterio, Pérez, Lestán, Castellano y Guelbenzu.

este género—, según escrito del propio autor, cuya dedicatoria reza así: "A su buen amigo Marcial del Adalid, le dedica el autor este humilde *manuscrito*, como prueba de admiración a su talento y recuerdo de un artista que le comprende. — M. CHEZ ALLU.

Madrid 16 de marzo de 1853."

Da fe del éxito alcanzado por este programa, el hecho insólito de habersele dado dos bis; el primero, el 13 de febrero de 1870, y el segundo, el 11 de diciembre del mismo año, habiéndose encargado de la "Sonata" de Adalid, en las dos últimas sesiones, los maestros Mendi-zábal y Zabalza.

La Sociedad de Conciertos, en el período comprendido entre 1866 y 1872, señala la inclusión en sus programas, de dieciséis compositores españoles, entre los que se encuentran Barbieri, Marqués, Bretón, Monasterio, Adalid, Carnicer, etc., pero no nos ha sido posible —a pesar de nuestros repetidos intentos en tal sentido—, aclarar fecha y género de la obra de Adalid interpretada por la Orquesta de la Sociedad.

Ya por esas fechas va tomando fuerza la idea de abandonar Madrid, de instalarse no ya en La Coruña, sino en su Pazo de Lóngora, para en cómodo retiro, en dosificado reposo, trabajar en nuevas composiciones, revisar lo hecho hasta ese momento, y la más importante, aprovechando la estadía coruñesa publicar sus *cantos populares gallegos*, que aparecen, la primera serie, en 1877, y a continuación, las tres restantes, bajo el título de "Cantares Viejos y Nuevos de Galicia", que Adalid dedica a su hija María, al igual que otras muchas de sus composiciones.

Esta obra gallega, desigual en su valor, tiene el especial mérito de ser la primera publicación en Galicia en su género, cuando la ciencia folklórica, por su reciente aparición, no era gustada ni valorada en su justa medida.

No entra en nuestros propósitos detenernos en ella, teniendo en cuenta que lo interesante en Adalid es el valor de lo romántico universal que se encuentra en su música para piano.

La música vocal, voz y piano, de Adalid, nótrese de la poesía romántica en gran parte: Armand Silvestre, Víctor Hugo, Lamartine, A. de Musset, Selgas, Beranger, Pedroso, Espronceda, Campoamor, y entre estos nombres, el de su bella esposa, Fanny Garrido de Adalid, cultivadora de las letras con cierta fortuna. En la música se halla ausente toda característica romántica si exceptuamos algún que otro trozo melódico con regusto de la época.

Las esencias del romanticismo se le escapan a Adalid cuando trata de sujetar su música al comentario de un texto, de ahí el escaso valor de sus romanzas, de sus canciones, excesivamente superficiales.

En cuanto a la música para piano, excepcionalmente alguna que otra obra para violín y piano, para orquesta —unas marchas fúnebres—, nos enfrenta sin lugar a dudas, con la verdadera personalidad de Marcial del Adalid.

Habremos de reconocer, en primer lugar, que la posición económica de que disfrutó a lo largo de sus cincuenta y cinco años de vida fue el principal motivo para que, desoyendo incluso a sus padres, se inclinase por una profesión en la que no entraba lucro monetario alguno, y sí, por el contrario, una febril entrega, en cuerpo y alma, que lo mantuvo hasta el último lustro de su vida con los mismos arrestos de sus años de juventud, de estudioso.

Esta característica fue la que lo alejó, por decirlo de algún modo, del ambiente profesional, de intrigas, de los consabidos sinsabores parejos al profesionalismo, mostrándose siempre digno dentro del campo artístico que su vocación irrefrenable le había obligado a adoptar. Buena prueba de cuanto decimos, y de su siempre honrada conducta en cuestiones de arte, la tenemos en el voto particular por él formulado al dictamen del Jurado que juzgó el Certamen Musical de las Fiestas de María Pita, del año 1880, de recto juicio, de crítica desapasionada a la postura adoptada por los miembros del Jurado, todos ellos madrileños.

Mas vayamos con su obra.

El predominio de la sensibilidad e imaginación, las premisas que constituyen y definen al romanticismo, no hay duda de que las poseyó y trasladó Adalid a la música para piano, naturalmente, con notoria ventaja sobre sus contemporáneos españoles, aun cuando su imaginación polarizase particularidades en muchos casos.

Otra de las características del romanticismo es la huella del genio en la obra, y, particularmente, en este extremo falla el valor de lo compuesto por Adalid.

Al revés de Chopin —de nadie copia, a nadie sucede—, que crea y es único a la vez, Adalid bebe en aguas ajenas, en manantiales claros de reconocer; algo de Weber, de Schubert, de Schumann y Mendelssohn, de Liszt, pero particularmente de Chopin, y aun cuando sus ideas melódicas no sean en su totalidad bellas, son sinceras y espontáneas, y no falta a veces en ellas la fugaz chispa genial, un cierto logro, incluso, un todo completo y valorativo.

Al enfrentarnos con su producción, una y otra vez pensamos hallarnos ante una obra desigual, dubitativa, producto de un espíritu no satisfecho, sin un polo fijo de creación y de estética artística personal, lo que producirá vacíos, desigualdades, demérito.

Ni siquiera lo perfecto o hábil de una técnica puesta al servicio de la obra puede haber ocultado lo señalado por nosotros, pues en esta parte tan importante en toda creación musical, falla también en determinados momentos y obras, Adalid.

La valentía del empeño —señalémoslo así—, en trabajar, no en desacuerdo, sino en completo esfuerzo de aislamiento con relación a todos los compositores españoles de la era romántica, avalora y acrecienta la figura de Marcial del Adalid, sin posibilidad de escamotearla en la relación histórica de nuestros valores músicos, de nuestra España del siglo XIX.

Mientras el resto de los músicos españoles parecen ignorar el momento en que viven, Marcial del Adalid deja su documento histórico-musical, su fe de vida y de paso por unos estratos, equivocados o no, virulentos o afeminados, morbosos o enfermizos (que de todo tuvo el romanticismo), para que por medio de él, tengamos un punto donde poder apoyarnos en la evolución musical, del salto histórico en el enlace de lo clásico con lo moderno, sin olvidarnos del romanticismo, que fue un hecho realmente valorativo por sus consecuencias para con las artes.

Posiblemente esta característica adalidiana radique en la acusada preponderancia del rasgo de lo melódico, en contraposición al armónico, menos dominado, menos flúido y técnico en el maestro coruñés.

Adalid no es un oportunista ni arribista; trabaja sin apresuramientos, es un enamorado de la música, por lo que es rabiosamente sincero con su arte.

Anteriormente hemos señalado que Adalid no fue original, pero habremos de convenir en que su obra respira naturalismo, personalísimo si se quiere, pero naturalismo al fin, nacido de la propia entraña melódica de su a veces desigual y elemental técnica armónica, pues junto a obras plenamente logradas —en lo armónico, en lo melódico—, nos enfrenta con otras, de escaso valor.

Jean Chantavoine trae hasta nosotros lo siguiente: "Lo único que se puede afirmar es que sobre la obra de Chopin flota esa especie de neblina o de nimbo o de "humo dormido" que procede del *Zal*, del *spleem*, de la especie de *saudade* melancólica propia de los polacos y que Liszt analizó y comentó ampliamente en su libro sobre Chopin."

Igual podemos decir nosotros de gran parte de la obra escrita por Adalid; por gallego, y por lo tanto tan melancólico como pueda serlo un polaco; por *morriñoso* o *saudadoso* y, por esa misma neblina o "humo dormido" que señala Liszt, y que es fácil hallar en la obra pianística de Adalid.

¿Podríamos por todo lo expuesto considerar al romanticismo de Adalid, claro a través de toda la obra pianística producida, como de convencional?

Lo consideramos, una y mil veces, como de brote sincero, como exteriorización de íntimos sentimientos personales.

El comentarista técnico de su obra dirá mucho más, y concreto, en lo valorativo, de lo que decimos nosotros, pues a su campo de análisis y de objetividad pertenece la obra de Marcial del Adalid, con preferencia al biográfico.

Marcial del Adalid fallece en su Pazo de Lóngora el 16 de octubre de 1881, a los cincuenta y cinco años de edad, recibiendo cristiana sepultura en el panteón familiar en Santa Eulalia de Liáns, Parroquia de Oleiros. Precisamente de este lugar tomó, adoptándolo, su seudónimo literario, la esposa del maestro, Fanny Garrido "Eulalia de Liáns."

Dejemos la cita del triste deceso a la pluma autorizada de Esperanza y Sola, aparecida en la "Ilustración Española y Americana":

"Y, por desgracia, no todo ha de ser plácemes en este artículo. Al terminarle debemos consignar la pérdida que el Arte ha sufrido con la muerte de D. Marcial del Adalid, ocurrida, no ha muchos días, en la quinta que poseía en Galicia, y a la cual se había retirado hace años.

Era discípulo aprovechadísimo de Moschelès y de Chopin [?], pianista clásico y correcto, como quien en tales fuentes había bebido la ciencia musical. Como compositor, sus *vales*, sus *romanzas sin palabras*, sus *marchas* y su preciosa *sonatina* a cuatro manos, que ha merecido figurar en más de una sesión de la Sociedad de Cuartetos, producciones en que brillan la frescura de la melodía y un sólido conocimiento del Arte, al par que el respeto a las tradiciones de la buena escuela, y en las que se ve impreso el sello del genio y del talento le han dado honroso lugar en los anales de la Música Española." — ("La Ilustración Española y Americana", 15 de noviembre de 1881).

La Coruña, Mayo de 1964.



Vista parcial del Pazo de Lóngora



NOTA PRELIMINAR
Y
COMENTARIOS ANALÍTICOS

POR

ANTONIO IGLESIAS

NOTA PRELIMINAR

COMENTARIOS ANALITICOS

EXCMO. SEÑOR

NOTA PRELIMINAR

Luego de haber estudiado, una por una, los centenares de páginas de Marcial del Adalid depositadas en la Real Academia Gallega de La Coruña, el compositor coruñés continúa siendo todo un enigma para mí...

Un músico que, antes de salir de sus lares, nos revela unas indudables condiciones de compositor, por fuerza muy ceñida a los moldes escolásticos —así, su "sonata, Op. 4"— pronto se marcha a estudiar, según parece, con Chopin y Moschelès en París y Londres —período en el que hemos de situar la selección que ahora se publica— para volver al lugar en que ha nacido y proseguir en su tarea artística, aunque ya dentro de una inconcebible disminución de facultades creadoras. Un músico culto —como podemos observarlo en su rica biblioteca, hoy magnífico fondo de la Real Academia Gallega— inquieto, decidido —sus ediciones en París y Madrid, datan de los tiempos de los Chopin, Schumann, Liszt—, que conoce y está en contacto con sus más ilustres contemporáneos, nos deja una obra considerable en su número y variedad, pero realmente pasmosa por su oscilante catalogación de valores.

Todos los géneros han sido cultivados por Marcial del Adalid, desde la canción con piano a la ópera, desde la obra coral a la de cámara, desde la página violinística hasta aquellas otras dedicadas al piano; y es en éstas en las que, sin ningún género de dudas, brilla más alto.

El trabajo de selección de su obra que la Real Academia Gallega ha querido confiarme, nos da, de momento, las treinta y dos páginas impresas que van a continuación. Podrían haber sido publicadas algunas más; quizá otras tantas; pero he aconsejado la reducción del volumen en las proporciones que aparece, porque, lo importante, en mi juicio, es decir que hay un compositor romántico español, de La Coruña, llamado Marcial del Adalid que, al menos en cuanto al piano se refiere, puede significar algo en esa laguna que ciertamente existe, cuando hemos de referirnos al piano del joven romanticismo musical de España. Tiempo habrá de volver —si se quiere— sobre el tema y de tratar de seguir resucitando aquellas otras páginas suyas que lo merezcan.

Mi trabajo, escrupuloso hasta el extremo, se ha limitado a "poner al día", por así decirlo, un piano y una ortografía musical que resultaba muy vieja. No he vacilado ni en dejar de indicar algunos dedos —en contra del sano criterio actual de no referirse para nada al personalísimo problema de la digitación— cuando estimé que ello podría venir en ayuda de una necesaria aclaración de las cosas. Pero —excepción hecha de alguna conclusión o pequeñísimo momento— no juzgué conveniente el añadir nada en los originales de Marcial del Adalid, aunque no dudase en realizar aquellos "cortes" beneficiosos que suprimen fatigosas reiteraciones. "Adaptación y revisión", sí; "transcripción", en el sentido que a esta palabra solemos darle los músicos, no. Entonces, partiendo de la base del máximo respeto concedido al mensaje que el autor nos ha legado, mi tarea no ha dejado de ser laboriosa y muy personal —hasta difícil, si se quiere— limitado a observar, ante todo, la verdad de estas músicas, aunque pre-

sentadas por mí con mayor claridad y actualidad, mediante las rectificaciones de sus fraseos tan mal indicados, la traducción de ornamentaciones dudosas, indicación de matices oportunos, elección de velocidades metronómicas y mil detalles más, que creo —al menos así lo pretendí— facilitan la lectura de estas composiciones y, con ello, pueden llegar mejor a los dedos y a la mente del intérprete.

Una labor —la mía— que, sinceramente, me atrevo a señalar como muy árdua; primero, por la revisión de la obra completa de Marcial del Adalid, luego, por las sucesivas selecciones que yo mismo me impuse, hasta llegar a la reducida y final, precisamente referida y ceñida a la parcela pianística del músico gallego investigado; por último, por el mismo trabajo de "adaptación y revisión" —extendido a la redacción de los correspondientes estudios analíticos de cada una de las obras que se publican— por lo delicado del mismo.

Es justo, y mucho me complace el hacerlo, consignar la colaboración que, en el inicial conocimiento de la obra completa, me prestaron mis compañeros Académicos Antonio Iglesias Vilarelle y Rodrigo A. de Santiago y, en todo momento, el Bibliotecario Juan Naya Pérez, así como el entusiasmo que siempre hubo de acompañarme en estos trabajos por parte de la Junta de Gobierno de la Real Academia Gallega de La Coruña, presidida por el cerebro y el corazón de Sebastián Martínez Risco. A todos ellos, mi gratitud y la sencilla ofrenda, sincerísima, del valor que pueda tener mi trabajo.

Madrid, Mayo de 1964.

VALS BRILLANTE

El *Vals brillante* está catalogado como la Op. 22 del compositor y, en su portada, figura como dedicatoria: "à Lesbia". A continuación se nos aclara, que se trata de un "Poème d'amour" y se reproduce como completo título, el siguiente: "3.me Valse brillante, pour piano, par M. del Adalid."

La obra —siguiendo siempre la edición utilizada en mi trabajo— consta de una "Introduction", separada con claridad del propio "Valse". He creído oportuna su unión, interrumpiéndola simplemente con unos calderones, porque, a todas luces, se trata de una única página dictada por un solo concepto compositivo. La elección de las velocidades metronómicas que nuestra edición contiene; la indicación de aquellos matices de toda índole, más convenientes al vuelo y evidente elegancia que se respira; la unificación impuesta para los semejantes períodos formotivos; la traducción en notas reales de algunas abreviaturas o grupos de irregular medida; una mayor claridad en la ortografía musical que la empleada por el compositor en su edición; la enarmonización de todo el período que antecede a la reexposición del mismo tema del *Vals*, caprichosamente transportada a la tonalidad de Sol bemol mayor por el compositor, que tan sólo añadía confusión a la interpretación de la obra; el discreto consejo de una digitación; y, por último, el "doblar" en octavas, en ambas manos, los 4 compases que anteceden a los 2 finales de la composición, con objeto de imprimir una mayor brillantez instrumental a este momento "intenso" y un más adecuado carácter conclusivo, han sido entre algunas pequeñas particularidades más, aquellas derivadas de mi personal trabajo en este fragmento que —excusado será decirlo, puesto que se evidencia en demasía desde la primera a la última de sus notas— pretende acercarse, lo más posible, a los modos y maneras que Chopin nos ha legado en sus creaciones más conocidas.

La "Introducción" primitiva está contenida en los 24 compases iniciales y toma para su dibujo grave de la mano izquierda —diríamos que pensado para violoncellos— un motivo, entroncado en sus primeros 4 compases con los mismos que habrán de "abrir" el propio vals; comentado a continuación y subrayado por apoyaturas de índole expresiva, desemboca en el virtuosístico "acelerando e crescendo molto", en seguida equilibrado por el "molto rallentando" que, extinguiendo la sonoridad, precede —con la ya citada separación impuesta por los calderones— al mismo *Vals*.

Este, consta de tres amplios períodos estructurales en la forma adoptada para el mismo: A-B-A.

A — Podríamos formularlo así: *a-a'* y *B-b'*, en su total extensión de los 64 compases primeros. Un primer tema, elegante, sentido dentro de un piano eminentemente chopiniano, se presenta en los 8 iniciales compases y se reafirma con su siguiente repetición modificada en su carácter expresivo; estos 16 compases (*a*), se repiten seguidamente en una idéntica extensión (*a'*) que tan sólo varía los contornos de los 5 últimos, en aras de una todavía mayor expresividad. Surge, inmediato, el segundo tema, contrastado con el anterior por su inherente mayor lirismo, mayor amplitud instrumental y, quizá, hasta aumento de su intrínseca elegan-

cia; se inicia con un cinquillo y se halla contenido por el curioso germen formado por una negra con puntillo, la corchea de la segunda mitad de la segunda parte (primer compás) y las dos últimas corcheas del segundo (compases 33 y 34); solamente con este dibujo —adornado por sus contornos en corcheas— queda formado este segundo subperíodo formativo en su total extensión de 32 compases: los 16 que van del 33 al 48 (*b*) y los otros 16 siguientes (*b'*) que lo completan a continuación con su exactísima repetición, apenas modificada por el cambio que podemos observar en los 4 finales.

B — “Con anima e cantabile” y enarmonizando Do sostenido con Re bemol, aparece un nuevo tema, más melancólico, siempre caracterizado por esa personal elegancia de los giros chopinianos, perfectamente contrastado y siempre sujeto a los imperativos de una estructura férreamente observada, tanto en este período central como en sus otros dos extremos. En efecto, esta podría ser su formulación: *a-a'*, *b-b'* y *a-a'*, considerando estos tres subperíodos, simplemente constituidos por un número de 8 compases para cada uno de ellos, sucesivamente encadenados y con la única particularidad de que, el tercero, viene a ser como una especie de variación del primero. Resulta innecesario decir que las repeticiones indicadas en la edición, pueden o no ser tenidas en cuenta al comentar la forma de este período central del *Vals*.

A — El tercero de los períodos formativos de la obra, ofrece la curiosa particularidad de invertir aquellos subperíodos observados cuando se comentó el primero, del que es su re-exposición. Así, se inicia con los 32 compases anhelantes que se habían caracterizado por aquel extraño dibujo en corcheas (*b-b'*) y se completa con los otros 32 siguientes (*a-a'*) de los que, los dos últimos —modificados—, sirven para iniciar el

FINAL — Constituido por diversos elementos temáticos —tomados de los anteriores períodos y aún de la misma “Introducción” del *Vals*— todo este período final de la obra, de una dilatada extensión —en relación, claro está, con la que la composición nos ofrece— se reviste de un marcado sello virtuosista, por pretender claramente “lucir” los esplendores posibles del instrumento. A partir del “poco a poco rianimandosi e crescendo”, hasta podríamos decir que llega a olvidarse del perfume del vals, yendo en una nueva dirección que apunta, directamente, al Chopin de los “scherzi”...; por ello, el criterio del adaptador de “doblar” en octavas sus postreros compases, con el fin de evitar la pobre sonoridad que clausuraba la página en la pluma del compositor.

Los múltiples matices que la partitura reclama, tienden a hallar aquella versión ideal para este *Vals brillante*; así, su observación escrupulosa e inteligente, es el primer requisito que habrá de ser tenido en cuenta por todo intérprete. Partir del carácter misterioso que surge en la mano izquierda, en sus notas iniciales, para “volar”, en seguida, en la total “Introducción”; suspender todo discurso, antes de “abrir” el *Vals* propiamente dicho; caracterizarlo mediante la rítmica básica de las tres partes, como primordial apoyo en toda su interpretación; ofrecer cambios de sonoridad, de planos sonoros, en las muchas repeticiones de los distintos períodos y subperíodos; tener siempre muy presente la estructura antes analizada, para conocer sus varios estamentos; “cantar” con naturalidad y elegancia, administrando, con libertad bien controlada, ese delicado matiz que es el “rubato”; ser “brillante” en la conclusión de las rúbricas cadenciales; destacar cuanta nota se halla indicada en la mano izquierda, en un plano secundario, sí, pero completamente distinto al de “fondo” peculiar del simple mantenimiento de climas armónicos; saber dosificar la fuerza y controlar la velocidad en todo el período final; y, sobre todo, repitámoslo, acercarse, cuanto más mejor, al bello mundo chopiniano, al que, sin duda posible, se adscribe esta partitura. Estas, serán, entre otras asimismo útiles y posibles, aquellas facetas interpretativas que podrán brindarnos la mejor versión de este *Vals brillante*, de Marcial del Adalid.

IMPROVISACION

La partitura de Marcial del Adalid, objeto del presente comentario, tiene la siguiente explícita dedicatoria: "Homenaje á la memoria de F. Chopin." Su título original resulta, a todas luces, inconveniente y ampuloso: "Improvisación fantástica para piano, por M. del Adalid" y, como resultado de este criterio, ha sido convenientemente simplificado; en realidad, la página, dada su concreción de forma, meridianamente preestablecida, nada tiene que ver con el "abandono" y adopción de una libre estructura que deja fluir la inspiración, propios de toda "improvisación" y, claro, muchísimo menos todavía, si a ella se le añade la adjetivación de "fantástica"... Es la Op. 17 de nuestro compositor y va encabezada con la siguiente leyenda:

.....
.....

*Tú serás como el sol en Oriente
Tú serás como el mundo inmortal.*

ESPRONCEDA

que, por muchas vueltas que le demos, tampoco se nos ocurre hallar un posible paralelismo entre música y poesía, como, a buen seguro, pretendería establecer su autor.

Dentro del espíritu de mayor fidelidad a lo escrito por Marcial del Adalid, en la presente adaptación o revisión, añadí, además de múltiples matices que afectan al carácter expresivo de la composición —adivinando su auténtica significación emotiva— ciertas indicaciones en cuanto a la digitación más convenientes al fraseo, asimismo cuidadosamente estudiado y establecido por sus correspondientes ligaduras, y aún a las dificultades de índole puramente mecánica contenidas en su parte central de notas dobles, por cierto, mucho más cercana a los moldes del "estudio" que a la libertad característica de toda "improvisación". En pro de una beneficiosa reducción de su evidente excesiva reiteración motivica, he suprimido —en cada uno de los períodos extremos de la obra— fragmentos de 8 compases, que, repitiendo con casi absoluta exactitud los iniciales, solamente dañaban, con su nueva audición, la sinceridad de su directo dictado. También fueron señaladas aquellas velocidades metronómicas más convenientes. Y estas son, las principales particularidades a observar en el trabajo aquí realizado por el transcriptor.

La forma ternaria A-B-A, es la adoptada en esta *Improvisación*, merecedora del siguiente corto análisis:

A — Desde su mismo comienzo, se establece en la mano izquierda un ritmo originalísimo que, como pedal ininterrumpida, apoya certeramente el germen melódico de las cinco primeras notas expuestas en la derecha; éstas, desarrollan su bello discurso, en directa consecuencia o en transformación beneficiosa, en la amplitud de 8 compases, primero "calmado",

luego "con elegancia", ya en su parte final "dolente" y, el todo, dentro del "tempo rubato" de filiación chopiniana incuestionable. Los 8 compases que siguen, son ratificación de la anterior motivación y de su carácter patético, con flexiones modulatorias perfectamente lógicas que, sin apartarse demasiado de la tonalidad principal, la afirman en sus últimos compases, a los que se añaden 2 más en "morendo".

B — El "Scherzoso" o período central, como queda dicho, podría muy bien ser un corto "estudio" dirigido a la práctica de las "notas dobles" en la mano derecha. Resulta, asimismo, eminentemente chopiniano y con el fondo de un parecido dibujo-pedal como base, podemos escuchar, "doblado", un tema que, por primordialmente rítmico, viene a ser la danza que aquí se opone con oportunidad al lirismo de los períodos que le anteceden y siguen a este brillante "Scherzoso". El momento, por entero, es consecuencia de sus 4 primeros compases o de los 4 inmediatos que los ratifican; así, en tres sucesivos subperíodos de 8 compases, llegamos al 25 que bien podría estimarse como inicial de una reexposición abreviada —"in stretto", pudiéramos decir— de los 16 siguientes compases, y modificada, de los 16 conclusivos del mismo período central, bellamente extinguido en su "smorz. molto", sostenido por ese "marcato il basso" que nos hace recordar, dentro de una muy atinada concreción de ideas, aquel ritmo-pedal original del comienzo de la composición.

A — Este tercer período formativo de la *Improvisación*, es una exactísima reexposición del primero, en el que tan sólo hemos de observar: el "desdoblamiento" de sus mismas armonías acompañantes en la mano izquierda, ahora "mormorando" su discurso en la totalidad de las semicorcheas que llenan la rítmica del compás de 12/8, lo que viene a aumentar esa su inquietud de carácter; y la añadidura de 3 compases más, al final, que "calando", en el más delicado "pianissimo" y "molto rall.", clausuran definitivamente la obra.

Los valores puramente instrumentales, pianísticos, de la *Improvisación*, aunque notorios, merecen ser consignados: pensemos en que Marcial del Adalid, su autor, nace tan solo a 16 años de distancia de Chopin y que, entonces, no resultaba tan fácil ni la impresión de una partitura, ni la "copia" de un estilo o manera que, es de suponer, no podía siquiera resultar demasiado conocida ni analizada... Aconsejar al intérprete que siga los moldes interpretativos que nos reclaman las partituras del romántico polaco, parece lo más claro en esta ocasión: sabia administración del "rubato", sobre todo; perfección en la medida de las fusas, fácilmente confundible en la melodía con la de las semicorcheas, así como en la mano izquierda, durante todo el primer período; observación escrupulosa de las indicaciones expresivas, tendentes a la beneficiosa seriedad de concepto; articulación adecuada, ya para "decir" las melodías, como para no emborronar las "dobles notas" o para "mormorar" en la izquierda, cuando del tercer período se trata. En fin..., ¿podríamos considerar, por un momento, que Chopin mismo fuera el autor de esta *Improvisación*? Ello, evidentemente, podría darnos la mejor medida para su ideal interpretación.

ELEGÍA

Dedicada "A J. M. Guelbenzu" —amigo y, con toda probabilidad, compañero de estudios en París de Marcial del Adalid—, esta *Elegía* es, en el original, subtítulo de "El último adiós" que, el compositor coruñés, da a su Op. 10. El trabajo del adaptador, se ha ceñido a conceder una mayor claridad de lectura a la partitura, mediante la mejor ordenación de su ortografía musical; a la habitual parquedad en la indicación de una conveniente digitación; a lo que se le antojó como más adecuado consejo de índole expresiva, mediante el reclamo de múltiples matices de diversa materia e indicación de velocidades del "tempo", mediante su numeración metronómica; a la supresión de reiteraciones innecesarias que solamente perjudicaban por su inherente cansancio, mínimas en todo caso; y a la traducción en notas reales y su encaje rítmico, de todos aquellos momentos indicados por abreviaciones de dudosa ejecución.

En la *Elegía*, Marcial del Adalid, olvidado de Chopin, vuelve su mirada hacia Liszt, de tal suerte, que bien podríamos decir, si el tiempo, la época, las circunstancias, no vinieran a desmentirnos, que la composición es anticipo de lo que en Francia respondería al título de "A la manière de..." y suponían auténticos retratos de unas maneras predominantes y personales del autor tomado como modelo. Esto es, ni más ni menos, esta *Elegía*, aunque hemos de meditar un poco en que Franz Liszt nace en 1811 y del Adalid en 1826... ¿Cómo es posible este retrato lisztiano, tan sumamente aproximado, en los tiempos en que el mismo fue realizado? La música va precedida del siguiente comentario poético:

*Farewell and if for ever,
Still for ever, faretheewell.*

L. BYRON

La formulación de la estructura adoptada en esta composición, es la siguiente: Introducción-A-B-Introducción-A-Coda, la cual, en rigor, queda reducida a la habitual ternaria de A-B-A. No obstante, se comenta en la extensión de sus aparentes seis períodos formativos:

INTRODUCCION — Por reducción de valores, se toman las primeras notas que iniciarán el tema principal del período A siguiente y, en la mano izquierda, surge "molto liberamente", un diseño que, en sus 2 compases, contiene cuanto ha de ser y significar esta "Introducción", sólo acrecentada en su interés expresivo, por los pequeños comentarios armónicos de la mano derecha. Se concreta este breve período de apertura de la obra, en solo 12 compases, a modo de corto preámbulo que abre realmente la *Elegía*.

A — El "Andantino molto espressivo" —el compositor lo subtitula "Liebeslied—, en su total extensión de 39 compases, constituye el primer período de la *Elegía*. Un tema amable, sentido, un tema al que sólo le falta una letra para que resultara una canción, apoyado en elementales armonías arpegiadas en la mano izquierda, surge de los primeros 4 compases y se

desarrolla en los 12 siguientes; luego, algo modificado, combinado con anteriores apariciones o desdoblado en semicorcheas, va desenvolviéndose con normal fluidez expresiva, es decir, sin novedades, como algo que nos resulta muy familiar; el período se completa con los 32 compases siguientes, que hacen el total de 39 ya indicado para su entera dimensión. La forma que se adscribe al "lied", en subdivisiones de una exacta duración y se acompaña con suma sencillez, lo caracteriza.

B — Un "Larghetto" de enorme amplitud expresiva, declamado con esa, a veces, grandilocuencia del poema lisztiano o de sus leyendas profanas o religiosas, es esta parte central o segundo período de la obra. Sus primeros 4 compases, corto prefacio a lo que, realmente, comienza a suceder en el número 5, nos dan ya el germen temático que origina toda esta parte de la *Elegía*; en efecto, en la mano izquierda, compases 3 y 4, a contar desde la iniciación del "Larghetto", se halla la fórmula que, inmediatamente, será desarrollada con la amplitud debida, en la extensión total de sus 28 compases. La peculiar manera del Liszt que acompaña sus exaltaciones poéticas en octavas, de virtuosísticos trazos finales, mediante el continuado percudir de armonías plenas, se observa aquí en su más auténtica fisonomía. El momento, con oportunidad, se cierra con la repetición en octavas graves de aquel germen temático que, en "marcato", se escucha en la mano izquierda y al que ya hicimos referencia.

INTRODUCCION — Si el paso o modulación exigidas del período *A* al *B*, fue realizado con mucha habilidad, no lo es menos cuando de *Mi* mayor hemos de volver a *Fa* sostenido mayor. Ante esta necesidad, el compositor usa del diseño que había caracterizado la "Introducción", en tresillos, con los que juega y no vacila en incluir este nuevo período de 10 compases, para ir mediante este puente, "Allegro come prima", sin acritud alguna, al siguiente período

A — Subtitulado por su autor como "L'ecce", el tercero de los períodos formativos de la página, es exacta reexposición del primero, aunque revista la modalidad de repetir las notas de su bella melodía, a la octava superior, en busca, indudablemente, del efecto de una repercusión que pueda acercarnos al fenómeno del eco. Más o menos adornado, con la inclusión en ocasiones de pequeños comentarios de factura virtuosista, de una misma extensión, esta parte, sigue en un todo los moldes ya observados en la primera. Suspendido su discurso sobre un calderón, se inicia, seguidamente, la

CODA — Nuevamente, es otra modificación rítmica del motivo principal o canción —llamada por el compositor, como ya se indicó, "Liebeslied"—, previamente apuntada en los dibujos de semicorcheas, la que da origen a esta delicada "coda" que, en "pianissimo", "dolcissimo e rubato sino al fine" y, por último, "perdendosi" y "estinguendosi" en los alados "arpeggiati" de los cuatro acordes finales, clausura la obra, cuyo discurso se cierra, definitivamente, sobre la más tenue de las sonoridades.

Buscar con nuestros dedos y nuestro corazón, a la vez, el mensaje poético-musical de Liszt, nos dará la norma esencial para la interpretación de esta *Elegía* de Marcial del Adalid: administración de la fuerza en su parte central, serenidad expresiva en la canción, seguridad y brillantez para los pasajes virtuosistas, dosis adecuada de "rubato" en todo momento, planos sonoros en su justo lugar, respeto máximo de los matices, "staccato" logrado en los "rinforzandi" de las octavas, separación y aliento de los períodos y las frases, suavidad absoluta para la "coda"... , quizá sean suficientes normas para obtener una perfecta versión de la página.

ANDANTINO CON VARIACIONES

El autor ha escrito, como título y dedicatoria para esta composición suya, todo cuanto sigue: "Andantino Scherzoso con Variaciones a la antigua usanza, para piano, respetuosamente dedicado a D. Hilarión Eslava, Maestro de la Real Capilla de S. M. etc. etc., por M. del Adalid." Naturalmente, ello resultaba demasiado largo para nosotros y fue, en consecuencia, convenientemente reducido. Las particularidades a observar en el trabajo del adaptador de la obra, se reducen a haber distribuido notas y valoraciones, entre ambas manos, de una manera más pianística y actual; somera indicación de los dedos a utilizar con mejor provecho para su interpretación; matices muy diversos, afectando al "tempo" o a su dinámica; traducción de toda suerte de abreviaciones; corrección —como en las demás partituras de Marcial del Adalid— de multitud de errores de escritura; y, por último, añadidura de 2 compases, que parecen dearse como mejor conclusión de la VI Variación y, con ella, de la composición completa, así como también para mejor delimitar su estructura.

Es curioso constatar que, si este *Andantino con Variaciones* resulta clásico en cuanto a su factura, no obstante, de su conjunto se desprende un evidente perfume romántico, ya por el trazo instrumental, por sus ornamentos, ya por su pretendido vuelo virtuoso en algunos contados momentos. De las cuatro obras de Marcial del Adalid, aquí publicadas, quizá sea esta la más personal, precisamente por su impersonalidad, valga el contrasentido. ¿En qué época fue escrita? ¿Antes o después de las otras tres? Es algo que se ignora, porque no consta el número del "opus", ni hay indicación de fecha en la partitura estudiada.

Sin embargo, el *Andantino con Variaciones*, es obra perfectamente digna de ser difundida, ya considerada desde un punto de vista musical como estrictamente pianístico. Se trata, como su título nos indica, de un tema sometido a seis variaciones, en el clásico sentido de modificación temática perfectamente cognoscible y suscitada, eso sí, por una perseguida exhibición del instrumentista.

ANDANTINO — El tema de esta composición, propiamente dicho, es expuesto dentro de una perfecta simetría y con arreglo al plan ternario A-B-A. Cada uno de estos períodos consta de 8 compases; en el primero, escuchamos la presentación de un tema "semplice", suelto, sereno y a la vez gracioso, compuesto de su simple formulación (4 primeros compases) y su respuesta (4 siguientes); el período central, derivado del anterior, cobra mayor agilidad mediante el comentario temático en dibujos de semicorcheas y fusas; luego de sus 8 compases, volvemos a la reexposición casi exacta del primero de los períodos, de idéntica extensión que los anteriores, como ya queda dicho, con lo que se forma el tercero y el ciclo ternario formativo y se cierra el *Andantino*.

I VARIACION — Atenida a una misma estructura que la observada para el propio *Andantino*, esta *I Variación*, puede ser estimada como melódica —dada la continuada línea del ininterrumpido dibujo de la mano derecha— aunque, en sus períodos extremos, se reparta el comentario temático entre ambas manos, con la más sana ingenuidad.

II VARIACION — En ella —asimismo respetuosa con la rígida simetría estructural antes comentada—, podemos observar, por sus modificaciones temáticas, algo que podría acercarnos al concepto de la variación rítmica romántica; aunque aminorada la velocidad del “tempo”, su incisiva acentuación y su arropamiento en figuraciones en tresillos, le conceden un cierto mayor valor en relación con el que nos merece la precedente modificación temática.

III VARIACION — Por predominar en toda esta variante los trinos y las rápidas figuraciones en fusas, hemos de concederle un carácter eminentemente barroco aunque elementálsimo. De todas maneras, el vuelo pianístico es aquí mucho mayor que en los anteriores fragmentos de la obra y, así, ella se enriquece sobremanera en cuanto a su brillantez de ejecución. Aquella simetría antedicha y, de nuevo, el reparto temático entre ambas manos, pueden observarse, también, dentro de una cierta libertad de reproducción temática.

IV VARIACION — Corresponde a la consabida variación en “minore”, clásica dentro del espíritu de su época. Su primordial valoración, ha de ser concedida a su contenido armónico, dentro de la peculiar tristeza que nos impone el cambio de modo; con su reclamado “espressivo”, sigue un idéntico formato estructural que los precedentes momentos, y, la línea melódica, por entero, es mantenida en las notas superiores que cantan en la mano derecha con independencia.

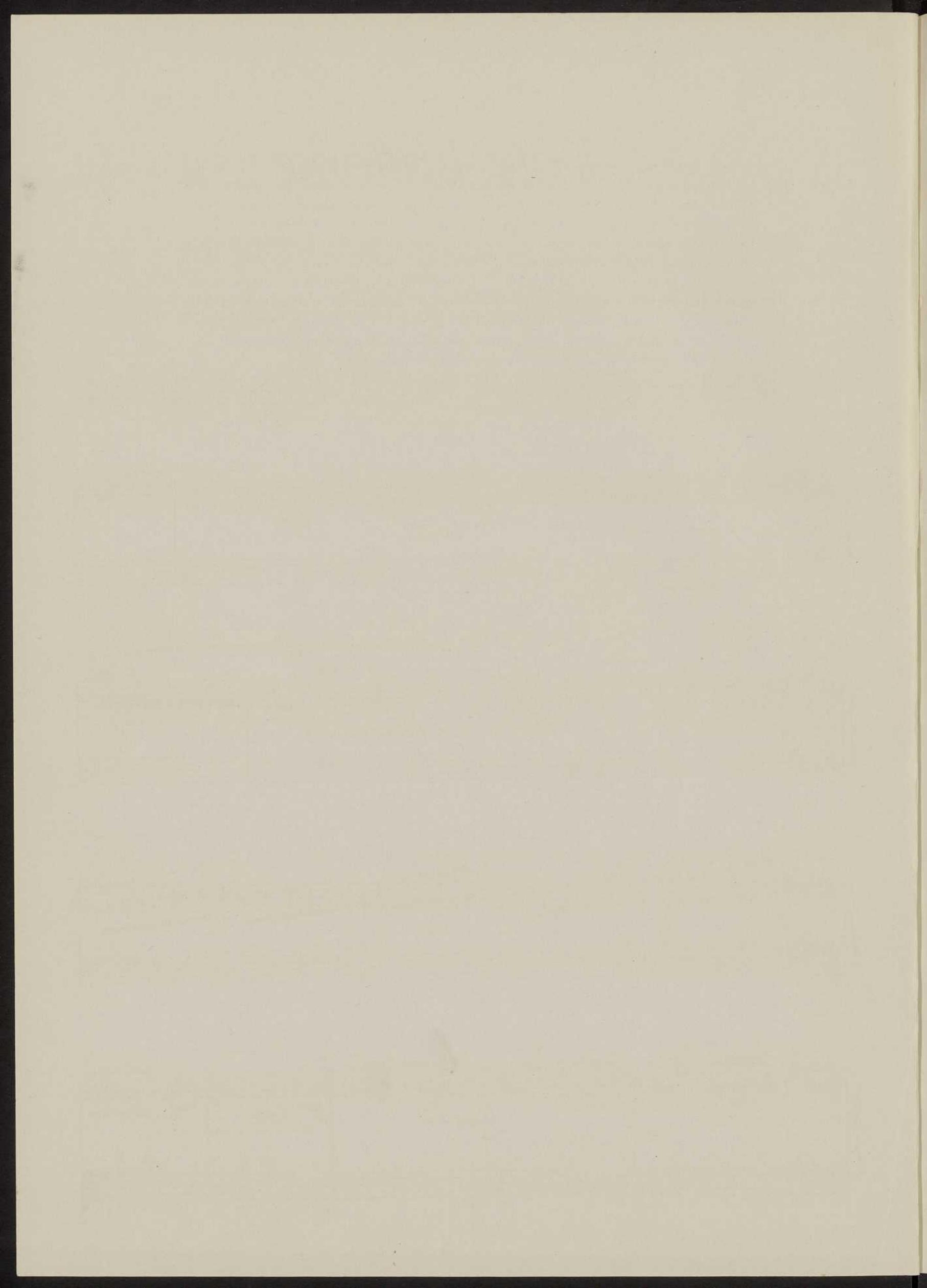
V VARIACION — Es, indudablemente, la variación más libre —por supuesto que ello es relativo— entre cuantas forman la obra, tanto por su desenfadado tratamiento temático, como en cuanto a la extensión concedida al fragmento, puesto que, por vez primera, rompe aquella simetría tantas veces señalada. Por otra parte, la velocidad de las fusas que, inflexibles, se mantienen en todo este momento —en la mano derecha, en la izquierda o en los trinos finales para ambas manos—, le confiere un evidente grado virtuoso, ya no tan pueril o elemental como pueda parecernos. A los comentados períodos que aquella estructura A-B-A había impuesto, se añade aquí, en su final de los trinos, otro nuevo, muy apropiado, en una misma extensión de los consabidos 8 compases, suspendido en un calderón sobre la Dominante que, convenientemente, hace esperar con curiosidad el “Presto” final siguiente.

VI VARIACION — Los acentos en la tercera parte del compás de 3/8, su viveza y agilidad de carácter, esas rúbricas cadenciales en rápidas semicorcheas, conceden a este final del *Andantino con Variaciones*, un nuevo valor eminentemente virtuoso instrumental. En cuanto a la forma, también resulta no respetada en los moldes establecidos desde el comienzo; así, el período central o segundo, consta de 12 compases en lugar de los 8 habituales y, luego del tercero —exacta reexposición del primero—, a modo de “coda”, se le añade un nuevo período de 8 compases más que repiten lo esencial temático. El todo se concluye, brillantemente, con los acordes de 4 compases más —percutidos en las dos primeras partes de ellos—, que, en la edición original, se limitaban con error e inconveniencia formal a 2 tan sólo.

Más que nunca, es aquí aconsejable la mayor fidelidad interpretativa y el mayor respeto de cuanto matiz e indicación ha hecho figurar el adaptador de esta partitura; se estima que, solamente de esta manera, puede ganar la obra dentro de un espíritu actual de las cosas, sin que ello vaya en detrimento de los auténticos valores propios que en ella pueden observarse.

Todo ha de ser expuesto dentro de la máxima sencillez, porque el *Andantino con Variaciones*, por entero, responde a una estructura elemental y a unos desenvolvimientos que, ciertamente, apuntan con ambiciones, pero que, asimismo, se quedan muy a mitad de camino medidos con perspectivas más actuales o hasta de su misma época. La máxima claridad expositiva —también claridad para los dedos, se entiende—, el sumo encaje rítmico de los ornamentos, la agilidad limpia que rechace toda borrosidad, el difícil dominio de lo que se nos ofrece como fácil —quizá más en apariencia que en su misma realidad—, la intención musical que aporte ese grano de pimienta que es la gracia de cualquier "scherzoso", así como la sabia administración del "legato" y del "staccato", además de la absoluta supresión de todo atisbo de "rubato", aquí, a todas luces, inapropiado, son, entre algunos más, los consejos que se nos ocurren en la obtención de la ideal interpretación de la composición estudiada.

A. I.



Vals brillante

Vivace non troppo (♩ = 160)

p molto libero

sf

This system contains the first four measures of the piece. The right hand starts with a whole rest, followed by a half note chord. The left hand plays a descending eighth-note pattern with fingerings 5, 3, 1, 3. A dynamic marking of *p* is present, followed by a crescendo leading to a fortissimo (*sf*) dynamic.

p con espressione

This system contains measures 5 through 8. The right hand features a melodic line with a trill in measure 7. The left hand continues with eighth-note patterns. A dynamic marking of *p* is followed by the instruction *con espressione*.

p accelerando e crescendo molto

This system contains measures 9 through 12. The right hand has a long melodic phrase with a trill in measure 11. The left hand provides harmonic support. A dynamic marking of *p* is followed by the instruction *accelerando e crescendo molto*.

f dim.

This system contains measures 13 through 16. The right hand features a descending eighth-note scale with fingerings 4, 1, 2, 1, 4, 1, 2, 1. A dynamic marking of *f* is followed by a decrescendo (*dim.*) to the end of the system.

p molto rallentando

pp

a tempo

p sempre passionato e vivace

This system contains measures 17 through 20. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 3. The left hand has a simple bass line. Dynamics include *p*, *pp*, and *p*. The tempo changes from *molto rallentando* to *a tempo*, and the instruction *sempre passionato e vivace* is given.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system contains five measures of music. The treble clef part features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3). The bass clef part provides harmonic support with chords and single notes.

Second system of musical notation. It begins with a *rit.* (ritardando) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. This is followed by an *a tempo* marking and a *p* (piano) dynamic marking. The system contains five measures. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. It features a *rit.* marking followed by an *a tempo* marking. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *pp*, and *p*. The system contains five measures. The treble clef part has a triplet of eighth notes in the third measure and a triplet of eighth notes in the fifth measure. The bass clef part includes a triplet of eighth notes in the third measure.

Fourth system of musical notation, which is a repeat of the first system. It consists of a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of three sharps, and five measures of music. The treble clef part features a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 3). The bass clef part provides harmonic support with chords and single notes.

Fifth system of musical notation. It begins with a *rit.* marking and a *pp* dynamic marking, followed by an *a tempo* marking and a *p* dynamic marking. The system contains five measures. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

rit. *un poco più mosso*

p *mf* *legg. e cantando*

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *p* and *mf*. The tempo markings *rit.* and *un poco più mosso* are present. The instruction *legg. e cantando* is written below the right hand.

This system contains measures 3 and 4. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand has chords and moving lines. Dynamics are *mf*.

This system contains measures 5 and 6. The right hand has slurs and fingerings (4, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The left hand has chords and moving lines. Dynamics are *mf*.

This system contains measures 7 and 8. The right hand has slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand has chords and moving lines. Dynamics are *f*.

This system contains measures 9 and 10. The right hand has slurs and fingerings (4, 4, 3, 1, 5, 4, 3, 2, 5, 4). The left hand has chords and moving lines. Dynamics are *pp*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 4, 2, 1). The bass staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 4, 1, 2, 5). The bass staff provides harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 4). The bass staff provides harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. The tempo marking *Con anima e cantabile* is written above the system. A section change is indicated by a double bar line with a repeat sign, followed by the tempo marking *a tempo p*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 1). The bass staff provides harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (5, 1). The bass staff provides harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a trill marked '3' and a dynamic marking of *p*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with a trill marked '8^a' and a dynamic marking of *ff*. The left hand has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*. A *rit.* (ritardando) marking is present in the right hand.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with a trill marked '4-5' and a dynamic marking of *p*. The left hand has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The tempo marking *al tempo* is present.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a trill marked '4-5' and a dynamic marking of *pp*. The left hand has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The tempo marking *allegro* is present. The word *dalciss.* (dolcissimo) is written above the right hand.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a trill marked '4-5' and a dynamic marking of *ff*. The left hand has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *ff*.

dim. legg.

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

f mf

1. 2.

This system contains measures 3 through 6. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The dynamics shift from forte (f) to mezzo-forte (mf). The right hand continues with intricate melodic patterns, while the left hand maintains a steady accompaniment.

Come prima

legg. e cantando

This system contains measures 7 through 10. The tempo and mood are marked 'legg. e cantando'. The right hand features a series of slurred eighth notes with fingerings (4, 3, 5, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand accompaniment is simple and rhythmic.

mf

This system contains measures 11 through 14. The dynamic is mezzo-forte (mf). The right hand continues with slurred eighth-note patterns, and the left hand accompaniment remains consistent.

f

This system contains the final four measures (15-18) of the piece. The dynamic increases to forte (f). The right hand concludes with a final melodic flourish, and the left hand provides a final accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with several slurs and fingerings (4, 4, 4, 4, 4, 4, 3, 1, 5, 4, 3, 2, 5, 4). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with notes and rests.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 4, 4, 2, 1). The bass clef staff includes a *cresc.* marking and notes. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 1, 2, 5). The bass clef staff includes a *mf* marking and notes. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 4, 3). The bass clef staff includes a *cresc.* marking, followed by *f* and *f* markings, and then a *p* marking. The instruction "Come prima" is written above the staff. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 2). The bass clef staff includes notes and rests. The system concludes with a double bar line.

rit. a tempo

pp p

3

This system contains the first two measures of a musical phrase. The first measure is marked *pp* and the second *p*. The tempo markings *rit.* and *a tempo* are positioned above the first measure. The music features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass.

rit. a tempo

dim. pp p

5 4 1

This system contains the next two measures. The first measure is marked *dim.* and the second *pp*. The tempo markings *rit.* and *a tempo* are positioned above the first measure. The music continues with a treble and bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass.

con eleganza

5 2 3 3 3 2

This system contains the next two measures. The first measure is marked *con eleganza*. The music features a treble and bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass.

rit. a tempo

pp p

3

This system contains the next two measures. The first measure is marked *pp* and the second *p*. The tempo markings *rit.* and *a tempo* are positioned above the first measure. The music features a treble and bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass.

mf

3 2 2 3

This system contains the final two measures. The first measure is marked *mf*. The music features a treble and bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass.

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with multiple slurs and fingerings (2, 4, 2, 3, 3). The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *f* and *ff brillante*. A *p.* marking is present in the bass line.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns, including slurs and fingerings (2, 3, 4, 1, 1, 3, 1, 4). The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *mf* and the instruction *con delicatezza*.

Third system of musical notation. The right hand features a more rhythmic melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 5, 1, 4, 1, 5, 1, 5, 1). The left hand accompaniment consists of chords and single notes. Dynamics include *p con anima* and *cresc.*. The tempo marking *in tempo* is present.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with melodic lines, including slurs and fingerings (5, 1, 5, 5, 4, 5). The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *f*, and *ff*.

Fifth system of musical notation. The right hand features melodic lines with slurs and fingerings (5, 1, 4, 5, 1, 5, 1). The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include *p* and the instruction *poco a poco rianimandosi e crescendo*. The tempo marking *più calmo* is present.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked with fingering numbers 4, 5, 1, 5, 5, 1, 4, 1. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *mf* is present.

Second system of a piano score. The right hand continues with eighth-note patterns, marked with fingering numbers 5, 1, 1, 5, 1. The left hand accompaniment includes the instruction *ancora rianimato*. The dynamic marking *f* is present.

Third system of a piano score. The right hand features a more complex melodic line with slurs and fingering numbers 3, 1, 2, 4, 1, 2, 4. The left hand accompaniment includes the instruction *ff brillantissimo*.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingering numbers 2, 4, 4, 1, 3, 4. The left hand accompaniment includes the instruction *f in tempo*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Fifth system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingering numbers 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The left hand accompaniment includes the instruction *ff intenso*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Improvisación

Moderato molto (♩ = 60)

calmato

p tempo rubato

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 12/8. The music begins with a rest in the upper staff, followed by a melodic line starting on a whole note. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1, 4, and 5. A dynamic marking of *p* is present.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a series of eighth notes and some slurs. The lower staff continues with a steady accompaniment. Fingerings such as 5, 4, 2, and 1 are shown. A dynamic marking of *con eleganza* is present.

The third system shows a continuation of the melodic and accompanimental lines. The upper staff has a melodic phrase with a slur. The lower staff maintains the accompaniment. A dynamic marking of *dolente* is present.

The fourth system concludes the page. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

131 4

p *rit.* *allegro* *pp* *dolcissimo*

5 1 2 1 5 5 4 1 4

mf 3 4 5

2 *pp* *morendo* *ppp*

Scherzoso (♩. = 66)

p *f* *p*

rit. *a tempo*

3 4 5 5 4 2
4 1 2 3 4 3 1
p

f *p*

rit. *a tempo*

mf
4 1 2 3 4 1 5 1
4 1 5 1 2
2 1 3

rit. *a tempo*

5 (b) 5
5 4 2
1 2
f *p*

f *p*

rit. *a tempo*

mf

rit.

f *p*

a tempo

sf *p*

rit. *a tempo*

sf *p*

pp *smorz.* *molto*

pp *smorz.* *molto*

marcato il basso

Primo tempo

calmato

p
5 1 2 3 1 2
il basso molto legato e mormorando

5 1 5 4
1 5 1 3 1 2 1 5 1 1

dolciss.
dolente
3 2 1 2 1

p

mf
5 1 2 1 3
5 1 2 1 5 1 5

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Performance markings include *rit.*, *a tempo*, *pp*, and *dolcissimo*. Fingerings are indicated as 5 2 4, 1, and 3 2 1.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a long slur. The left hand maintains the accompaniment with slurs and fingerings.

Third system of the piano score. The right hand has a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. The left hand has a complex accompaniment with slurs and fingerings. Performance markings include *mf*, *rit.*, and *a tempo*. Fingerings are indicated as 1 2 3 1 2 4, 5, 1 2 3 1 2 3, and 2 1 2 3 4.

Fourth system of the piano score. The right hand has a dynamic marking of *pp* and a *morendo* marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings.

Fifth system of the piano score. The right hand has a *calando* marking and a *molto rall.* marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Performance markings include *calando*, *molto rall.*, and *ppp*. Fingerings are indicated as 1 2 3 bb 1 2 3 and 5. The system ends with a *Caldo* marking.

Elegia

Allegro ma non troppo (♩ = 100)

p molto liberamente

mf meno

3 1 2 5 1 2

3 1 2 3

2 1

1 2

3

2 1

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The right hand has a melodic line with a trill on the second measure. The left hand features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

a tempo

p

pp sempre libero

3 3 3 3

3 5 4 5

3 3 3 3

3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The right hand has a melodic line with a trill on the second measure. The left hand features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

rall.

4 4 3

1 3

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The right hand has a melodic line with a trill on the second measure. The left hand features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Andantino molto espressivo (♩ = 112)

dolce e rubato

p

2 5 4 1 4 3

3 3

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The right hand has a melodic line with a trill on the second measure. The left hand features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

5 4 2 1-2

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. The right hand has a melodic line with a trill on the second measure. The left hand features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. The right hand features a melodic line with a fermata over the first measure, followed by a triplet of eighth notes (3 5 3) and a sixteenth-note triplet (2 4 3). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

System 2: Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes (4 3 4). The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*.

System 3: Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes (3). The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

System 4: Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes (2). The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*.

System 5: Treble clef, key signature of three sharps. The right hand features a complex melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes (5 5 4 5). The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *dolcissimo*.

System 6: Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes (7 2 4). The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*.

perdendosi

12 16

12 16

This system shows the beginning of a musical piece. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/16. The system concludes with a double bar line and the numbers 12 and 16.

Larghetto (♩ = 92) rit. a tempo

pp f marcato

12 16 12 16

This system is marked "Larghetto" with a tempo of quarter note = 92. It features a dense texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The dynamics range from *pp* to *f marcato*. The system ends with a double bar line and the numbers 12 and 16.

pp mf

This system continues the piece with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics are *pp* and *mf*.

pp

This system features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamic is *pp*.

rinforzando

mf ff grandioso

This system is marked "rinforzando" and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics are *mf* and *ff grandioso*.

8^a

molto rinforzando

pp

This system features a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled "8^a" spans the first two measures. The first ending contains a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The second ending continues the melodic line in the treble. The dynamic marking *molto rinforzando* is placed below the first ending, and *pp* is placed below the second ending.

8^a

f

cresc.

This system continues the piano introduction. The first ending bracket labeled "8^a" spans the first two measures. The first ending contains a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The second ending continues the melodic line in the treble. The dynamic marking *f* is placed below the first ending, and *cresc.* is placed below the second ending.

8^a

ff

decresc.

This system continues the piano introduction. The first ending bracket labeled "8^a" spans the first two measures. The first ending contains a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The second ending continues the melodic line in the treble. The dynamic marking *ff* is placed below the first ending, and *decresc.* is placed below the second ending.

mf

pp

This system continues the piano introduction. The first ending bracket labeled "8^a" spans the first two measures. The first ending contains a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The second ending continues the melodic line in the treble. The dynamic marking *mf* is placed below the first ending, and *pp* is placed below the second ending.

p

mf

This system continues the piano introduction. The first ending bracket labeled "8^a" spans the first two measures. The first ending contains a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The second ending continues the melodic line in the treble. The dynamic marking *p* is placed below the first ending, and *mf* is placed below the second ending.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various notes and rests, including a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation, including dynamic markings of *mf* and *f*.

Third system of musical notation, featuring a complex melodic line with fingerings (e.g., 23, 8^a, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 1, 2, 4, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 2, 1, 4) and dynamics of *ff*, *molto dim.*, and *smorz.*

Allegro come prima

Fourth system of musical notation, including dynamic markings of *ppp* and *pp liberamente*, and the instruction *marcato*.

Fifth system of musical notation, featuring a melodic line with dynamics of *cres.*, *cen.*, and *do*, and the instruction *marcato*.

Sixth system of musical notation, including dynamic markings of *f sempre libero*.

Andantino *lontano*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. It starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of dotted quarter notes. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of three sharps. It features a series of quarter notes, some of which are beamed together. The word "rall." is written below the first measure of the upper staff, and "pp" is written below the first measure of the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a series of dotted quarter notes, some with eighth notes beamed to them. The lower staff continues with a series of quarter notes, some beamed together. The key signature remains three sharps.

The third system of musical notation continues the piece. The upper staff features a series of dotted quarter notes, some with eighth notes beamed to them. The lower staff continues with a series of quarter notes, some beamed together. The key signature remains three sharps.

The fourth system of musical notation continues the piece. The upper staff features a series of dotted quarter notes, some with eighth notes beamed to them. The lower staff continues with a series of quarter notes, some beamed together. The word "mf" is written below the first measure of the lower staff, and "p" is written below the second measure of the lower staff.

The fifth system of musical notation continues the piece. The upper staff features a series of dotted quarter notes, some with eighth notes beamed to them. The lower staff continues with a series of quarter notes, some beamed together. The word "mf" is written below the first measure of the lower staff, and "pp" is written below the second measure of the lower staff.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *p*.

Second system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a sustained accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

Third system of musical notation. The treble staff includes a melodic line with slurs and accents, marked with *veloce*. The bass staff has a sustained accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *8^a*.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, marked with *veloce*. The bass staff has a sustained accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *8^a*.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, marked with *f*. The bass staff has a sustained accompaniment. Dynamic markings include *f* and *6*.

p *dolcissimo*

pp *perendosi*

pp *dolcissimo e rubato sino* 8^{va}

al fine *perendosi* 8^{va}

estinguendosi *ppp* *pppp*

Andantino con variaciones

Andantino (♩ = 126)

P *semplice*

p

f

pp *legato*

p

mf

f

— 65 —

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano piece titled 'Andantino con variaciones'. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 126 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*P*) dynamic and a 'semplice' marking. The second system features a piano (*p*) dynamic. The third system includes fortissimo (*f*) dynamics. The fourth system is marked *pp* *legato* and *p*. The fifth system includes mezzo-forte (*mf*) and fortissimo (*f*) dynamics. The piece concludes with a double bar line. The page number '65' is centered at the bottom.

Un poco meno (♩ = 120)

segue

II

p con anima

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Un poco meno' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score begins with a 'segue' instruction. The first system is marked 'p con anima' and features numerous triplet figures in both hands. The second system is marked 'p'. The third system is marked 'p' and includes a repeat sign. The fourth system is marked 'f' and contains several triplet figures. The fifth system is marked 'con brio' and 'P a tempo', with the instruction 'marcato il basso' for the bass line. The sixth system is marked 'f', 'p', and 'cresc.', ending with a fermata. Fingerings are indicated by numbers 1-5 throughout the piece.

Primo tempo

III

p

cresc. *f* *f* *p* *dolce e molto cantabile*

sempre legato

poco rit. *a tempo* *pp* *p*

p *cresc.* *f*

Più lento (♩ = 80)

IV

P *espressivo*

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system is marked *P* *espressivo*. The second system includes a *p* marking. The third system includes a *p* marking. The fourth system includes *pp*, *p*, and *mf* markings. The fifth system includes *f*, *p*, *dim.*, and *pp* markings. The score is in 2/4 time with a key signature of three flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a repeat sign at the end of the fifth system.

Primo tempo

V

P *leggieramente*

The musical score consists of five systems, each with a Violin (V) part and a Piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system is marked *P* *leggieramente*. The second system includes dynamics *cresc.*, *dim.*, and *p*. The third system includes *cresc.*, *f*, and *dim.*. The fourth system includes *f* and *dim.*. The fifth system includes *f*. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and slurs. A first ending bracket is present in the third system, and a second ending bracket is present in the fourth system. The piano part features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is at the start, and a *cresc.* (crescendo) marking is in the third measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. A *dim.* (diminuendo) marking is in the first measure, a *p* (piano) marking is in the second, and a *cresc.* (crescendo) marking is in the fourth.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. A *mf* (mezzo-forte) marking is in the first measure, a *f dim.* (forte diminuendo) marking is in the second, and a *f* (forte) marking is in the third. A first ending bracket is shown above the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. A *tr* (trill) marking is in the first measure, a *f* (forte) marking is in the second, a *p dim. e calando* (piano, diminuendo, and ritardando) marking is in the third, and a *pp* (pianissimo) marking is in the fourth. An *attacca* marking is at the end of the system.

Presto (♩. = 100)

VI

First system of musical notation for the VI part. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The first measure is marked *p* (piano) and the second measure is marked *f* (forte). The system ends with a *p* dynamic.

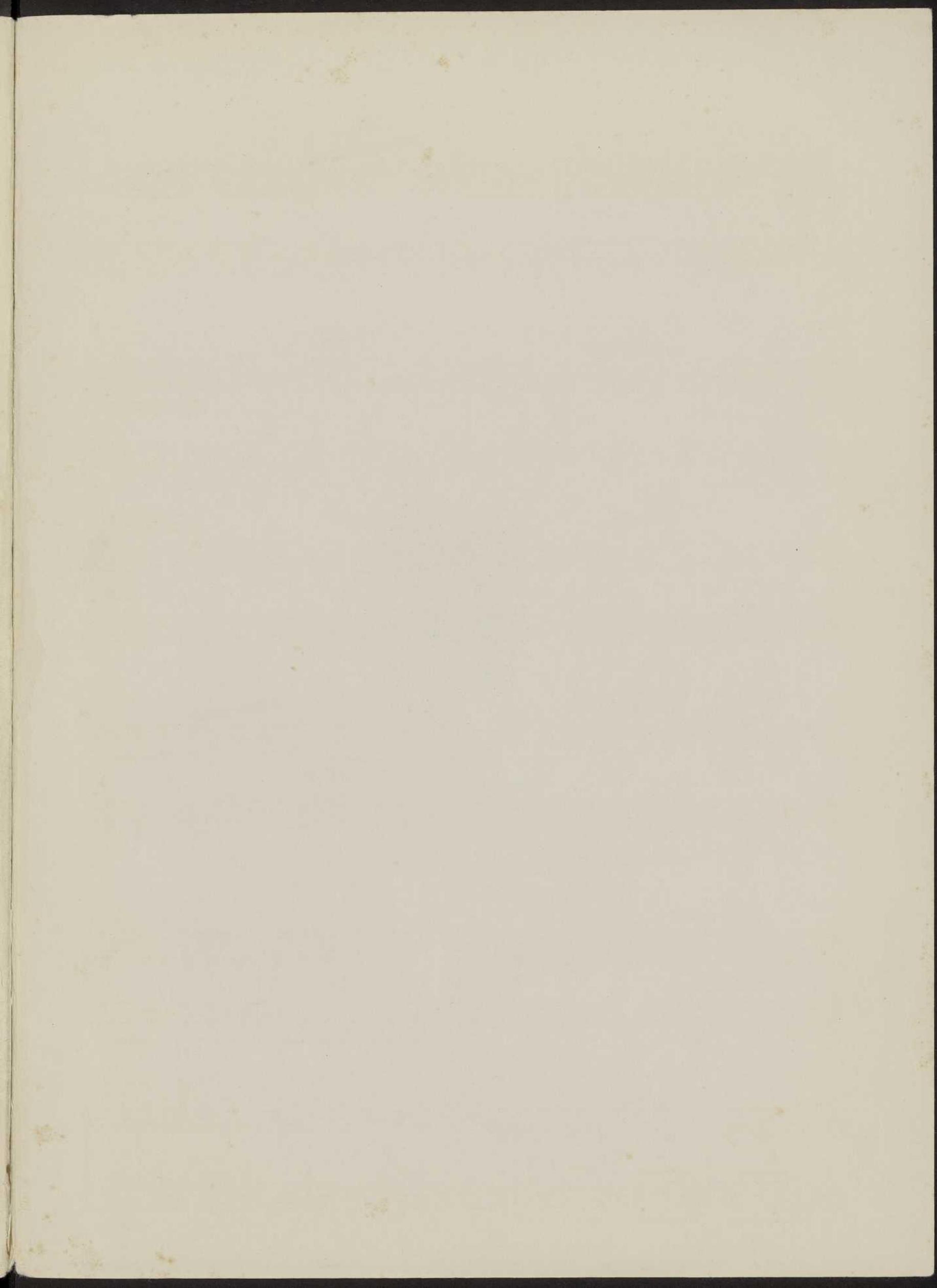
Second system of musical notation for the VI part. It consists of two staves. The first measure is marked *f*. The system includes first and second endings, both marked *p*. The second ending is followed by a *cresc.* (crescendo) marking.

Third system of musical notation for the VI part. It consists of two staves. The first measure is marked *dim.* (diminuendo). The second measure is marked *mf* (mezzo-forte). The system includes first and second endings.

Fourth system of musical notation for the VI part. It consists of two staves. The first measure is marked *f* and *poco rit.* (poco ritardando). The second measure is marked *a tempo* and *p*. The system ends with a *p* dynamic.

Fifth system of musical notation for the VI part. It consists of two staves. The first measure is marked *f*. The system includes first and second endings, both marked *p*.

Sixth system of musical notation for the VI part. It consists of two staves. The first measure is marked *pp* (pianissimo). The second measure is marked *f*. The third measure is marked *ff* (fortissimo). The system ends with a *f* dynamic.





N.º Registro: C - 25

Depósito Legal: C - 229 - 1965

ROEL, S.A. - LA CORUÑA

REAL
A
3
B

AGAL
ALEG
COR

869

blion